



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

**“ESTAS TRÊS PAREDES DO MEU APARTAMENTO”:**  
INTERTEXTO, RUPTURA DA ILUSÃO E AUTOFIÇÃO COMO  
RECURSOS METATEATRAIS EM *O HOMEM E A MANCHA*, DE  
CAIO FERNANDO ABREU

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

**“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

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
-graduação em Letras, da Universidade Estadual de  
Londrina, como requisito parcial à obtenção do título  
de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos  
Literários.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sônia Ap. Vido Pascolati.

Londrina  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

L732e 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 / Ricardo Augusto de Lima. – Londrina, 2013.  
186 f. : il.

Orientador: Sônia Aparecida Vido Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.  
Inclui bibliografia.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Teses. 2. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Intertextualidade – Teses. I. Pascolati, Sônia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

RICARDO AUGUSTO DE LIMA

**“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

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sônia Aparecida Vido Pascolati  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Nelson Luís Barbosa  
USP – São Paulo – SP

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 28 de março de 2013.

*Ele viajava e sempre voltava com uma caixa de bombons.  
Ela se preocupava se eu comia bem quando estava longe.  
Ele me acordava aos domingos às 08h00min para ver  
Globo Rural.  
Ela fritava bife às 23h00min quando eu fazia faculdade.  
Para Paulo e Ilda, por tudo*

## AGRADECIMENTOS

A vida é um mosaico de citações... Cometi erros grotescos na minha, mas o maior deles seria pensar que fiz tudo sozinho. Agradeço, pois:

Aos meus pais. “Acho que fiz tudo do jeito melhor, meio torto, talvez, mas tenho tentado da maneira mais bonita que sei.”

Aos meus irmãos. “Então é assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno.”

Aos meus sobrinhos. “Acontece que entre o ainda-não-é-hora e nossa-hora-chegou, muita gente se perde. Não se perca, viu?”

A professora, orientadora e amiga Sônia Pascolati. “Me abrace como se você nunca fosse me deixar ir embora.”

Aos amigos de mestrado. “Temos de ver todas as cicatrizes como algo belo. Combinado? Este vai ser o nosso segredo. Uma cicatriz significa: Eu sobrevivi.”

A André Capelli e Diego Donizete. “Fiquei. Você sabe que eu fiquei. E que ficaria até o fim, até o fundo.”

A Rafael Ferreira. “Amigos são, sim, para trocar abismos? Então me escreva 10, 100 páginas, e eu responderei com toda amizade que realmente sinto por você.”

A Marcos Mazotto. “[...] eu estou com você e vou te proteger! Nós vamos ser fortes juntos, juntos, juntos.”

A Erick Lopes. “Tudo isso, que vinha dele e soprava sobre mim, era dourado.”

A André Bento, Carlos Meisen, César Grade e Everton de Santa. “Vem, que eu te ensinarei a voar.”

A Andréia Meringhe e Cristia Mayla Grano. “Acho que a gente tem que vencer. Ou lutar. E ficar bem. Feliz”. “Mas feliz, feliz, feliz. Uma página inteira feliz. Um livro inteiro feliz. Um mundo inteiro.”

A Alessandra Avanso, Ana Lúcia Carvalho e Tatiane Brugnerotto. “Porque a vida segue. Mas o que foi bonito fica com toda a força. Certos momentos nem o tempo apaga.”

A Pâmela Toneto. “Bela de um jeito que não é comum ser bela.”

Aos companheiros de cotidiano Daniela Passos, Daniele Carolina, Paulo Fuzinelli e Raquel Otsuka. “Mas o sorriso [...] ah, esse resistirá a todas as ciladas do tempo.”

Aos amigos de trabalho Cassia Leslie de Sousa, Gabriela Bragantini, Marcia Cavéquia, Paula Tatiana, Rafael Silva, Rosemeire Alves, Sabrina Mito, Tamires Sanches e Vanessa Yida. “Você tem me ganhado nos detalhes e aposto que nem desconfia.”

A Aline Gerage. “Por trás da fragilidade física escondia-se uma extraordinária força.”

A Caroline Gotti Mello. “Ah, meu amor, meu peito ainda bate pela certeza – meio incerta – de que um dia tudo passa.”

A Carol Rocha. “Ele disse: — Eu não vou me esquecer de você. Ela disse: — Nem eu.”

A Renata Keilhold. “Uma pessoa não precisa estar a vida inteira ao seu lado para se tornar única e inesquecível.”

A Melina Borges. “Dentro dela tem um coração bobo, que é sempre capaz de amar e de acreditar outra vez.”

A Luciana Rocha e Tatiana Kito. “Nunca precisei tanto de alguém como preciso de você, nunca desejei tanto um sorriso como desejo o seu [...]”

A Cristiane Rodrigues e Otávio dos Santos. “Mas quando os corpos se tocam, as mentes conseguem voar para bem mais longe que o horizonte.”

A Necka Ayala. “[...] cantora como não é comum ser cantora.”

A André Ampessan. “E te cuida, por favor, te cuida bem. Não é porque estás longe que não te quero bem.”

Ao Prof. Dr. Nelson Luís Barbosa. “Abraça o que te faz sorrir.”

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Simon. “Receba todo o meu carinho e as minhas melhores vibrações.”

A CAPES. “Mas para nós, que nos esforçamos tanto e sangramos todo dia sem desistir, envia teu Sol mais luminoso [...]”

À jornalista Paula Dip, ao ator Marcos Breda e aos diretores Luciano Alabarse e Luís Artur Nunes. “E a gente lembra. E já não dói mais. Mas dá saudade. Uma saudade que faz os olhos brilharem por alguns segundos e um sorriso escapar volta e meia [...]”

A Jeferson Duarte. “Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde.”

E, finalmente, a Deus e a Teresa de Lisieux. “Eu sei que todos os dias quando eu acordo Deus dá um sorriso e me diz: Estou te dando a chance de tentar de novo.”

“Na minha memória – já tão congestionada – e no meu coração – tão cheio de marcas e poços – você[s] ocupa[m] um dos lugares mais bonitos.”

(Caio Fernando Abreu, em carta para Oracy, de 12 de janeiro de 1982).

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. 2013. 186f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração: Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

Caio Fernando Abreu (1948-1996) alcançou nítido reconhecimento nesse começo de século XXI, seja pelos estudos de suas obras, seja pela propagação de informações nas redes sociais. Entretanto, uma face de Caio continua misteriosa: o Caio-dramaturgo, escritor de peças que revelam domínio do gênero dramático. Como contribuição aos estudos da dramaturgia caiofernandiana, este trabalho analisa como o metateatro ocorre na peça *O homem e a mancha* em diálogo com outros textos dramáticos do autor, além de seus contos e romances. O intuito é apontar os elementos metateatrais, como a quebra de ilusão, o intertexto e evidenciar ainda um outro recurso: a autoficção. Assim, a partir de teorias de Julia Kristeva, Harold Bloom, Laurent Jenny, Gérard Genette e Typhaine Samoyault, verificamos como se constrói a intertextualidade na peça de Caio e, retomando os conceitos de metateatro propostos por Lionel Abel, Manfred Schmeling e Tadeusz Kowzan, analisamos as diferentes formas de quebra de ilusão, da *mise en abyme* às falas metateatrais explícitas. Para finalizar, alguns conceitos de teatro autobiográfico e autobiografia de Philippe Lejeune contribuem para a análise do teatro de Caio Fernando Abreu, jamais autobiográfico, mas passível de leitura autoficcional. Para tanto, contamos com o respaldo teórico de Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Philippe Gasparini e Diana Klinger. Nossa hipótese é que, uma vez colocando sua vida no palco por trás dos seus personagens e de sua ficção, Caio Fernando Abreu possibilita uma nova leitura de sua obra, incluída em um espaço híbrido que coloca em xeque noções de real e ficcional, instaurando a ficção ao mesmo tempo em que a revela.

**Palavras-chaves:** Caio Fernando Abreu. Teatro contemporâneo. Intertexto. Metateatro. Autoficção.

LIMA, Ricardo Augusto de. “*Ces trois murs de mon appartement*”: l'intertexte, la rupture de l'illusion et l'autofiction comme des procédures métathéâtrales dans *O homem e a mancha* (*L'homme et la tache*), de Caio Fernando Abreu. 2013. 186f. Dissertation (Maître en Lettres - Domaine de concentration: Études littéraires) - Université de Londrina, Londrina.

## RÉSUMÉ

Caio Fernando Abreu (1948-1996) a atteint fort reconnaissance au début du XXI<sup>e</sup> siècle soit par la critique que s'intéressent par ses œuvres, soit par le grand public que partage des informations sur les réseaux sociaux. Pourtant, une partie de l'ouvrage de l'auteur reste presque inconnue : le Caio-dramaturge, dont les pièces montrent un domaine parfait des règles de composition dramatique. Cette recherche est intéressée par l'analyse du métathéâtre dans la pièce *O homem e a mancha* (*L'homme et la tache*) en la comparant à d'autres textes dramatiques de l'auteur, aussi comme ses récits et romans. L'objectif est de souligner les procédures métathéâtrales comme la rupture de l'illusion, l'intertexte et mettre en évidence l'autofiction. D'après les théoriciens Julia Kristeva, Harold Bloom, Laurent Jenny, Gérard Genette et Typhaine Samoyault, nous analysons les processus intertextuels dans la pièce étudiée et en s'appuyant de Lionel Abel, Manfred Schmeling et Tadeusz Kowzan, nous étudions les mécanismes de rupture de l'illusion théâtrale, dès la mise en abyme jusqu'aux dialogues métathéâtraux explicites. À la fin de notre parcours de recherche, nous convoquons les concepts de théâtre autobiographique et d'autobiographie de Philippe Lejeune puisque le théâtre de Caio Fernando Abreu, au dépit de n'être jamais autobiographique, peut être l'objet d'une lecture autofictionnelle. Pour aboutir à cet objectif, nous avons eu l'aide des travaux de Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Philippe Gasparini et Diana Klinger. Notre hypothèse est la suivante : quand Caio Fernando de Abreu met sa propre vie dans le plateau à travers ses personnages, il permet une tout autre lecture de l'œuvre qui passe à occuper un espace hybride que, en même temps, mélange et révèle les notions de réel et fictionnel.

**Mots-clés:** Caio Fernando Abreu. Théâtre contemporain. Intertexte. Métathéâtre. Autofiction.

*Os meus olhos são uns olhos,  
e é com esses olhos uns  
que eu vejo no mundo escolhos,  
onde outros, com outros olhos,  
não vêem escolhos nenhuns.*

*Quem diz escolhos, diz flores!  
De tudo o mesmo se diz!  
Onde uns vêem luto e dores,  
uns outros descobrem cores  
do mais formoso matiz.*

*Pelas ruas e estradas  
onde passa tanta gente,  
uns vêem pedras pisadas,  
mas outros gnomos e fadas  
num halo resplandecente!!*

*Inútil seguir vizinhos,  
querer ser depois ou ser antes.  
Cada um é seus caminhos!  
Onde Sancho vê moinhos,  
D. Quixote vê gigantes.*

*Vê moinhos? São moinhos!  
Vê gigantes? São gigantes!*

*GEDEÃO, António. Impressão digital. In:  
Poesias Completas. Lisboa: Sá da Costa  
Editora, 1983. p. 5.*

*Deus, põe teu olho amoroso sobre todos os  
que já tiveram um amor sem nojo nem medo,  
e de alguma forma insana esperam a volta  
dele: que os telefones toquem, que as cartas  
finalmente cheguem. [...]*

*ABREU, Caio Fernando. Zero grau de  
Libra. In: Pequenas Epifanias. Rio de  
Janeiro: Agir, 2006. p. 41.*

## SUMÁRIO

|          |   |     |
|----------|---|-----|
| <b>1</b> | <b>PRÓLOGO</b> .....  | 12  |
| <b>2</b> | <b>TEMPO E ESPAÇO EM <i>O HOMEM E A MANCHA</i></b> .....  | 20  |
| <b>3</b> | <b>O TEATRO ÉPICO CAIOFERNANDIANO</b> .....   | 26  |
|          | <b>ATO I A INTERTEXTUALIDADE</b> .....  | 32  |
|          | <b>Cena 1 - O termo intertextualidade</b> .....   | 32  |
|          | <b>Cena 2- O intertexto na obra de Caio Fernando Abreu</b> .....  | 43  |
|          | <b>Cena 3- O intertexto em <i>O homem e a mancha</i></b> .....  | 49  |
|          | <b>Outras questões intertextuais</b> .....  | 58  |
|          | <b>Imitação: o gênero, ora esquecido, resgatado</b> .....   | 60  |
|          | <b>Referência: o mito vivo hoje</b> .....   | 64  |
|          | <b>Reescrituras e releituras: “tudo é sede”</b> .....   | 74  |
|          | <b>Os paratextos: origem, inspiração e dedicatória</b> .....  | 81  |
|          | <b>ATO II O METATEATRO</b> .....  | 85  |
|          | <b>Cena 1- O personagem</b> .....   | 85  |
|          | <b>Personagem fragmentado = homem fragmentado</b> .....   | 97  |
|          | <b>Cena 2 - Um teatro metateatral</b> .....   | 102 |
|          | <b>“Tenho estas quatro... bem... estas três paredes do meu apartamento”</b> .....                             | 107 |
|          | <b>ATO III A AUTOFICÇÃO</b> .....   | 112 |
|          | <b>Cena I - A morte do autor</b> .....  | 113 |
|          | <b>Cena II - O retorno do autor</b> .....   | 118 |
|          | <b>Autobiografismo: teorias de Philippe Lejeune</b> .....   | 120 |
|          | <b>Autoficção: teorias de Serge Doubrovsky a Diana Klinger</b> .....  | 125 |
|          | <b>Cena III - A autoficção na obra de Caio Fernando Abreu</b> .....   | 135 |
|          | <b>O amor</b> .....   | 136 |
|          | <b>A AIDS</b> .....   | 142 |
|          | <b>Cena IV - A autoficção em <i>O homem e a mancha</i> e em outras peças de Caio<br/>Fernando Abreu</b> ..... | 147 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Pode ser que seja só o leiteiro lá fora: “Lixo e Purpurina”</b> .....              | 149 |
| <b><i>Zona Contaminada: o mundo “Depois de agosto”</i></b> .....                      | 152 |
| <b><i>O homem e a mancha: “E, com isto, Deus te dê saúde...”</i></b> .....            | 156 |
| <br>  |     |
| <b>EPÍLOGO</b> <b>Um novo personagem: a autoficção como recurso metateatral</b> ..... | 171 |
| <br>  |     |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 178 |

## 1 PRÓLOGO

### *De como Caio Fernando Abreu ousou no campo dramático*

Estamos no ano de 1970. Um homem sai quase triste de uma emissora de televisão com um livro autografado nas mãos. Talvez chova, talvez haja apenas estrelas no céu. Não importa. Essas coisas, detalhes, não importam. O que importa é a voz que ele ouve pouco antes de entrar na calçada e caminhar em direção à sua casa. Chama seu nome, a voz. “Fica comigo”, pede. Ele volta, já sorrindo. A mulher, dona da voz, diz que ele parece com Cristo. E depois, tempos mais tarde, com Quixote.

A partir desse momento, Quixote seria um dos muitos personagens a compor a pessoa de Caio Fernando Abreu (1947-1996). Teremos depois o Caio-contista, o Caio-missivista, o Caio-romancista, o Caio-poeta (não publicado em vida), o Caio-diretor, o Caio-astrólogo, o Caio-namorado, o Caio-amigo, o Caio-ator e mais umas dezenas de Caios que, somados, darão luz a uma personalidade ambígua e múltipla.

Naquela década de 1970 não sabíamos nada ainda do Caio-Quixote. Tal quixotismo iria se revelar em sua obra, na qual, inutilmente, a figura de um homem contemporâneo surge como metáfora: sonhos desfeitos para uma geração que se mostra pós-utópica, seguindo o conceito de Haroldo de Campos (1984). O homem que outrora sonhava em ser feliz no amor e na vida, agora se vê acabado em sua fragmentação interior. Fragmentação esta, óbvio dizer, que se encontra registrada em grande parte da literatura contemporânea. “Ao *princípio-esperança* voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.” (CAMPOS, 1984, p. 5).

E o presente de Caio Fernando Abreu é uma cidade grande, megalópole, cercada de sexo, drogas e possibilidades de amor. A São Paulo das décadas de 1970 e 1980, com sua pressa e sua indiferença. Ali, também, Caio Fernando Abreu se sentiu um exilado, outra faceta desse homem multifacetário. Ali, também, ele se sentiu doente. A Doença, palavra que serve de eclipse para a AIDS, corrobora para a destruição dos sonhos de outrora. Agora, até mesmo o amor, sonho primeiro do homem de qualquer época, está em jogo. “Vírus que mata, neguinho, vírus do amor” (ABREU, 1988, p. 94), diz a Dama da noite no conto homônimo.

Para tentar unir todos esses personagens de si mesmo, Caio Fernando Abreu sai, em 1966, da pequena cidade de Santiago do Boqueirão e vai para a capital gaúcha. Lá, inicia o curso de Letras, acreditando que sua paixão por livros seja motivadora de uma vida acadêmica. Não era.

Após desistir de cursar Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, decide cursar Arte Dramática na mesma instituição. Respeitando aqueles que ele conheceu no curso de Letras (entre eles, destacamos, João Gilberto Noll), foi nesse último curso que Caio conheceu grandes artistas e amigos, dentre eles Maria Lídia Magliani, artista plástica; Luciano Alabarse, diretor de teatro; e Gilberto Gawronski também diretor de teatro. São essas e outras pessoas que conheceram o cerne dramaturgico de Caio Fernando Abreu, seus anos iniciais, suas leituras e preferências.

Assim, para falarmos desse Caio-dramaturgo, recorreremos a alguns amigos do autor que são ligados ao teatro, visto que as escassas biografias dizem pouco sobre essa fase. Paula Dip, autora da biografia *Para sempre teu, Caio F.*, na qual soma ao seu conhecimento depoimentos, cartas e trechos do diário de Caio Fernando, até então inédito, a fim de tentar completar essa figura tão diluída e complexa, dedica um capítulo intitulado “Ser ou não ser, eis a questão” para destrinchar o Caio-ator e o Caio-dramaturgo.

O próprio Caio tinha consciência de sua indisposição à vocação única:

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 *apud* DIP, 2009, p. 307).

Esse trecho do diário inédito de Caio Fernando revela sua multiplicidade de *personas*, fato óbvio para alguém que acentua: é ator.

Para nós, o que mais interessa não é esse Caio-ator, múltiplo (ao menos por enquanto), mas o Caio-dramaturgo, difícil de se definir devido à dificuldade de se encontrar. Em 1967, quando começa Letras, Caio conhece Maria Lidia Magliani, que fazia Pedagogia, mas que já tinha contato com o teatro via Teatro de Arena. Juntos, contracenaram em *Antígona* e *Édipo Rei*. Em depoimento a Paula Dip, ela afirma que Caio “gostava de teatro, tanto que foi estudar no CAD (Centro de Arte Dramática), que depois também abandonaria” (DIP, 2009, p. 308). O abandono vem da necessidade de escrever, e não, apenas, representar. Em sua literatura, como já acentuaram algumas dezenas de estudos, Caio se autorrepresentava, criando personagens que comungavam de sua personalidade fragmentada. A própria Maria Lidia

afirma, e voltaremos a isso em breve, que “o teatro lhe oferecia a oportunidade de se proteger atrás de personagens, que o livravam de ser apenas ele mesmo” (DIP, 2009, p. 308). Ao mesmo tempo, ele possibilita ao escritor experimentar várias escritas, acentuando ou amenizando sua fragmentação pessoal. Desta forma, Caio Fernando Abreu se arrisca na prosa, no drama, na poesia (publicada postumamente) e em diferentes gêneros. Como Paula Dip (2009) afirma que atuar dava a ele a possibilidade de várias vidas, mesmo que fictícias, os diferentes gêneros proporcionaram ao escritor Caio Fernando uma dezena de *alter egos*.

Paula Dip lembra que a criatividade de Caio em criar personagens para si e para os outros provinha de seu “estilo dramático e criativo”. Outro amigo, Ruy Krebs, citado homonimamente como personagem na novela “Pela noite”, de 1983, lembra que essas criações vinham da infância de Caio, em brincadeiras de encenação que faziam juntos com cobertores e roupas velhas que serviam de cenário.

Para alguns amigos, talvez “sua dramaturgia seja tão representativa quando sua literatura [em prosa]” (DIP, 2009, p. 311), como acredita o pesquisador e amigo Marcos Breda, que levou ao palco várias histórias do escritor. Breda continua seu depoimento afirmando que Caio sempre “adorou o teatro”, sendo um “dramaturgo de mão cheia”. E define-o: “Era um homem de teatro”, não apenas por ter cursado Arte Dramática, mas porque, desde sempre, seus escritos traziam certa “dramaticidade” própria do Drama e, quanto a isso, tanto Breda como Alabarse concordam. Luciano Alabarse (2011) informa que Caio decide, enfim, cursar Arte Dramática porque “queria entender melhor, mais orgânica e estruturalmente os processos teatrais por dentro, e não só por fora”. Embora, lembra:

O Caio sempre gostou muito de teatro. [...] Eu lembro dele subindo e descendo as escadas da nossa faculdade, do departamento de Arte Dramática. E ele escrevia muito! Ele foi crítico de teatro de um jornal chamado *Folha da manhã*, de Porto Alegre, que não existe mais. Ele adaptava algumas histórias dele mesmo para o teatro e às vezes escrevia originalmente, pensando no palco. Curiosamente também escreveu peças infantis, ele que em um primeiro momento não seria um autor infantil, mas até isso, a pedido de grandes amigos da época, ele escreveu. Me lembro de uma em especial que achei bem-feita. (ALABARSE, 2011).

O diretor se refere à peça *Comunidade do arco-íris*, encenação de uma espécie de comunidade *hippie* utópica. Luciano Alabarse resume assim a relação de Caio com o teatro:

Era uma relação próxima de quem costumava assistir teatro, costumava ler, não é? E também de quem queria fazer. Ele foi ator, não gostava de ser ator, porque o lance do Caio era a palavra. Ele queria escrever. E ele não se considerava um dramaturgo. Ele se considerava um escritor. [...] Era uma boa e bonita relação. A vida toda dele indo a teatro, vendo teatro, escrevendo *sobre*, escrevendo *para*... Era boa (ALABARSE, 2011).

O editor Pedro Paulo de Sena Madureira também acredita que Caio “vivenciava sua obra da forma mais subjetiva possível, como um ator do seu texto, pois fazia parte de seu processo criativo encarnar os personagens antes de escrevê-lo” (DIP, 2009, p. 311). Na verdade, cremos que não era a *encarnação* e sim a *ficcionalização* do Caio-ator nos inúmeros personagens, sendo esse o ponto crucial para se ter uma obra autoficcional. Paula Dip lembra a tese sobre autoficção na prosa de Caio escrita por Nelson Luís Barbosa, pois ela também afirma que o escritor era, “ao mesmo tempo, narrador e personagem”, tríade imposta por Philippe Lejeune (2009) para que o pacto autobiográfico exista. Porém, em Caio, não encontramos o compromisso de dizer a verdade. Ele próprio mais de uma vez afirmou que sua obra não é autobiográfica. E concordamos com isso. Uma vez que ele apenas parte da realidade para criar uma ficção a fim de representar uma geração, teremos ali uma obra autoficcional, como explicaremos mais adiante, no terceiro capítulo/ato deste estudo.

Essa característica dramática na obra caiofernandiana provém do ritmo teatral e cinematográfico de seus escritos. “E isso não só no teatro, mas em toda a obra ele trabalhava muito, de forma artesanal, falando em voz alta, o que é muito adequado para quem escreve para o teatro: ouvir o som das suas frases, das construções através de diálogos, monólogos, solilóquios, enfim.” (ALABARSE, 2011).

Interessante notar que algumas características do Caio-prosador estejam presentes no Caio-ator e, conseqüentemente, no Caio-dramaturgo, como a tendência de habitar um entre-lugar no discurso teatral, como aponta Luís Artur Nunes. O diretor de teatro lembra sua crença no talento de Caio ao pisar nos palcos de assumir uma figura de ator rapsodo, isto é, um ator que além de atuar, conduz a narrativa, estando dentro e fora da cena ao mesmo tempo<sup>1</sup>. Esse personagem rapsodo pode ser facilmente encontrado nas peças escritas por Caio e em seus contos e romances, nos quais, muitas vezes, ele assume o discurso em primeira pessoa para contar a história. Lugar ambíguo em que seus personagens gostam de estar; lugar igualmente ambíguo em que, segundo Nunes, Caio também gostava de estar. Se

---

<sup>1</sup> O conceito de ator rapsodo surge com Platão, por volta da última década do século IV a.C., usado para definir a experiência teatral de Íon, que “declamava poesias de outros e agia por possessão divina; falava sem ter consciência do que fazia, como se estivesse possuído pelo espírito do drama.” (DIP, 2009, p. 315).

há uma figura literária dúbia nas três últimas décadas do século XX como temos na música – Ney Matogrosso –, essa figura é a de Caio Fernando Abreu, que assumiu a ambiguidade não só nos seus escritos, mas também na vida, desde o lado sexual – a bissexualidade – até sua visão de São Paulo, em uma relação de amor e ódio.

Parece-nos interessante, além da entrevista para este estudo por Luís Artur Nunes, citar algumas informações do depoimento enviado a Paula Dip para seu livro, no qual ele se orgulha de ser aquele cuja mão “iniciou uma viagem de paixão pelo território encantado do espetáculo.” (DIP, 2009, p. 317). O diretor arrisca afirmar que o que encantava Caio Fernando no teatro era a infinitude da imaginação presa na finitude do espaço do palco, onde a palavra, tão cara a Caio, tomava forma não apenas imagética, mas matéria palpável. Para Luís Artur, Caio “amou o teatro pelo teatro, e seu teatro nunca, jamais, em nenhum momento foi tubo de ensaio, nem literatura disfarçada” (DIP, 2009, p. 317). Como diretor, dirigiu algumas vezes o Caio-ator, pois “se havia uma coisa que Caio sabia fazer bem – além de escrever – era dizer em voz alta seus escritos.” (DIP, 2009, p. 321).

Luís Artur Nunes relembra a peça *A maldição do Vale Negro*, que deu a ele e a Caio o prêmio Molière de melhor autor em 1988, prêmio que já havia contemplado alguns nomes conhecidos no teatro brasileiro, como Plínio Marcos, Antonio Bivar, Leilah Assumpção, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queiroz Telles, Fauzi Arap, Maria Adelaide Amaral, Naum Alves de Souza e Mauro Rasi. O prêmio, por falta de patrocínio, encerrou suas premiações no começo da década de 1990, mas não antes de garantir a Caio Fernando Abreu a entrada, se é que já não estava “dentro”, no clã dos dramaturgos brasileiros do último quartel do século XX.

Luís Artur Nunes, tanto no depoimento dado a Paula Dip como na entrevista fornecida para este estudo, afirma o amor de Caio pelo drama que se manifestava desde as amizades do autor com gente ligada diretamente ao teatro até a escritura e encenação de peças de sua autoria.

Curiosamente, sempre investiu mais na sua obra de ficção, como se só ela o definisse como personalidade artística. Não sei se ele se considerava dramaturgo por direito e de fato, ou se via sua produção teatral como bissexta e menos importante, mero divertimento, obra de amador. O fato, porém, é que nunca hesitava quando aparecia uma oportunidade de escrever para o palco. Abraçava propostas e encomendas com pronto entusiasmo. Mas não tinha a preocupação de publicar suas criações dramáticas. Em vida, apenas *A maldição do Vale Negro* ele viu numa modesta edição do Instituto Estadual do Livro de Porto Alegre (DIP, 2009, p. 331).

Luís Artur Nunes levanta a hipótese que talvez o próprio Caio Fernando Abreu não tivesse consciência da existência de um *corpus* teatral não muito grande, mas longe de pequeno, e de tamanho valor dramático.

Esse *corpus*, lançado sob o título de *Teatro completo*, organizado e revisado pelo próprio Luís Artur Nunes e Marcos Breda, é composto de sete peças longas e várias cenas escritas e diálogos construídos que ficaram perdidos, ou não: talvez fossem completos por si só, sem a necessidade de uma peça completa propriamente dita. Dentre essas peças longas, quatro são autorias individuais, a saber: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *A comunidade do arco-íris*, *Zona contaminada* e *O homem e a mancha*. Das outras três, duas são frutos de parceria com Luís Artur Nunes (*A maldição do Vale Negro* e *Sarau das 9 às 11*) e uma é adaptação de obra em prosa (*Reunião de família*, originada do romance de Lya Luft a pedido da própria autora).

Assim se encerra o depoimento de Luís Artur Nunes:

Talvez – mais do que [Caio] – eu o visse também como um homem do teatro, e adivinhasse a importância de sua produção para o palco, onde humor, teatralidade, poesia e ideias são plasmadas numa linguagem de surpreendente modernidade. Posso dizer que o que mais admiro nessa obra, aliás, é essa coragem de desbravar fronteiras, empurrar os limites, romper as convenções, no intuito de alargar os horizontes expressivos. O teatro de Caio Fernando Abreu sacode a acomodação dos que sobem ao palco e dos que sentam na plateia, obrigando-os ao questionamento de suas posturas imobilistas ao propor-lhes uma experiência estética totalmente nova e estimulante. Por isso, prevejo um grande futuro para o teatro do meu grande amigo (DIP, 2009, p. 337).

Deixando de lado, por ora, o Caio-dramaturgo, o Caio-ator também se faz importante para o entendimento de sua vocação para o teatro. Não nos referimos aqui ao Caio enquanto ator no palco ou no cinema<sup>2</sup>, mas a sua personalidade múltipla, jamais se referindo a isso como se fosse um distúrbio mental, mas simplesmente como uma identidade tão flexível que se fez diversa. Caio só era único enquanto escrevia. Diferentemente de Fernando Pessoa, o gaúcho não tinha a necessidade de identidades múltiplas na sua escrita, mas estas se faziam essenciais na sua vida. Jeanne Callegari, na biografia que escreve do autor gaúcho, afirma ser esta uma grande característica: há vários Caios, o que tornava difícil a convivência com o escritor, embora alguns, como Luís Artur Nunes, nunca encontrassem problemas. Talvez, tal

---

<sup>2</sup> Caio Fernando Abreu participou de algumas produções independentes como figurante ou em pequenos papéis, como em *Perfume de gardênia*, de 1992.

multiplicidade identitária provinha da busca incessante de Caio. Como afirma a atriz e amiga Natália Lage, “é como que uma busca incessante e apaixonada de descoberta de si mesmo, de emancipação da alma, de possibilidades de sentir” (DIP, 2009, p. 339). Sabemos que todo personagem dramático busca algo. Caio vivia uma eterna busca (pelo amor, pela palavra certa, pela vida). Caio era, quase que por silogismo, ator de si mesmo.

O que queremos propor aqui é a quase-necessidade de Caio Fernando Abreu escrever, também, teatro, uma vez que, desde o princípio, sua prosa já apresentava dramaticidade. Assim, quando escreve propriamente textos dramáticos, Caio já sabia em que se arriscava: seus diálogos já eram próprios para o drama, seus personagens refletem a crise do drama descrita por Peter Szondi (2003), visto que apontam para a crise do indivíduo apontada por Stuart Hall (2006), Anthony Giddens (1993) e Zygmunt Bauman (2001). Suas rubricas revelam a vocação para o teatro, pois mostram a preocupação de um escritor que conhece teorias, tendências, *performances* e elementos cênicos.

Peter Szondi (2003), na sua *Teoria do drama moderno*, confronta obras clássicas com outras produzidas no final do século XIX a fim de perceber elementos em crise. O autor constata, então, que dois elementos do drama clássico estavam desaparecendo: o diálogo e a ação.

Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entra em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede lugar à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. Com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde seu domínio exclusivo: passado e presente desembocam um no outro, o presente externo provoca o passado recordado. Na esfera intersubjetiva, o fato restringe-se a uma sequência de encontros, meras balizas do verdadeiro fato: transformação interna. O *drame estatique*, de Maeterlinck, dispensa a ação. Em face da morte, à qual ele se dedicou exclusivamente, desaparecem também as diferenças intersubjetivas e, assim, a confrontação entre homem e homem. À morte se contrapõe um grupo de homens anônimos, mudos e cegos. Finalmente a dramática social de Hauptmann descreve a particularidade da vida intersubjetiva por meio do extra-subjetivo: as condições políticas e econômicas [...] a Ação desce ao estado condicionado, do qual os homens se tornam vítimas impotentes (SZONDI, 2003, p. 91-2).

Todas as peças analisadas por Szondi apresentam evidente crise do diálogo; ora, no texto teatral, o diálogo (tradicional) configura-se como base para a ação. Nas peças em questão no estudo de Szondi, o diálogo se mostra insuficiente por não abarcar conflitos interiores. A fragmentação, as mudanças culturais e o meio social, entre outras questões, já haviam imposto uma crise a esse diálogo tradicional. Por exemplo, em uma peça de Nelson Rodrigues, o uso do diálogo tradicional impediria a volta ao passado (*flash back*), pois nele é necessária a representação mimética. Não basta narrar o passado. É preciso (re)vivê-lo. Assim, Nelson cria os “planos” cênicos que representam o passado, a memória, as alucinações, os sonhos dos personagens, além da própria “realidade”, como em *Vestido de noiva e Boca de Ouro*. Quebra-se, dessa forma, a regra das três unidades proposta no século XVI a partir da *Poética* de Aristóteles, e o diálogo, outrora base do drama, perde espaço para o elemento épico, isto é, elementos narrativos são inseridos, tais como um personagem-narrador, cartazes, projeções, voz *in off* etc. Segundo Szondi (2003), o teatro moderno revela cada vez mais essa tendência: os diálogos, adquirindo novas funções e modos de construção, e as relações entre indivíduos refletem o contexto da modernidade.

O teatro de Caio Fernando Abreu revela a dificuldade de comunicação entre os sujeitos, a midialização das relações humanas e a ausência do diálogo, que em suas peças sobrevive apenas como utopia (OLIVEIRA, 2010). Para expressar essa realidade, Caio se utiliza de uma série de recursos, entre eles a intertextualidade e a autoficção, que, assim como as quebras de ilusão, darão origem a um teatro metateatral, isto é, um texto crítico no qual são questionadas a relação entre arte e vida, a noção de autoria e o diálogo com a tradição.

A peça *corpus* deste estudo, *O homem e a mancha*, de 1994, reflete bem essa tendência moderna, visto ser o diálogo ali inexistente, por se tratar de um monólogo. Em uma apoteose esquizofrênica, cinco personagens são abrigadas pelo mesmo corpo. Miguel, primeiro personagem que o Ator encarna, possui uma fala solitária, enquanto os outros, muitas vezes, possuem interlocutores imaginários. Sua fala revela a pessoa que ele é: alguém que não suporta mais o mundo real e que se exila no próprio apartamento. Com isso, as relações intersubjetivas, representadas no teatro por meio do diálogo, não existem na peça de Caio. Peter Szondi percebe que esse enfraquecimento do diálogo no drama é reflexo do mesmo que ocorre no mundo real contemporâneo. O drama vai, então, refletir a vida e suas carências dialógicas, possibilitando a compreensão do real via ficcional.

## 2 TEMPO E ESPAÇO EM *O HOMEM E A MANCHA*

Sob a influência do Classicismo francês, a regra das unidades sobrevive como norma de composição dramática até meados do Romantismo, baseando-se “[...] sobretudo numa convergência do tempo/lugar cênico (da representação) e do tempo/lugar exterior (da matéria representada).” (PAVIS, 2008, p. 423). Assim, o drama deveria transcorrer em um curto espaço de tempo, no mesmo lugar com uma única ação.

Quanto ao tempo, Aristóteles afirma que a tragédia deve se desenrolar em tempo equivalente a um período do sol. Pierre Corneille era ousado ao afirmar, no século XVII, que não se intimidava em escrever peças que durassem o intervalo de trinta horas, e causou euforia quando, em 1636, escreveu *O Cid*, peça pela qual foi condenado pelos teóricos por não respeitar a regras das unidades. Referente à ação, a fábula (imitação das ações) deve “imitar as ações que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (ARISTÓTELES, 1451a).

Não havia, por sua vez, definição clara que do deveria ser a unidade de espaço. Talvez até mesmo por ser óbvio, ligam-na ao mesmo princípio de verossimilhança das outras duas unidades: se a tragédia espelha e imita as ações humanas, logo se deve respeitar que o palco é local único, imóvel, e não sujeito à imaginação do dramaturgo. O princípio da verossimilhança clássico caracteriza-se como “uma ação que seja logicamente possível” (PAVIS, 2008, p. 428). Desta forma, para ser verossímil, a peça deveria ser ambientada em um espaço único.

Entretanto, a ousadia barroca e o liberalismo romântico repudiaram os padrões clássicos da Antiguidade e a rigidez a eles atribuída pelo século XVII francês: acolhia-se com facilidade peças com vários acontecimentos (desde que esses mantivessem a atenção do espectador de forma satisfatória), fora de qualquer restrição temporal ou geográfica.

No Modernismo, as estruturas do teatro, assim como as demais Artes, foram abaladas. O teatro de Alfred Jarry (1873-1907) critica a estética teatral tradicional, propondo com as peças da saga da personagem Ubu uma revolução artística a partir das vanguardas, rejeitando a arte elitista e estendendo-a para toda sociedade.

Desta forma, os textos modernos buscavam maior contato com o público, sem a perfeição romântica e realista. O que estava no palco era o homem nu e cru, imperfeito, ambíguo, feito de qualidades e defeitos. Surgem tendências como o Surrealismo, o Dadaísmo, o Teatro da Crueldade (que rejeita não somente as características do teatro tradicional, mas

também a racionalidade geral, propondo uma nova forma de fazer teatro e ver o mundo, abalando as certezas humanas, a começar pela própria linguagem) e o Teatro do Absurdo (sob forte influência surrealista, aborda a realidade de uma forma diferente, utilizando elementos do ilógico para criar enredos e personagens, deixando claros os problemas do homem moderno). Desse último, temos o exemplo de Jean Genet, que encontra formas de colocar em cena ações por meio da diegese. Elementos exteriores ao palco (como gritos de multidões, ruídos de guerra, insinuações dos próprios personagens etc.) traziam para o interior dele uma série de significações em *O balcão*, por exemplo. Genet não traz para o palco nenhuma ação da revolução que ocorre na peça, mas faz referência a ela a todo o momento, seja por meio dos personagens, seja por meio de ruídos que vem de fora do bordel, como gritos e tiros. Ele poderia encenar ali a revolução, visto que todo o seu cenário é, por si só, renovador, mas decidiu ampliar seu espaço único: não seria apenas um quarto da casa, mas toda a casa. Assim, o lugar muda porque muda o quarto onde a ação se realiza, mas a mansão, ou o balcão, é o mesmo a todo instante. Quebra-se a unidade de espaço ao serem multiplicados os espaços cênicos.

No campo da unidade temporal, seria inadmissível ao teatro tradicional uma peça em que o personagem fosse jovem no primeiro ato e idoso no último, fato que nos parece hoje viável. Não seria isso verossímil, pois “parecia estranho que uma peça cujo tempo de representação não excedia duas ou três horas pudesse desenrolar-se em vários anos.” (RYNGAERT, 1995, p. 78).

O mesmo vale para a unidade de ação. Embora Aristóteles exija ação unificada, “para a sensibilidade barroca, era impossível conceber um enredo que não desenvolvesse simultaneamente vários ‘fios’, várias ações que aparentemente nada tinham em comum, mesmo que acasos bem conduzidos acabassem por fazer com que se juntassem.” (RYNGAERT, 1995, p. 76).

Em *O homem e a mancha*, percebe-se que as unidades são respeitadas, porém simultaneamente quebradas. A questão do espaço é variável: enquanto a ação se desenrola fisicamente dentro do apartamento de Miguel, e só ali, recebendo do exterior os barulhos de buzinas, vozes e motores (barulhos já conhecidos pelo espectador), o espaço metafórico ou onírico dos outros personagens que surgem se quebra em vários: do palco vazio ao apartamento de Miguel, dali para o mundo de aventuras de Quixote, para a busca pela mancha física e espacial do Homem, e deste para a realidade pós-utópica do Cavaleiro da Triste Figura. Diegeticamente, o espaço cênico se constrói. A palavra, base primordial do texto dramático, faz emergir o próprio espaço. E levanta-se com isso uma questão para a qual, possivelmente, não conseguimos achar uma resposta final e muito menos definitiva: o espaço

físico único, fixo, por assim dizer, é o apartamento de Miguel? O palco do Ator? Só nesses dois personagens iniciais temos já a quebra da unidade espacial aristotélica sem, entretanto, repudiá-la totalmente.

Dito de outra maneira, o espaço cênico é o mesmo para todos os personagens. O espaço extracênico ou dramático (PAVIS, 2008, p. 132), inserido verbalmente, é amplo, diferente para cada um. Cabe ao leitor ou espectador construí-lo pela imaginação. Sabemos que no teatro basta uma palavra para determinado objeto abandonar sua natureza e tornar-se outro, como acontece quando Quixote entra puxando uma barrilzinho que ele chama de Sancho, ou quando olha para o manequim e chama Dulcineia. Nota-se nesse objeto a transgressão espacial da cena: manequim é tanto objeto como personagem. Dito de outra maneira, o manequim equivale a um personagem, pois este não precisa existir apenas no corpo de um ator. A palavra basta para estabelecer níveis de representação, de ilusão dramática, de espaço dramático e de tempo. Dessa forma, temos nesse exemplo diferentes planos: um primeiro espaço dramático, isto é, de Miguel, onde o manequim é manequim, e em seus devaneios um espelho no qual ele vê Carolina; e um segundo, que transforma o manequim em qualquer coisa que o personagem designe que ele seja: Dulcineia, Carolina, prisioneiro etc. Antes desses, temos um primeiro, o do Ator.

Assim, a dualidade entre o espaço mimético e o diegético vai possuir limite frágil, pois a fantasia de Quixote e os sonhos de Miguel fazem com que tais espaços sejam híbridos. “Enquanto o espaço mimético é apreendido diretamente pelo público, o espaço diegético é unicamente referido no discurso das personagens, limitando-se a uma existência verbal, não visual.” (ISAACHAROFF, 1985, p. 72-3 *apud* FACHIN, 1998, p. 104).

Lídia Fachin (1998, p. 106) ainda cita Issacharoff (1985, p. 83) para afirmar que frequentemente o espaço diegético completa o mimético. “Toda peça é mimética por definição pelo fato de ser representação concreta. Entretanto, é necessário dizer que o mimético pode estar subordinado ao diegético como em Racine, por exemplo”. Em *O homem e a mancha*, a palavra vai ser a responsável pela quebra do tempo e do espaço, embora nenhuma das duas se quebre “literalmente”. O espaço dramático desdobrado emergirá em uma sequência de *mise en abymes*, criando um esquema de jogo dentro de jogo com limites de difícil distinção.

Assim, podemos inferir que a palavra evoca uma série de outros lugares formados com a ajuda dos signos teatrais que estão no palco desde o início da peça (manequim, barril, vassoura etc.). Ora é simplesmente um manequim, ora é Dulcineia, ora é, ainda, um

prisioneiro. O globo terrestre que marca o início da ação representa justamente isso: a infinidade de lugares contidos em um único lugar. Um mundo todo de possibilidades em um único objeto.

Da mesma forma acontece com a unidade temporal: o tempo cênico é um só. A priori, o tempo extracênico também é único: aquele marcado pelo Ator que representa, ou, se preferir, o dia em que Miguel se aposenta. Aqui já apresentamos dois tempos iniciais. Os outros (de Quixote, Homem e Cavaleiro) serão desdobramentos desses tempos iniciais. A dúvida também ocorre aqui: qual o tempo principal na peça? Mas isso talvez não signifique tanto. O mais significativo é o desdobramento temporal que ocorre, principalmente nos devaneios do Quixote. Este personagem remete a um tempo medieval, próprio do cavaleiro cervantino. O Homem da mancha, porém, remete a um tempo atual, como Miguel. Triste Figura fica em um tempo perdido entre o antes e o depois do agora, um entre-lugar no qual ele, sozinho, não tem esperanças nem de lembrar do ontem nem de pensar no amanhã. Percebe sua vida no fim. Não há mais tempo.

A quebra da ação ocorre no desejo ou busca de cada personagem. A ação que envolve o Ator é diferente da que motiva Miguel, oposta da revelada por Quixote. Uma ação suplementa a outra, sendo todas fechadas no fim da peça. Martin Esslin, em *Uma anatomia do drama* (1978, p. 47), afirma que o interesse e o suspense na peça devem ser mantidos a qualquer custo. O espectador deve-se perguntar “E agora, o que vai acontecer?” a todo momento. Todavia, percebemos que em peças como *O homem e a mancha* (monólogos escritos ao longo do século XX), essa pergunta é trocada por “O que será que estou vendo acontecer?”, pergunta possível a partir de formas assumidas pelo teatro como as releituras, o teatro autobiográfico e, principalmente, o metateatro. O que está acontecendo no palco pode ser, muitas vezes, diferente daquilo que ali vemos. O encenado por dizer coisas diferentes do que ouvimos, simplesmente. Coisas ditas podem dizer coisas não ditas. E o monólogo, mesmo não possuindo uma ação no sentido estrito da palavra, pode prender o espectador não pelo “como”, mas pelo “o quê”, ou ainda não pelo que diz, mas pelo que pode dizer.

Esslin (1978, p. 57) cita como exemplo *Tio Vanya*, de Tchekov. Na peça, um mapa da África é indicado sobre a mesa do russo. A África jamais é citada na peça, Tal mapa representaria “o caráter de dispersão e ineficiência de Vanya. [...] é possível que o mapa o lembrasse permanentemente de um imenso mundo de aventuras para sempre fora de seu alcance” ou “simplesmente para tapar uma mancha causada pela umidade”. O signo teatral permite, usando-se da imaginação de quem o lê, uma série de significações, muitas vezes contraditórias, mas em nenhum caso incorreta. O mesmo efeito causado pelo mapa em *Tio Vanya* causa o globo terrestre do Prólogo de *O homem e a mancha*, e que continua em cena

até o fim. Ele representa o motivo da fuga de Miguel, o motivo de busca para Quixote (além de lembrar que é “um imenso mundo de aventuras para sempre fora de seu alcance”), a fonte de pesquisa do Homem da mancha e a frustração do Cavaleiro da Triste Figura.

Finalizando, a partir de Anatol Rosenfeld (2010), Sônia Pascolati (2009, p. 97) enumera traços estilísticos fundamentais na obra dramática pura. Perceberemos nessa relação como *O homem e a mancha* quebra tais características.

Em primeiro lugar, o *apagamento das figuras do autor e do narrador por meio do diálogo* direto entre as personagens. Ora, em *O homem e a mancha*, há evidente recurso épico fazendo as vezes do narrador do texto, além de recursos no texto escrito que permite identificação, como veremos adiante, de elementos próprios da narrativa. Além disso, quebra-se um segundo traço, que prevê que o *mecanismo dramático deve desenrolar-se sozinho, por meio da ação das personagens e sem a interferência de um mediador* (narrador). Por muitas vezes na peça, o próprio personagem tem papel de narrador, retomando um tempo em que o verbo no presente do indicativo não existe, mas sim o pretérito perfeito, próprio da narração.

Em segundo, a *ação deve obedecer a um rígido encadeamento causal*. Ver-se-á que a fragmentação própria da literatura contemporânea contamina também o gênero dramático, fazendo com que não apenas os personagens sejam fragmentados, mas igualmente o desencadeamento de quadros (cenas). O tempo se desdobra, assim como o espaço, fazendo emergir um enredo sem linearidade e sem encadeamento causal.

Outro traço do drama puro é o fato de *um conflito de vontades desencadear a ação*. Em *O homem e a mancha* não há um conflito de vontades, e sim uma espécie de conflito de identidade, subjetivo e psicológico. Os personagens desejam algo, mas esse desejo não causa conflito, tampouco há uma ação a partir disso. O máximo que se pode dizer a esse respeito na peça em estudo é que, talvez, o querer das personagens possa ser identificado à busca de cada uma.

Finalizando, o *drama deve representar sempre um presente que caminha para um futuro*. O uso de recursos épicos revela um tempo passado que desencadeou aquele presente encenado. Entretanto, não há nenhum indício de desenrolar da ação e desfecho, como ocorre nas peças de Shakespeare, por exemplo. Há no seu lugar um teatro quase estático, que apela para o sonho como forma de fuga dessa melancolia.

Por fim, não há unidade de ação, lugar e tempo. O desdobramento dessas três instâncias rejeita qualquer tipo de unidade. O sonho permite que a ação (ou as supostas ações) sejam desenrolados em vários tempos e lugares. Afirmamos que a quebra de espaço e tempo ocorre na medida em que os personagens se desdobram. Todos eles são fruto do

mesmo homem: o Quixote mítico, inserido em nossa cultura e exemplo do que se tornou o homem moderno, porém, são situados em contextos diferentes.

### 3 O TEATRO ÉPICO CAIOFERNANDIANO

Lídia Fachin (1998, p. 103) define narratividade no teatro a partir de Greimas: princípio organizador de todo o discurso. O texto dramático, enquanto discurso, é marcado, pois, pela narratividade, em menor ou maior grau. A questão não é a narração, visto que esta pode existir nas ações dos personagens no palco ou pelo uso do presente do indicativo, mas sim pelo fato de ocorrer uma “contaminação” do gênero dramático pelo gênero épico” (FARIA, 1998, p. 47) nas peças de Caio Fernando Abreu.

Desde Aristóteles, a teoria dos gêneros se alterou, mantendo, entretanto, uma espécie de cerne de cada um deles inabalável. Mesmo com todos os experimentalismos formais,

[...] a Lírica continua a exprimir uma voz subjetiva, a traduzir um estado de alma em uma linguagem dotada de poeticidade; a Épica não deixou de ser o modo imitativo pelo qual uma história é contada por um narrador; e a Dramática, finalmente, é o gênero que, desde sempre, necessita do ator para realizar-se em sua plenitude, pois o seu modo de imitação, para lembrar as palavras de Aristóteles, exige “pessoas que agem e obram diretamente” [...] (FARIA, 1998, p. 47).

Por algum tempo, se respeitou ao máximo essas definições, limitando com precisão as fronteiras entre os gêneros. Principalmente na Dramática, Aristóteles deu bases para que se fixassem as regras das unidades (de ação, tempo, espaço e tom). Hoje, porém, a teoria da literatura propõe novas interpretações e leituras, não se prendendo aos limites desse ou daquele gênero. “A moderna poética, desenganada de quaisquer tentações dogmáticas e absolutistas, procurando na história a sua fundamentação, reabilitou o conceito de gênero literário.” (AGUIAR; SILVA, 1976, p. 225). Temos, então, poemas com fortes traços épicos e dramáticos, peças inteiras líricas e romances com passagens mais subjetivas e/ou dramáticas. E os exemplos serão muitos.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva cita dois teóricos distintos que repensaram o conceito e os limites dos gêneros literários: Emil Staiger e György Lukács. O primeiro, Emil Staiger, é o que mais nos interessa. Staiger publicou em 1952 sua obra *Grundbegriffe der Poetik* (*Conceitos fundamentais de poética*), na qual mostra a distinção entre a forma *substantiva* e a forma *adjetiva* dos gêneros literários. Em outras palavras, existe a possibilidade de que marcas estilísticas de cada gênero existam em qualquer texto literário, sem restringi-lo a um único gênero. Assim, os estilos épico, dramático e lírico podem ser considerados adjetivos, enquanto a Épica, a Dramática e a Lírica são substantivos, pois um texto, mesmo sendo contaminado pelos

três gêneros, apresenta características principais de um deles. “Condenando uma poética apriorística e anti-histórica, Staiger acentua a necessidade de a poética se apoiar firmemente na história, na tradição formal concreta e histórica da literatura, já que a essência do homem é a temporalidade.” (AGUIAR; SILVA, 1976, p. 225).

Staiger compreendeu que o que define uma obra não é o gênero no qual está inserida (substantivo), mas o traço estilístico predominante (adjetivo). Sua constatação surge a partir do momento em que escritores não se limitam ao gênero literário, quebrando barreiras e deixando o texto ser contaminado por traços estilísticos alheios àquele gênero. Para ele, não existe, então, uma obra puramente lírica, épica ou dramática, pois “qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e [...] essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente” (STAIGER, 1975, p. 15). Sônia Pascolati (2009, p. 97) afirma que, no que diz respeito ao texto dramático, importa menos o gênero do que sua funcionalidade dramática, isto é, sua teatralidade.

José Roberto Faria (1998, p. 49), por exemplo, aponta Bertolt Brecht como o dramaturgo no qual é mais evidente esse hibridismo; o autor é responsável pela sistematização de um teatro épico, isto é, “um teatro no qual o traço estilístico fundamental não é o dramático, mas o narrativo”.

Caio Fernando Abreu, desde sempre ligado principalmente ao gênero épico (contos e romances), deixou-se contaminar pela prosa sua e de outros em seus textos dramáticos. Por questões espaciais, vamos nos deter apenas na peça objeto deste trabalho, *O homem e a mancha*. Nela, elementos marcam (a) influência de Brecht e (b) indícios do que Peter Szondi (2003) chama de epicização do texto dramático.

Desde o início da peça, que começa com o “era uma vez”, marca mais evidente e popular da narração, até seu final, recursos épicos estão presentes. Para melhor identificá-los, vamos nos prender ao texto dramático, marcado pelo uso de títulos e resumos, além do Prólogo e do Epílogo. Entretanto, o Prólogo e o Epílogo em *O homem e a mancha* não possuem as mesmas características desses elementos na tragédia grega, por exemplo. Enquanto lá a figura de um narrador é inserida a fim de marcar a narratividade, seja ele constituído de um Coro ou mesmo pelo diálogo entre dois personagens, aqui temos o personagem do Ator, metateatral por excelência.

ATOR — Era uma vez... era uma vez... era uma vez... era uma vez... era uma vez... era uma vez... era uma vez... Era uma vez o quê, meu Deus? Era uma vez quem? E quando, e onde era uma vez? É tão difícil escolher, é tão difícil começar. [...] (ABREU, 2009, p. 220).

Nesse começo percebemos não apenas a presença do “era uma vez” como marca da narratividade, mas a indagação dos principais elementos do texto narrativo: *o quê, quem, quando e onde*. Ação, personagem, tempo e espaço são procurados pelo Ator, que, a partir de uma crise imaginativa, inicia sua crise existencial.

Além dele, todos os outros personagens, motivados pelo próprio monólogo em que estão inseridos, possuem discursos narrativos, diegéticos, que remontam um passado ou uma função descritiva, como podemos verificar nos trechos a seguir.

ATOR — Era uma vez... eu. Claro, tem que ser alguma coisa que eu conheça bem. Eu, então. Faz quarenta anos que convivo comigo mesmo. Alguma coisa devo conhecer. Sim, é isso mesmo. Eu. Por que não? Afinal, eu me acho bem interessantezinho (ABREU, 2009, p. 221).

MIGUEL — Finalmente chegou o grande dia. Miguel Quesada – o desventurado trabalhador anônimo, o solitário depressivo, o neurastênico insuportável, o mal-amado, o zé-ninguém que nunca teve nada nesta vida além de seus loucos sonhos impossíveis –, Miguel Quesada está livre (ABREU, 2009, p. 223).

HOMEM — Senhores, por mais que minhas idéias andem perturbadas, como dizem – e talvez tenham razão –, certamente as idéias deste autor não o estavam quando, para iniciar sua obra imortal, escolheu justamente a expressão “num lugar da Mancha”. [...] (ABREU, 2009, p. 230).

QUIXOTE — Embora temporariamente fora de combate, por conta de um mal nos rins (*Apalpa as cadeiras, geme.*) que quase me arrancou a vida, jamais deixarei de pertencer à nobre ordem dos cavaleiros andantes (*Altivo.*) Defensor das donzelas, amparador das viúvas e socorredor dos órfãos e desvalidos da sorte! [...] (ABREU, 2009, p. 231).

TRISTE (*Para a Lua.*) — Cavaleiro da Branca Lua, vencido estou. Branca, branca Lua: a teus pés de prata deponho meus arroubos. Oh, Lua, desalmada e feiticeira... Tamanha surra me deste, Cavaleiro Branca Lua, que já não valho um furo sequer da sola das tuas negras botas. Adeus, dias de vinho e rosas (ABREU, 2009, p. 255).

Percebe-se que o uso do pretérito perfeito e do estilo narrativo (principalmente de Miguel) comunga com a epicização da qual Peter Szondi (2003) trata. Além de evidente presença de características do gênero lírico, mais visível na última citação, na qual o lírico sobrepõe o épico, mantendo-se no dramático. Tal contaminação participa, a nosso ver, do processo intertextual no qual a peça é produzida, visto ser uma releitura do romance de Cervantes. Desta forma, romance e texto dramático dialogam entre si não apenas com seus personagens e certos trechos citados entre aspas, mas também nas próprias características do gênero épico que servem como elo entre as duas escrituras.

O espaço diegético, isto é, aquele que não é visto, extra-cênico, comunicado verbalmente nas falas e nos resumos/títulos de cenas, constitui o que restou do romance na sua releitura dramática. A narração é transposta para o espaço mimético, ou seja, aquele que é visto, transmitido sem mediação por meio do monólogo de cada personagem.

Outra diferenciação está no modo como se desenrola o enredo. Enquanto a narrativa permite uma multiplicidade de núcleos narrativos desdobráveis em muitos episódios, o drama se concentra em uma ação nuclear, circunscrita a poucos episódios (PASCOLATI, 2009, p. 96). Assim, temos em *O homem e a mancha* uma peça cujo caráter é misto, híbrido de dramática com épica. Enquanto a primeira possui, essencialmente, cenas escritas uma em função da outra, na segunda temos cada cena independente, sem encadeamento. Na peça de Caio, ao mesmo tempo em que temos cenas em forma de monólogos aparentemente independentes, temos uma linearidade composta por fragmentos. Dito de outra forma, os fragmentos fazem parte da mesma história, que se desdobra em personagens, espaços e épocas.

A fim de situar a peça de Caio em um panorama do teatro moderno e sua crise, a analisamos a partir de três vieses: intertextualidade, metateatro e autoficção. São essas as três paredes do apartamento que vão revelar uma quarta, a ilusão, que é derrubada pela força das outras três.

No primeiro capítulo, abordamos a intertextualidade com um breve histórico do termo e conceituando nossa concepção do mesmo. A partir de estudos de Julia Kristeva, Harold Bloom, Laurent Jenny, Antoine Compagnon, Gérard Genette e Tiphaine Samoyault analisamos a peça que dialoga, principalmente, com o *Dom Quixote* de Cervantes. Logo se percebe que outros textos vão surgindo, criando, como quer Kristeva, um “mosaico de citações”. Após esse histórico, situamos a obra caiofernandiana nos limites da intertextualidade para, só então, analisá-la na peça *O homem e a mancha*. Desta forma, pretende-se mostrar que o recurso intertextual não é apenas estrutural em Caio, mas que tal elemento faz parte de uma possível poética caiofernandiana. Organicamente, o intertexto vai se construir de forma polissêmica na prosa e no drama do autor gaúcho.

Percebemos que, independente do termo utilizado para definir o processo, o que nos importa é *o que* o processo implica, isto é, a contribuição para os estudos da literatura comparada, visto que eles modificam as leituras e os modos de recepção, absorção e transformação dos textos-fontes, revertendo noções de fontes e influências (CARVALHAL, 2006, p. 129). Tal processo torna a obra, então, coletiva, e não mais individual, aumentando também a contribuição do receptor para a significação do texto. Além disso, cria-se uma relação de dependência de uma obra por outra, intensificando o conceito de literatura

universal ou biblioteca universal, além de alimentar o que Typhaine Samoyault (2008) chama de “memória literária”.

A intertextualidade e sua importância para a compreensão do texto permitem ainda a ampliação dos estudos que discutem as relações entre sistema literário por meio do desvendamento dos intertextos e seu significado para a tradição e continuidade literária (CARVALHAL, 2006), caso evidente no objeto deste estudo, o *Dom Quixote*.

A obra do escritor Caio Fernando Abreu tem como traço formal a construção de um texto baseado em encaixes de outros, cujos sentidos são modificados ou intensificados.

Em um segundo momento, enfatizamos o recurso metateatral na peça a partir de estudos de Lionel Abel (1968), Manfred Schmeling (1982) e Tadeusz Kowzan (2006). Esses três autores mostram como ocorre, no drama, um entrelaçamento de discursos, o literário e o crítico, quando o teatro trata do teatro, seja citando-o, refletindo-o ou encenando-o.

Quando se trata do cruzamento entre o discurso ficcional e o discurso crítico, temos duas ordens de discurso: um construído no campo da criação artística e outro inserido na expressão de um valor atribuído ao discurso literário. A personagem dramática assume uma função crítica em relação a outros discursos anteriores ou contemporâneos ou até mesmo em relação a seu próprio discurso, a sua existência como personagem dramática de um certo tempo e contexto (PASCOLATI, 2008, p. 513).

A partir disso, analisamos também a peça de outra perspectiva teórica: a autoficcionalidade. Serge Doubrovsky (1977) propõe o termo para o gênero que é incapaz de ser ficção *ou* autobiografia, sendo, assim, ambos. Serão dois discursos cruzados: o discurso ficcional e o discurso referencial, isto é, originado de dados contextuais ou autobiográficos, passíveis de verificação. Temos estudos — como o de Leonardo Ramos de Toledo (2008), Gerlane Roberto de Oliveira (2010) e Martha Ribeiro (2010) — que tratam do teatro autobiográfico, ou seja, um teatro que tem a nítida preocupação em contar a história do seu autor e/ou diretor, ou fragmentos dela. Com isso, nos sentimos instigados a pensar em um teatro que não é autobiográfico, mas que mantém relações íntimas com dados empíricos e, por isso, verificáveis.

Para tanto, nos embasamos nas teorias do próprio Serge Doubrovsky e daqueles que, concordando ou não com ele, abordaram em seus estudos a autoficção e a teorizaram, a saber: Vincent Colonna (2004), Philippe Gasparini (2004), Luís Costa Lima (1986; 2006) e Diana Klinger (2012).

Dado importante é o fato de hoje entrarem em cartaz mais peças adaptadas de contos, crônicas e até mesmo cartas de Caio Fernando Abreu do que suas peças propriamente ditas. Nos últimos anos assistimos a adaptações de contos como “Aqueles dois”, “Dama da noite”, “Lixo e purpurina”, “Anotações Sobre um Amor Urbano”, “A visita”, entre outros. Daí se vê a necessidade de expor esse teatro que, longe de piegas ou infantil, mostra um autor maduro e ciente dos recursos que utiliza. Perceber-se-á que o Caio-dramaturgo não está apenas preocupado em escrever uma bela peça. Seja a partir de seus temas, seja a partir de sua estética, ele escreve consciente de estar fazendo teatro. E um teatro maduro.

## ATO I

### A INTERTEXTUALIDADE

De como o intertexto é empregado em sua obra, principalmente na peça *O homem e a mancha*

#### **Cena 1 - O TERMO *INTERTEXTUALIDADE***

Quando se explica o uso do termo a partir de teorias de Julia Kristeva, Harold Bloom, Laurent Jenny, Antoine Compagnon, Gérard Genette e Tiphaine Samoyault

Em trabalho anterior, intitulado *Cartas ao vento: a não realização do Amor em Caio Fernando Abreu*<sup>3</sup>, trabalhamos com a hipótese de que as não realizações do amor na obra do autor gaúcho seriam reflexo do empirismo da pessoa Caio Fernando. Tal trabalho utilizou a teoria proposta por Serge Doubrovsky na década de 1970 para suprir os “espaços autobiográficos” deixados por Philippe Lejeune, denominada por ele de autoficção. Assim, propomos a leitura de sua obra visando também sua vida, não apenas como mero autobiografismo narcisista, mas como um resgate memorialístico que prevê a fixação da cultura daquela geração, então em mutação. Desta forma, a literatura não seria, apenas, descrição verbal ou criação poética, mas também espécie de documento histórico permeado por lirismo, assim como pela subjetividade, afinal, trata-se de um discurso histórico criado a partir de um “eu”, de uma percepção bem específica.

Entretanto, além de dialogar com sua vida, a obra de Caio Fernando Abreu dialoga também com suas leituras, que não foram poucas ou breves, e com ela própria, abrindo espaço para a criação de temas recorrentes e personagens-tipo sempre presentes, como se verá a seguir.

#### **Do dialogismo de Bakhtin à memória da Literatura**

Laurent Jenny (1979, p. 8) cita Harold Bloom ao afirmar que “todo o poeta sofre uma angústia da influência”. Fácil pensar em tal afirmação levando em conta a presença

---

<sup>3</sup> Pesquisa apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso no curso de Letras, Bacharelado em Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina, em 02 de dezembro de 2010.

constante, na escrita, das leituras do autor. Talvez sejam esses dois movimentos interligados e inseparáveis: a escrita e a leitura. Ambas sujeitas ao tempo e à memória.

Antes de analisarmos mais especificamente a intertextualidade na obra de Caio Fernando Abreu, seria interessante definir como usaremos esse termo e a partir de qual perspectiva ele nos é caro. Além disso, vale ressaltar que a intertextualidade se faz presente em toda a obra caiofernandiana, seja ela estrutural ou temática, como temos no seu primeiro livro de contos, *Inventário do Ir-remediável*, de 1970, no qual o diálogo com a prosa clariceana é explícito, ou com intertextos em suas utilizações mais nítidas (citações e epígrafes, por exemplo), como temos em *As frangas*, livro de 1988 que faz intertexto com *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector, e *Morangos mofados*, de 1984, cuja maioria dos contos dialoga com mitos gregos.

Julia Kristeva (1974, p. 440-1), em 1967, cunha o conceito de intertextualidade: “*tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte*”<sup>4</sup>. Tal definição parte das elaborações teóricas de Bakhtin acerca do dialogismo do romance, criando um sistema, recuperado por Laurent Jenny, no qual a obra se torna pensável. Jenny (1979, p. 5) afirma que “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante.”. Este conceito, porém, não é novo: Bakhtin já afirmava que todo texto está sempre em contato com outro texto, opinião repetida por Maingueneau (1976, p. 39), para quem um discurso não nasce em uma inocente solitude, mas se constrói através do que já foi dito em relação ao qual toma posição. Esse diálogo entre textos se faz importante visto que o “texto só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo.” (BAKHTIN, 2006, p. 191).

Apesar de a intertextualidade ser um recurso presente na literatura desde muito tempo, percebe-se uma frequência intertextual maior a partir das Vanguardas Históricas, quando se inicia um processo de autorreflexão evidente no qual a intertextualidade possui um papel essencial. Chega-se ao ponto de serem publicadas obras que recontam os clássicos, ou dão novos finais a obras célebres. Como escreve Affonso Romano de Sant’Anna (2004, p. 7), “a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente

---

<sup>4</sup> Todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (tradução nossa).

nas obras contemporâneas”. Paródia entendida aqui não como mera sátira de uma obra, mas como uma releitura, seja para ironizá-la, criticá-la, elogiá-la ou colocá-la em evidência.

Mikhail Bakhtin propôs, tendo como objeto Dostoievski, uma teoria que evidencia as vozes enunciantes do romance. A partir da multiplicação de perspectivas e pontos de vista, torna-se evidente a presença de mais de um enunciador (conceito completamente diferente de narrador). Ou seja: um “coro de vozes” ecoa na voz do locutor principal, por assim dizer, fazendo emergir uma série de outros enunciadores, reais ou virtuais. Para Bakhtin, é característica do romance ser plurivocal. Uma negação supõe uma afirmação e vice-versa. Nisso está o cerne do conceito da polifonia, diferente, desde já acentuamos, do conceito de dialogismo, proposto também pelo russo. Bakhtin elaborou uma reflexão filosófica sobre a linguagem, cujo resultado é essa compreensão de que ela é dialógica e de que a escrita romanesca pode ser polifônica. Para o autor de *Estética e teoria do romance*, essa polifonia de vozes que ressoam de modo igual é dialógica, ou seja, os enunciados dos personagens dialogam com os do narrador, tendo o autor por trás de todos eles, embora apagado e distanciado. “Dostoievski interrompe frequentemente a voz do outros, mas não a cobre nunca a partir de ‘si’, isto é, de uma consciência estrangeira (a sua).” (BAKHTIN *apud* TODOROV, 1979, p. 509). Esse dialogismo torna-se evidente em diálogos de estilo indireto livre, quando o narrador assume aparentemente o pensamento das personagens. “O discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem; ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado.” (BAKHTIN, 2006, p. 163). Esse tipo de discurso permite ao narrador enunciar em dois níveis diferentes, fazendo com que seu enunciado surja a partir dos enunciados anteriores. Nele o escritor assume o papel de intermediário entre o texto e o leitor.

O diálogo ou discurso indireto livre constitui espécime híbrido, pois “envolve a mimese, o foco narrativo, a intertextualidade e a competência literária (McHale, 1978:249), em que se fundem a terceira pessoa, usada pelo ficcionista para narrar a história, e a primeira pessoa, com que a personagem exprime os seus pensamentos de maneira autônoma, ou seja, “a fala de determinada personagem ou fragmentos dela inserem-se discretamente no discurso indireto através do qual o autor relata os fatos” (GARCIA, 1969:132) (MOISÉS, 2004, p. 121).

Com isso, toda palavra proferida contém palavras de outros. E “os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro” (SAMOYAUULT, 2008, p. 22). Nesta perspectiva, o

discurso é concebido não isoladamente, mas em contexto e relação com outros discursos, movimento que determina sua posição no espaço e tempo da história.

Tal diálogo pode acontecer não apenas entre o enunciador e os seus próprios enunciadore, mas entre o falante e o interlocutor, o falante e o sistema linguístico no qual está inserido, entre este e aquele contexto, enfim. Partindo para o campo literário, esse diálogo pode ser entre o autor e o leitor e, no plano intratextual, entre o narrador, o narratário e os personagens e os pontos de vista de cada uma dessas instâncias ou entre a obra e o contexto social no qual está inserida e de que se faz reflexo.

Sabidamente, Bakhtin usou o romance como objeto de suas teorias, visto ser esse gênero aquele que mais favorece o dialogismo e a polifonia. O romance vai, diferente dos outros gêneros, abrir uma série de possibilidades para a linguagem, fenômeno chamado pelo russo de plurilinguismo. Ora, estamos diante de um diálogo, quer ele implícito ou virtual. Diálogo de duas ou mais vozes, pontos de vista diferentes, colocadas pelo narrador, aparentemente, em um mesmo nível. Mesmo que uma voz queira se sobrepor a outra, o dialogismo garante que todas sejam apresentadas em igualdade. Assim, em 1929, na obra *Problemas da obra de Dostoievski*, Bakhtin analisa o que ele chama de polifonia do romance, isto é, o confronto de várias vozes, incluindo a do narrador, que são, no texto, colocadas no mesmo nível. Para o russo, essa foi a maior inovação da obra de Dostoievski, prefigurando aquela que seria a maior tendência da prosa moderna no sentido da abertura e da incompletude.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenevalentes de outros heróis (BAKHTIN, 2008, p. 03).

José Luís Fiorin (2008), ao estudar os conceitos iniciais do pensamento bakhtiniano, explica que o russo analisou o diálogo em diferentes perspectivas até chegar ao conceito de dialogismo. E lembra o fato de que, para Bakhtin, o que importa é o diálogo em qualquer instância.

[...] a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, com os lábios, com as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 2003, p. 348).

Fiorin (2008, p. 19) comenta esse conceito mostrando a presença das palavras na palavra:

Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em outros discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que o circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras.

Para Bakhtin (2006) o centro dialógico está na língua, visto que todo enunciado pede uma atitude responsiva. O discurso é, assim, um espaço marcado por diversas vozes vindas de outros discursos.

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (lingüístico<sup>5</sup>) do discurso ocupa simultaneamente em relação a ele uma atitude responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente, a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Estando a palavra ligada a outras palavras anteriores, automaticamente os discursos estarão ligados a outros proferidos. Para Bakhtin (2006, p. 147) “o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”.

A partir dessas propostas teóricas de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva propôs o termo *intertextualidade* na década de 1960. Bakhtin nunca chegou a usar o termo *intertextualidade*, embora a noção de diálogo seja a base de seu pensamento. Graham Allen (2001) afirma a duplicidade desse termo em seu artigo intitulado “A intertextualidade e sua ‘dupla’ origem”, publicado na revista *Pátio*, no qual reforça a importância pioneira de Bakhtin. Mesmo não utilizado, o termo carregaria uma carga dupla, que tem como base as teorias de Bakhtin e de Ferdinand Saussure.

---

<sup>5</sup> Fica dito desde já que as regras propostas no Acordo Ortográfico de 2009 foram respeitadas e utilizadas neste trabalho. Porém, citações de obras e trechos anteriores a essa data trazem ainda a ortografia original em respeito ao texto de então.

Escritores não selecionam apenas palavras de um sistema lingüístico, eles selecionam tramas, situações, características de personagens, imagens, modelos de narrativas, até mesmo frases de textos anteriores e da tradição literária. Isto reforça a asserção de Saussure sobre a natureza não-referencial do signo, já que o leitor, na sua leitura, está intensamente ciente de que os signos expostos num texto se referenciam não a objetos do mundo, mas ao sistema literário de onde derivam os textos produzidos (ALLEN, 2000, p. 11 *apud* MAGALHÃES FILHO, 2009, p. 18).

*Lato sensu*, intertextualidade é toda e qualquer relação explícita e implícita que uma literatura, seja oral ou escrita, tem com outros textos, anterior ou concomitantemente produzidos. Nesse resgate de textos, revela-se a metatextualidade, visto que a literatura pensa e escreve a literatura já escrita. Para Bakhtin, nenhuma palavra é nossa, ou está sendo dita pela primeira vez (com exceção da primeira palavra de Adão). Todas trazem em si a influência de outras vozes. Graham Allen (2001) escreve que

[...] a intertextualidade surge para nos lembrar da verdade possivelmente chocante de que o que dizemos e pensamos sempre já foi dito e pensado. Essa ênfase na “duplicidade” e conseqüente ausência de qualquer origem singular, apesar de suas muitas diferenças, caracteriza as abordagens bakhtiniana e pós-estruturalista da palavra literária e, sem dúvida, da palavra não literária. Uma vez reconhecida essa “duplicidade”, torna-se igualmente claro que nenhum nascimento é originário, que nenhuma palavra é dita pela primeira vez (ALLEN, 2001, *apud* MAGALHÃES FILHO, 2009, p. 19-20).

O escritor partirá, então, de tudo que lhe vem de fora, desde as palavras da mãe até as leituras mais críticas. “É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação [...] e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior” (BAKHTIN, 2006, p. 151), isto é, a polifonia. Tais vozes de enunciados anteriores que ecoam em um enunciado posterior são necessariamente reconhecíveis para a busca do sentido (pleno). Algumas vozes são claras, gritantes, enquanto outras ecoam silenciosas, quase invisíveis, e porque não, invisíveis. O autor deixa, então, de ser pensado como um deus que tudo pode criar e passa a ser mais um demiurgo, que organiza (e não mais cria) ideias. Como escreve Roland Barthes (2004, p. 64) no seu clássico “A morte do autor”: “o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação [...]”.

A teoria literária estruturalista aponta duas vertentes distintas, ao menos em parte: a primeira (mais implícita) vê a escrita enquanto texto produzido a partir de outros discursos. Ora, obviamente uma leitura não pode, ou não deve, ser esquecida. Assim, a partir

do momento em que um leitor passa a escritor, tais leituras “poluirão” sua escrita. Tomamos como exemplo o objeto deste estudo. Caio Fernando Abreu, no prefácio dos vinte e cinco anos de seu *Inventário do ir-remediável*, escreve que “o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como ‘Corujas’ ou ‘Triângulo amoroso: variações sobre o tema’.” (ABREU, 2005a, p. 17).<sup>6</sup>

A segunda vertente é aquela explicada de forma muito didática por Affonso de Romano Sant’Anna no ensaio que, por acaso, já resume o que ela propõe. *Paródia, paráfrase & Cia* (2004) analisa as retomadas de enunciados literários, como os dois procedimentos citados no do título e suas semelhantes (citação, alusão, colagem, plágio etc), isto é, citações explícitas de alguma obra, entre aspas ou não.

Assim, enquanto a primeira se dirige a todo e qualquer discurso produzido, visto haver nele vestígios de outros discursos mesmo que isso seja inconsciente, a segunda o fará pelo viés da propositabilidade, isto é, o autor sabe que está relacionando seu texto a outros anteriores, e o faz, seja citando trechos, criando paródias, relacionando temas e personagens ou qualquer outro tipo de relação intertextual.

Seguindo pela primeira vertente e aderindo, conseqüentemente, à segunda, Ingedore Koch (2007, p. 16) afirma que “todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe.”

Koch divide a intertextualidade em *stricto* e *lato sensu*. A *stricto sensu* (que por ora mais nos interessa por se tratar do texto inserido em outro texto, e sobre a qual escrevem Jenny e Genette) é subdividida em: intertextualidade temática (isto é, um mito grego, as lendas arturianas, histórias de contos de fadas, enfim, histórias que se repetem através dos tempos em diferentes contextos); intertextualidade estilística (repetição ou imitação de certos estilos ou variedades linguísticas, como a oração do Pai-Nosso ou as relações poéticas entre Camões e Petrarca); intertextualidade explícita (retomada de discurso ou citação com menção à fonte), e intertextualidade implícita (grosso modo, introdução no texto de um texto alheio, sem menção à fonte).

Koch chama atenção para um dado que, já citado por Bakhtin e Gérard Genette como veremos mais adiante, é crucial para o entendimento do que se proporá nos próximos capítulos: “Nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que

---

<sup>6</sup> Além da influência clariceana, o livro de Caio Fernando é explicitamente influenciado pelo *nouveau roman* francês e pelo realismo mágico latino-americano.

o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicando a construção do sentido.” (KOCH, 2007, p. 31).

[...] Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica (BAKHTIN, 2006, p. 32).

Para Bakhtin já é notável a importância da percepção das partes do enunciado (uma percebida e outra presumida). “A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade. Cocriatividade do compreendente.” (BAKHTIN, 2003, p. 382).

A leitura não é prejudicada pela não percepção do leitor, mas tal percepção do conteúdo intertextual torna-se fundamental para a ampliação das possibilidades de leitura e de sua significação mais plena.

Terminologia que nos interessa é a cunhada por Gérard Genette, que se dedicou ao estudo das relações entre textos em *Introduction à l'architexte*, livro de 1979 no qual se debruça sobre a questão da tripartição dos gêneros literários a partir de Platão e Aristóteles com o objetivo de propor uma nova forma de compreensão das relações entre gêneros literários. Para ele, a arquitextualidade é o modo como textos se relacionam a partir de semelhanças de gênero (formais e temáticas). Mas é em *Palimpsestes*, publicado em 1982, que ele propõe uma classificação mais específica para as possibilidades de diálogos entre textos.

Numa espécie de “epígrafe metatextual” que abre o livro *Palimpsestes*, Genette relaciona o sentido do termo palimpsesto à prática da escrita e à concepção de texto: como num pergaminho cuja superfície recebe um novo texto sobre a antiga inscrição, removida, mas não anulada por completo, também os textos trazem em sua tessitura várias camadas de escrituras, escritas antecedentes a partir das quais se constrói o novo, sem nunca apagar o antigo. Resumindo: “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, 2010, p. 5).

Em *Palimpsestes* (2010, p. 17), Genette chama de *transtextualidade* (na “falta de melhor opção”) “tudo o que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Essa transtextualidade compreenderia cinco tipos, isto é, cinco categorias que

colaboram para a transcendência do texto, a saber: a *intertextualidade*, com a mesma concepção de Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (1974) e definido por Genette como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença de um texto em um outro”, cuja forma mais tradicional e explícita é a da *citação*<sup>7</sup>; a *paratextualidade*, que mereceu, posteriormente, uma obra dedicada apenas a sua análise, que seria a relação que o texto propriamente dito mantém com seus “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações [...]” (GENETTE, 2010, p. 16); enfim, tudo que auxilie a leitura do leitor menos experiente; o *metatexto*, que define a relação que une um texto a um outro que dele fala, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo, sendo por excelência a relação crítica; a *arquitextualidade*, relação mais implícita e abstrata, pois pode ser “completamente silenciosa”, por vezes apenas titular, como em *Poesias, Confissões, Ensaios*, apesar de não ser próprio do texto se autodeterminar genericamente, embora tal definição oriente o horizonte de expectativa do leitor e da leitura da obra, ou genérica, via imitação, ocorrendo geralmente com gêneros canônicos (epopeias, romances, tragédias etc); e, enfim, a *hipertextualidade*, que talvez mais nos interesse por se tratar de “toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior (*hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 19). O texto B, mesmo não falando do texto A, tem com ele uma relação hipertextual a partir do momento em que sua existência se torna impossível se não fosse a existência do texto-fonte. Para Genette (2010, p. 25), “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”.

Apesar das minuciosas diferenciações propostas pelo crítico, é evidente que sua teoria guarda semelhanças com proposições teóricas antecedentes, tais como as de Julia Kristeva e de Michel Riffaterre, como o próprio autor admite. Genette cita os estudos de Riffaterre afirmando que o teórico fez da intertextualidade o mesmo que ele fez da transtextualidade, identificando-a com a própria literariedade. Para Riffaterre (1989, p. 4), é a percepção pelo leitor da relação entre uma obra e outra que determina a presença do intertexto. E continua: “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não literários, só produz o sentido.”.

---

<sup>7</sup> O *plágio*, para Genette, seria também uma forma de intertexto, mas na sua forma menos explícita e canônica, visto ser um empréstimo não declarado, embora literal.

Da mesma forma que fez Bakhtin, Michael Riffaterre (1989) direciona a intertextualidade como conceito ligado à recepção. Diferenciando o conceito de intertexto do de intertextualidade, ele acentua a importância da percepção do leitor, o que faria emergir o intertexto. Essas relações intertextuais foram chamadas por Gérard Genette de hipertextualidade, ampliando o conceito e englobando aquele outro, de intertexto.

Por outro lado, o termo intertextualidade, para Riffaterre, designa “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, que é o contrário da leitura linear [...] conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem” (*apud* SAMOYAULT, 2008, p. 25). Genette chama atenção para a definição de Riffaterre que, além de definir em princípio a intertextualidade de uma maneira mais ampla, vai ainda afirmar que o conceito de intertextualidade seria equivalente ao de literariedade para a literatura. Genette fará o mesmo anos depois, usando, porém, o conceito de transtextualidade (GENETTE, 2010).

Tiphaine Samoyault, em seu livro *Intertextualidade*, propõe o conceito de intertexto ligado ao de memória, funcionando como repertório literário, ou seja, uma memória literária. Para Samoyault, “[a literatura] se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi.” (SAMOYAULT, 2008, p. 47). A autora, ao se utilizar dessa ferramenta, expande o horizonte intelectual do seu leitor, fazendo-o recordar dos textos lidos e conhecidos ou buscar conhecê-los. Além disso, há o interesse estético: incluindo na obra essa memória literária, o autor faz de seu texto parte dela. Assim, Samoyault confia ao leitor o papel de criação de sentido: se ele reconhecer os textos ali inseridos, automaticamente o relacionará a eles. Obviamente, tal processo se torna complexo nos tempos atuais, quando o contato com uma infinidade de textos não se compara ao contato que existia, por exemplo, no século XIII ou no XIX. Além do fator alcance, ocorre o que Chartier (1999, p. 36) chama de “revolução da leitura”: o leitor outrora intensivo e coletivo, que lia e relia os livros pela voz de um orador em universidades ou igrejas, dará lugar a um leitor mais silencioso, extensivo, que “consume numerosos e diversos impressos, lê com rapidez e avidez”. Assim, referenciar algo lido se torna uma atividade cada vez mais árdua para o leitor. E a intertextualidade cada vez mais complexa de ser produzida e reconhecida.

Podemos dizer que a estratégia se inverteu: antes, a intertextualidade nascia dos textos conhecidos de cor. Hoje, incorporam-se trechos de textos a partir de recursos intertextuais, principalmente pela citação. Tal método era o mesmo usado por aedos na Grécia Antiga, processo que deu origem a obras como a *Odisseia*: textos prontos, frases decoradas,

clichês, que foram organizados em uma epopeia por meio de um recurso intertextual obrigatório para o entendimento do povo leitor/ouvinte.

Assim, recursos intertextuais ganham novos moldes, pois “se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (COMPAGNON, 2007, p. 42). Mas, assim como para a cultura oral, são eles, os intertextos, que acabam formando a memória da literatura, como defende Samoyault.

Em suma, Julia Kristeva vai chamar genericamente de intertextualidade o recurso que Genette chama de transtextualidade, isto é, “tudo que relaciona o texto, manifesta ou secretamente, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 14). A diferença, além da de nomenclatura, está no fato de Genette ter dissecado o termo, abrindo novas funções e novos níveis de, grosso modo, intertextualidade. Genette, percebendo a grandeza teórica que o termo adquiriu ao longo dos anos e na produção literária, viu a necessidade desse desmembramento em vários níveis: cinco, resumidamente já tratados anteriormente. Ele próprio chama de provisória essa “nova lista”. O mesmo objetivo tem o trabalho de Samoyault: pontuar o conceito de intertextualidade dentre as inúmeras interpretações acumuladas ao longo dos anos.

A diferença talvez mais marcante em Genette esteja na diferenciação entre a hipertextualidade e a intertextualidade. Na primeira, podemos dizer que o texto B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B, enquanto da segunda dizemos que A está presente em B no texto B. Em outras palavras, hipertexto é o texto derivado de um texto anterior por transformação ou por imitação. Assim, para Genette, a hipertextualidade permite percorrer a história, ou memória, da literatura, e de quaisquer outras Artes, através dos recursos da imitação e da transformação, tomando a forma de paródia ou de paráfrase. Para ele, a prática dos intertextos não se caracteriza por uma relação de co-presença, mas de derivação: a paródia, por transformação; o pastiche ou a paráfrase, por imitação (GENETTE, 2010). Samoyault, em diálogo com Genette, escreve que a paródia “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a [...]. A visada da paródia é subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa” (SAMOYAULT, 2008, p. 53), isto é, “falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças.” (SANT’ANNA, 2004, p. 28).

É a partir dessas concepções genettianas de hipertextualidade e transtextualidade que vamos ler a intertextualidade na obra de Caio Fernando Abreu. Independente do nome que receba, a intertextualidade altera não o conceito de literatura apenas, mas também a função do leitor. Como observa Sartre, a propósito da participação do

leitor na cena literária, “o ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra [...]. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos” (*apud* COMPAGNON, 2001, p. 145). Para Compagnon, um autor pode explicitar, de forma consciente, a origem do seu discurso, ou então camuflar sua origem. Um leitor, da mesma forma, pode reconhecer esta origem ou apenas pressenti-la. Obviamente, o reconhecimento irá favorecer um entendimento mais pleno do sentido do texto. Além disso, o autor pode grifar seu próprio texto, indicando em itálico um trecho, por exemplo. Essa dica do autor funciona como uma pista que forçará a leitura para o seu intertexto. Espécie de rubrica, tal indicação permite que o leitor tenha sua leitura guiada, ideia semelhante a do paratexto genettiano.

## **Cena 2- O intertexto na obra de Caio Fernando Abreu**

Que trata da condição de leitor de Caio Fernando, e de como tais leituras influenciaram sua escrita.

Para Mikhail Bakhtin (2003; 2008), nenhum texto pode ter um sentido isolado de outros, pois sua semântica é resultado da relação com os elementos que o cercam: outros textos, os contextos histórico e social, o sujeito que o lê, o sujeito que o escreve etc. Logo, o sentido do texto está na relação dialógica estabelecida entre texto, autor e leitor.

São vários os recursos que Caio Fernando Abreu utiliza para a construção de sentidos em seus textos. Um deles, a intertextualidade, vai desde a forte relação com a mitologia grega e astrologia até a autointertextualidade (ou intratextualidade) nos escritos posteriores. Em suma, sua obra é repleta de referências ao mundo exterior à realidade ficcional construída pelo autor. Sua produção se faz a partir de referências a vários elementos, como músicas, mitos, figuras da mídia, da literatura, das artes plásticas, da política, da religião etc. Como afirma Antoine Compagnon (2007), quando se utiliza um intertexto, esvazia-se o sentido primeiro, dando-lhe autonomia para existir no texto posterior. Assim, o intertexto existe como uma metáfora, isto é, algo que diz algo sem dizê-lo, cujo signo, já sem valor, tem seu valor reconhecido pela memória do leitor. A partir disso, Samoyault (2008) escreve sobre a “memória da literatura”, espécie de biblioteca mental a qual o leitor recorre no contato com um intertexto. Caio Fernando Abreu utiliza os intertextos justamente para isso: dar novo sentido para algo com sentido já pronto, e recriar, a partir disso, sua literatura com novos significados.

Como já citado, a mitologia, por exemplo, tem uma influência forte em Caio Fernando. Nos seus escritos, mitologias, em especial grega e celta, são inseridas na narrativa a fim de estabelecer uma relação comparativa com os personagens do texto, como acontece em “O dia em que Urano entrou em Escorpião” (ABREU, 2005d). Por outro lado, no conto “Sargento Garcia” (ABREU, 2005d) deuses e plêiades são evocados a fim de marcar a transição etária e sexual de Hermes, personagem principal e referência ao deus romano. Nesses contos, os universos mitológico e literário assumem novas configurações, por vezes (homo)erótica, alterando o sentido primeiro dos intertextos. Em “Caixinha de música” (ABREU, 2005d) seres da mitologia celta são utilizados para dar sentido ao estado do marido, ora de encantamento, ora de desgosto.

Obviamente, na maioria das vezes é necessário que o leitor tenha um conhecimento prévio sobre os seres nomeados nos textos para que sua compreensão de certos signos seja completa.

No conhecido conto “Sargento Garcia”, no qual é narrada, de forma autoficcional, a primeira relação sexual do jovem Hermes com um sargento no dia do alistamento, os deuses gregos se apresentam para receber esse novo ser que havia acabado de nascer.

Dobrei a esquina, passei na frente do colégio, sentei na praça onde as luzes recém começavam a acender. A bunda nua da estátua de pedra. Zeus, Zeus ou Júpiter, repeti. Enumerei: Palas Atena ou Minerva, Posêidon ou Netuno, Hades ou Plutão, Afrodite ou Vênus, Hermes ou Mercúrio. Hermes, repeti, o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino. Nada doía. Eu não sentia nada (ABREU, 2005d, p. 93).

A imortalidade dos deuses metaforiza a imortalidade daquilo que o jovem sentia. O prazer, o tesão, o sentimento e o desejo. Mesmo que reprimidos, eles não estavam adormecidos. Apesar de ser “uma coisa que deveria permanecer para sempre surda cega muda naquele mais de dentro”, ela havia sido desperta, e no dia em que ele, jovem de cidade pequena, deveria se tornar homem-cidadão. Sua homossexualidade era entendida como uma fera que “devia ficar enjaulada amordaçada ali no fundo pantanoso de mim, feito bicho numa jaula fedida, entre grades e ferrugens quieta domada fera esquecida da própria ferocidade, para sempre e sempre assim.” (ABREU, 2005d, p. 93). O ato sexual liberta sua vida, espécie de missão: ser Hermes, “o mensageiro dos deuses, ladrão e andrógino”. A fera estava desperta. E sabia que, “uma vez desperta, não voltaria a dormir”.

Já no conto “Caixinha de música”, uma série de intertextos de várias fontes são utilizados para a criação do sentimento romântico e bucólico. No conto, poesia, mitologia e contos

de fadas ajudam um homem na descrição do sonho contado a sua esposa no meio da noite: em indeterminada planície, ele avista de longe uma grande árvore de flores roxas e amarelas. Aprofundando a interpretação, interessante é já notar certa autointertextualidade na obra caiofernandiana: as cores roxo e amarelo significam, respectivamente, morte e vida para o autor. Logo, a árvore vista a partir da perspectiva de toda a obra já traz consigo a dupla significância.

No começo, achei que era uma árvore só. Eu a vi de longe, eu vinha caminhando e lá estava ela, enorme, toda florida, assim com pencas de flores de todas as cores, mas acho que principalmente roxas e amarelas, despencando até o chão. Não parecia de verdade, parecia uma coisa desenhada, assim meio de quadro, de ilustração de história infantil, filme de Walt Disney. Sabe *Branca de Neve*? (ABREU, 2005d, p. 118).

[...] Uma árvore encantada, dessas que você pode fazer pedidos e talvez entrar num estado especial embaixo dela e ver, como se chamam, como é mesmo? os devas, isso, os devas, as ninfas, os faunos (ABREU, 2005d, p. 119).

E lembra Cecília Meireles durante sua descrição:

Uma onda quente feito uma alegria subiu desde o pé onde ele tocava até o rosto dela, fazendo os seios arfarem um pouco ao dizer:  
— Cecília Meireles, era Cecília Meireles, era um poema assim que eu dizia: “Levai-me por onde quiserdes! aprendi com as primaveras a deixar-me cortar! e a voltar sempre inteira” (ABREU, 2005d, p. 120).

Nesses três exemplos, percebemos com clareza como o intertexto funciona na construção do sentido. O conto de fadas evoca a singela beleza da árvore, que paira na paisagem tida como bucólica sem que o narrador ou o personagem tenha assim descrito. A recorrência ao conto de fadas da Branca de Neve traz a carga semântica de floresta encantada. O marido que narra o sonho estava encantado com a visão que havia tido, sentimento corroborado pelo uso dos elementos mitológicos devas, ninfas e faunos. Finaliza-se com o uso excessivo do termo primavera. É exatamente essa imagem de primavera, ninfa intacta, que o narrador quer fixar no leitor. Além dessa ideia, uma outra, de entrega, por meio do intertexto com Cecília Meireles: “Levai-me por onde quiserdes!”. Tal entrega simbolizará o matrimônio, assim como a primavera (estação efêmera) e a árvore mitológica e mágica.

[...] Então fiquei andando em volta dela e olhando bem, até perceber que eram duas árvores. Sabe uma dessas árvores que dá na beira dos rios? Essa caída, de galhos até o chão, uma árvore grande que parece sempre cansada e triste (ABREU, 2005, p. 120).

Era um caso de amor — ele disse baixinho no ouvido dela. — O salgueiro e a primavera, era um lindo caso de amor entre duas árvores (ABREU, 2005d, p. 121).

E inicia-se aqui um jogo de erotismo permeando a narração do conto. Era um lindo caso amoroso entre o salgueiro (o marido) e a primavera (a esposa). Ele a leva para onde quiser, pois ela aprendeu com a primavera a deixar-se cortar e voltar sempre inteira. E assim seria se não fosse o final do sonho, pois ele, salgueiro chorão, começava a conhecer a primavera:

— Descobri que não era um caso de amor. O salgueiro estava seco, morto. A primavera tinha assassinado ele. Não era um caso de amor. Ela estrangulou, vampirizou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza dele, o fracasso dele, a morte dele. Você está me entendendo? Eu vou falar bem devagar para que você compreenda: aquela loucura de flores e cores do lado de fora era a vitória dela. A vitória da vaidade dela às custas da vida dele. Uma vitória louca, você está ouvindo?

Como se tivesse frio, ela encolheu-se violentamente. Sem querer, olhou para o lado e viu o relógio. Eram cinco e quinze da manhã. Ele repetiu:

— Uma vitória louca, uma vitória doente. Não era amor. Aquilo era solidão e loucura, podridão e morte. Não era um caso de amor. Amor não tem nada a ver com isso. Ela era uma parasita. Ela o matou porque era uma parasita. Porque não conseguia viver sozinha. Ela o sugou como um vampiro, até a última gota, para que pudesse exibir ao mundo aquelas flores roxas e amarelas. Aquelas flores imundas. Aquelas flores nojentas. Amor não mata. Não destrói, não é assim. Aquilo era outra coisa. Aquilo é ódio (ABREU, 2005d, p. 122-3).

A entrada do frio e da noite mudam a atmosfera florida do início do conto. O voltar-se inteira após ter sido cortada não existe na realidade. E o conto de Caio Fernando revela esse lado do amor que começa em uma planície com árvore frondosa. O que antes se acreditava ser amor era na verdade solidão, loucura, podridão e morte. Mais interessante é saber que as dicas já são dadas desde o início da narrativa, quando é apresentado o personagem masculino: “Parecia para sempre, pensou, aquele homem de repente desconhecido, parado como um quadro, um enorme manequim, uma estátua de sal ou gesso, tão brancas eram suas largas costas quase cintilando no escuro do quarto. Ele parou de tocar.” (ABREU, 2005, p. 116).

O culto ao romântico e bucólico, nesse conto, configura-se como lado completamente oposto ao verdadeiro sentimento que o parceiro sente. Apaixonado pela mulher, ele vê na relação de ambos uma relação de ódio, de morte. De assassinato. Daí o impulso de matá-la enquanto as últimas notas da música da caixinha ecoam pelo quarto. As citações empregadas no conto põem em contraponto esse sentimento, alterando o sentido da própria citação e utilizando-a para construir o sentido final do texto. O uso das aspas evidencia a inserção do discurso de outro, o que Julia Kristeva (1974) chama de “agente inferencial”, atribuindo ao texto o caráter aberto na visão de Barthes, no qual o leitor é convocado a ler o texto via memória literária, pois sua significação não seria a mesma sem a inserção do intertexto. Este, por sua vez, inserido em uma mudança do nível de sentido,

retorna em um novo contexto, alterando seu sentido original, sem torná-lo pejorativo ou irônico. A referência ao texto clássico da Branca de Neve e aos seres mitológicos e a citação de Cecília Meireles colaboram na criação de um espaço maravilhoso no meio da madrugada. Ao citar os versos de Cecília Meireles, Caio Fernando Abreu imprime um tom de reflexão sobre sua trajetória através da leitura que ele e os outros fazem do amor. A visão de Cecília é, portanto, modificada, embora mantenha-se seu texto.

Além dessa relação com outras literaturas, a obra de Caio Fernando Abreu dialoga consigo mesma. Exemplos são vários, mas a fim de não nos perdermos do nosso caminho central, citaremos dois deles. O primeiro faz parte do projeto literário do autor gaúcho. Transformando sua cidade natal, Santiago do Boqueirão, em fictícia, Caio Fernando Abreu criou a cidade do Passo da Guanxuma, reduto de poetas, músicos e místicos. Lá vivia uma cantora que, sem saberem por que, desapareceu e foi se encontrar em uma comunidade Hare Krishna. Foi no Passo também que Dudu foi encontrado morto, nu, em uma praia de areias claras. Ninguém sabe quem o matou. Estamos nos referindo, respectivamente, ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de 1990, e ao conto “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, publicado no livro *Os dragões não conhecem o Paraíso*, de 1988.

Além desses, o Passo da Guanxuma aparece ainda em outros contos de *Os dragões...*, a saber: “Linda, uma história horrível”, “O destino desfolhou” e “Pequeno monstro”. Em todos eles, como em todos os contos do livro, os personagens buscam retornar a sua origem, seja para se conciliar com algo do passado, como é o caso de “O destino desfolhou”, seja para morrer em paz, em um movimento que os gaúchos chamam de querença, como acontece em “Linda, uma história horrível”.

O Passo ainda aparece em *Limite branco*, *Morangos mofados*, *Ovelhas negras* e *Triângulo das águas*, ou seja, em quase todas as obras publicadas pelo autor. Criado em 1984 (em *Limite branco*, primeiro romance do autor, a cidade aparece na sua reedição de 1994, reescrita por Caio), o Passo da Guanxuma é uma cidade interiorana, que assume com o passar dos anos uma significação especial para o autor. Em entrevista, ele mesmo diz gostar da dupla concepção do termo guanxuma: vassoura e remédio para digestão. Assim, o campo semântico da limpeza sempre está junto com a evocação da cidade e de seus moradores-personagens. Presente em vários escritos (além do projeto literário de Caio, que pretendia escrever todo um romance vivenciado no Passo, ou ainda um livro de contos ligados à cidade), esse *locus* ajuda a criar um grande romance de interpretação aberta e fragmentado, tendo sempre o Passo da Guanxuma como ponto de partida ou como ponto de chegada e/ou retorno.

Além do espaço como elemento intertextual em sua obra, Caio Fernando relaciona personagens em vários textos, como o caso de Dudu, o assassinado nas praias perto do Passo da Guanxuma. Dudu aparece tanto no conto “Introdução ao Passo da Guanxuma”, publicado em *Ovelhas negras*, como em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, conto no qual é narrado seu assassinato. Outros dois personagens serão demasiado frequentes na obra caiofernandiana: Dulce Veiga e o Homem de Calmaritá, ambos, porém, deixados para ser analisados mais adiante, visto que ultrapassam os limites da narrativa, adentrando na obra dramática do autor.

### Cena 3- O intertexto em *O homem e a mancha*

De como o intertexto faz parte da estrutura dramática e de como ele vem a ser recurso metateatral.

Escrita no fim do século XX, a peça *O homem e a mancha* traz a marca da fragmentação: o sujeito cansado do mundo que se fecha num apartamento e de lá quer apenas observar. Cansou-se de tudo: amor, trabalho, vida, saúde. Personagem múltiplo e singular, quer apenas esperar o fim. É o personagem do Ator que evoca esse homem. Ele, que começa a primeira cena à procura de um personagem, pois percebe que ser ator sem personagem o restringe a nada. Tal indagação o leva a uma crise existencial que possibilita sua identificação como personagem, que gerará outro personagem, e mais outro, em um jogo de real e onírico que evoca nomes da Literatura Universal. A própria busca já faz referência, embora não direta e de forma ampla, à busca pirandelliana. Referimos-nos a peça *Seis personagens à procura de um autor*, escrita em 1921 pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello, na qual seis personagens renegados pelo seu criador invadem um ensaio teatral para tentar convencer um diretor a encenar suas vidas, seu drama. Em *O homem e a mancha* temos o Ator (personagem metalinguístico), mas não temos, a princípio, um personagem convencional: o Ator é um não personagem, representação de um ator, um ser cujo trabalho é encarnar, dar vida, emprestar seu corpo para que criaturas de ficção o habitem. Logo, ele encena o que ele deveria ser, embora o seja. Em outras palavras, tanto na peça de Pirandello como na peça de Caio, os personagens são metapersonagens.

Entretanto, o mais frequente diálogo estabelecido na peça é com o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, cuja leitura jamais é a mesma para homens diferentes (BLOOM, 2010, p. 170). É o Quixote o elo entre os dois textos, que une os diferentes gêneros, romance e texto dramático. É a figura do Quixote que “funcionará como emblema de reescritura, como o elo, o intertexto, o elemento pelo qual escritura e reescritura se reencontram e instauram sua identidade” (FACHIN, 1993, p. 248). Entretanto, em *O homem e a mancha*, o Quixote será abordado de duas maneiras: formal, surgindo como personagem na peça, e semanticamente, visto que ele é abordado, por meio das figuras de Miguel e o Homem da mancha, como *personas* de um Quixote que não é ele próprio, adentrando em um mito quixotesco que se amplia a qualquer indivíduo. Assim, uma vez colocado no palco, o Quixote será personagem e signo cênico, assim como o manequim e outros objetos que fazem parte do cenário indicado pelo autor. Por si só, como Quixote e, conseqüentemente, como signo cênico, ele já significa algo, e muito.

Os signos que a arte teatral emprega pertencem todos à categoria de signos artísticos. São signos artificiais por excelência. São consequência de um processo voluntário, quase sempre são criados com premeditação, têm por objeto comunicar instantaneamente. O que não é de surpreender numa arte que não pode existir sem público. Emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar, os signos teatrais são perfeitamente funcionais. A arte teatral emprega signos retirados de todas as manifestações da natureza e de todas as atividades humanas. Porém, uma vez utilizado no teatro, cada um desses signos adquire um valor significativo muito mais decidido que em seu emprego primitivo (KOWZAN, 1977, p. 62).

Além do Quixote, outros textos são evocados, sejam de uma tradição literária/dramática já de conhecimento amplo, seja de jargões de pessoas próximas a Caio, o que restringe, em parte, uma compreensão da intertextualidade, acentuando um aspecto autoficcional a ser explorado mais adiante.

Uma série de citações diretas surge na peça de Caio Fernando dos modos mais diversos, e não apenas na voz *in off* que ecoa profética citando o começo do Quixote de Cervantes. Logo no início da peça, a rubrica indica: “*O ATOR recita qualquer coisa breve — Shakespeare, tragédia grega, Molière, ou cada noite um texto diferente. O importante é que seja alguma coisa bem conhecida do público.*” (ABREU, 2009, p. 222). A rubrica evidencia um aspecto inerente à intertextualidade: o polo da recepção. Registrar que o Ator deve recitar algo bem conhecido do público indica uma dupla preocupação: explicitar que está em cena um homem de teatro e despertar a memória textual do espectador; a ausência da delimitação do texto que deve ser declamado reforça essa segunda preocupação.

Na cena 5, a primeira citação marcada pelo uso das aspas:

QUIXOTE – Ah aleives, urdiduras, tramas vis! Novamente a negra falange dos devotos de Lúcifer intenta confundir-me com sua astúcia maligna! Pois saibam que não os temo, demônios! (*Caminha hierático para a boca de cena e declama Mario Quintana.*):

“Vinde, corvos, chacais, ladrões de estrada!

Ah! Desta mão avaramente adunca!

Ninguém há de arrancar-me a luz sagrada!” (ABREU, 2009, p. 229).

Quixote declama, e não apenas cita, Mario Quintana, poeta gaúcho. A fala vem após a primeira aparição do Homem da mancha, que procura incansável e neurótico uma mancha no seu corpo e no seu espaço, sem encontrá-la. Sua busca começa quando, mesmo estando inserido nesse ambiente manchado, ele não sente nada. Acredita ser, então, “a negra falange dos devotos de Lúcifer” tentando enganá-lo.

O trecho é parte do soneto “XVII” de *A rua dos cataventos*, de Quintana. A leitura do poema completo reforça a imagem que a cena procura: a série de mortes antecipadas, muitas vezes sociais, pelas quais o homem passa antes da “morte verdadeira”.

Da vez primeira em que me assassinaram  
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...  
Depois, de cada vez que me mataram  
Foram levando qualquer coisa minha...

E hoje, dos meus cadáveres, eu sou  
O mais desnudo, o que não tem mais nada...  
Arde um toco de vela, amarelada...  
Como o único bem que me ficou!

Vinde, corvos, chacais, ladrões da estrada!  
Ah! desta mão, avaramente adunca.  
Ninguém há de arrancar-me a luz sagrada!

Aves da Noite! Asas do Horror! Voejai!  
Que a luz, trêmula e triste como um ai  
A luz do morto não se apaga nunca!  
(QUINTANA, 2005, p. 35).

Tanto o Quixote, personagem que declama Quintana, como o Homem da mancha, a quem a fala explicitamente faz referência, estão mergulhados nos olhares dos outros: o primeiro porque é por todos julgado devido a fantasia e estilo sonhador; o segundo por estar inserido em uma sociedade que o mergulha na mancha, não apenas na hipótese da mancha física, mas na doença/mancha social. “Acho que eu estava dentro [da mancha]”, afirma o Homem na mesma cena.

Assim, Caio Fernando resgata Mario Quintana para que este sirva de argumento e elo entre o Quixote, personagem quinhentista e paradoxalmente atual, e o Homem da mancha, personificação das paranoias do sujeito no fim do século XX.

Na cena 10, um novo intertexto marcado pelo uso das aspas: Fernando Pessoa/Álvaro de Campos é citado por Miguel, quando este se declara para o manequim Carolina, outrora Dulcineia.

MIGUEL (*Para o manequim.*) — [...] Que horror, que lindo encontrar contigo todas as manhãs de todos estes dias de todos estes anos, Carolina (*Trágico.*) Ai de mim, platônico e patético! (*Sofrendo muito, geme uns versos de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, com leve sotaque lusitano.*): “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,  
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,  
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.” (ABREU, 2009, p. 234).

O trecho é parte do conhecido poema “Tabacaria”. O poema, longo demais para ser colocado na íntegra, canta a melancolia do “homem moderno”: cansado, consciente de que não é nada, nunca será nada, apesar de possuir “todos os sonhos do mundo”. Ele afirma que está “hoje vencido, como se soubesse a verdade”, “lúcido, como se estivesse para morrer”. Falhou em tudo na vida, mas argumenta: “Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada.”. Suas declarações se aproximam às declarações de Miguel: cansado do mundo, que venha à tona a verdade: “Não, não creio em mim.”.

Com total falta de esperança, mergulha-se na fantasia, da mesma forma que fez Quixote, que morre no final da peça pela incapacidade de atuar no real, por não atuar na realidade, mas sim idealizá-la. Para Marcos Breda (2012), sofremos quando Quixote não obtém sucesso porque são os nossos ideais ali preservados. Da mesma forma, o poema de Fernando Pessoa ecoa no subjetivo espaço entre ele e o leitor, que se identifica com aquele homem sem esperança, aquele Quixote moderno.

Na cena 25 ocorre o maior jogo intertextual da peça: há uma tempestade de citações, como se vê no trecho transcrito abaixo, reforçando o pressuposto intertextual de que um texto é mesmo um mosaico de citações e, quando um autor assume o intertexto como procedimento de criação literária, assume também que “a intertextualidade, inerente à linguagem, torna-se explícita em todas as produções literárias que se valem do recurso da apropriação, colocando em xeque a própria noção de autoria” (WALTY, 2011).

QUIXOTE - Dulcinéia, minha estrela da manhã (*Recita Manuel Bandeira.*)  
“Pura ou degradada até a última baixeza eu quero a estrela da manhã!”

ATOR (*Citando Vicente Pereira.*) — “Sempre quando tiveres mais de três pessoas reunidas e for falado o nome de Deus, eu estarei entre eles. Mas sempre com um decote bem profundo.” (*Noutro tom.*) “Segura o turbante, meu bem, e sente o ritmo.”

MIGUEL (*Citando Machado de Assis.*) — Carolina! “Querida, ao pé do leito derradeiro!”

[...]

ATOR (*Citando Nelson Rodrigues.*) — “Herculano, aqui quem te fala é uma morta!”

[...]

QUIXOTE (*Citando Sun-Tzu. “A arte da Guerra.”*) — “Aquele que conhece o inimigo e a si mesmo. Mesmo em cem batalhas, nunca correrá perigo. Aquele que não conhece o inimigo, mas conhece a si mesmo. Às vezes ganha, às vezes perde. Aquele que não conhece nem o inimigo nem a si mesmo. Em todas as batalhas será vencido.”

ATOR (*Citando Clarice Lispector.*) — “Ter nascido me estragou a saúde.”

[...]

ATOR (*Citando Oswald de Andrade.*) — “Ah o amor, o amor, o amor: eu quero porque quero da vida!” (ABREU, 2009, p. 254-5).

Em apenas uma cena, o texto dialoga com Manuel Bandeira (talvez o poeta mais lido por Caio), Vicente Pereira (amigo e também homem do teatro, um dos grandes nomes do teatro chamado Besteirol), Machado de Assis (cânone maior da Literatura Brasileira, ligando a Carolina ficcional à Carolina machadiana e histórica), Nelson Rodrigues (refúgio constante para as leituras de Caio Fernando que, segundo Luciano Alabarse, consideraria o teatro rodriguiano como um dos mais densos já escritos), Sun-Tzu (cuja tradução foi feita pelo próprio Caio Fernando), Clarice Lispector (para quem é dedicada a peça, e seria a grande mãe-literária de Caio) e Oswald de Andrade (representando o modernismo em prosa, verso e drama). Referir-se a todos esses “mestres” enquanto se apropria de um monumento da literatura mundial (Dom Quixote) torna o texto de Caio herdeiro de uma tradição literária, ao mesmo tempo em que redefine a noção de autoria, distanciando-a de uma vez por todas do paradigma da originalidade, no sentido romântico do termo. Os estudos sobre intertextualidade obrigam a admitir um novo conceito de autoria, vinculado mais ao conceito de organização discursiva (escrever = organizar literariamente a matéria-prima) do que ao de criação embrionária (escrever = inventar algo novo, único, genuíno).

Tal cena poderia ser parte do que se chama de centão, isto é, uma obra formada apenas por citações alheias ou do próprio autor, como faz Manuel Bandeira no poema “Antologia”, inteiro escrito por versos de outros poemas seus. Hoje, esse termo se aproxima ao de bricolagem, possuindo a mesma ideia de recorte, pela qual Compagnon (2007, p. 10) se diz apaixonado. Seja centão ou bricolagem, a técnica da criação do discurso a partir da quebra do discurso anterior “corresponde bem a uma estética moderna de fragmentação e da heterogeneidade. Não se trata, entretanto, de banalizar o termo intertextualidade nem de torná-lo senso comum.” (SAMOYAULT, 2008, p. 39). Ao contrário, como escreve Jenny (1979, p. 14), “herdamos [...] um termo ‘banalizado’, e que nos cabe tornar tão pleno de sentido quanto possível”, “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Jenny, ao contrário de Riffaterre, concebe a intertextualidade enquanto fenômeno produtivo e organizacional, isto é, o autor é quem organiza a série de textos que irá originar um novo sentido. Concebemos a intertextualidade como diálogo que um texto mantém com um ou mais textos fontes, na forma de citação ou alusão, sendo o autor consciente ou não do ato, cujo sentido pleno só será alcançado se o leitor o perceber.

Caio Fernando Abreu tem consciência de como se relacionam a literatura contemporânea e a tradição literária, o que se comprova pela inscrição logo abaixo do título

da peça: “Livre releitura do Dom Quixote, de Miguel de Cervantes”. Dois movimentos ficam claros: um primeiro, de reconhecimento da tradição, de seu peso e do respeito que lhe é devido, aliás, postura típica das produções enfiadas sob o epíteto de pós-modernas; o segundo é de reafirmação da liberdade de criação, a despeito da reverência para com essa mesma tradição. A escritura se instala no “entrelugar”, no tênue limite entre a retomada do clássico e a liberdade de resignificação de seu conteúdo e de sua forma.

Nessa “apoteose esquizofrênica” de personagens e citações, surge o último personagem, e talvez o mais denso e profundo – O Cavaleiro da Triste Figura, resultado de tantas somas: do homem moderno e urbano, daquele que se aposentou, do outro abandonado pelo amor, do homem obcecado por uma suposta mancha, daquele que sonha com algo maior, enfim, um misto de todos já colocados em cena, inclusive do próprio Ator, cuja crise provém exatamente pela falta desse Cavaleiro, seu personagem mais íntimo.

Mais do que isso, o Cavaleiro da Triste Figura se instaura em todos os intertextos apresentados até então: ele é a perfeita descrição do homem assassinado de Quintana, do sem esperança de Fernando Pessoa e do moribundo do último intertexto, citação de Federico Garcia Lorca, como se verá a seguir. Triste é a personificação clara de todas essas *personas*, ao passo que se torna reflexo do leitor/espectador.

Por mais paradoxal que possa parecer, trata-se de uma “unidade múltipla”, cujo ponto de partida é o Ator e seus desdobramentos nos tantos personagens que vão aparecendo em cena. Portanto, parte-se da essência do teatro – a representação de personagens – para se chegar a um personagem que congregue todos os demais. A polifonia textual é também uma polifonia do Ator, das diferentes vozes que o habitam, dos diferentes personagens em que ele é capaz de se desdobrar. Mas é também a polifonia do ser humano, cuja natureza é múltipla, mas também sincrética.

Os personagens formam uma unidade na medida em que todos são marcados pela busca. A primeira busca é pela identidade, seja do Ator, que ao procurar algo para contar à plateia, acaba se decidindo por narrar a si mesmo e começa seu discurso com “Era uma vez um ator” (ABREU, 2009, p. 221), seja do “desventurado trabalhador anônimo”, Miguel Quesada, que finalmente está livre para ser outra coisa que não um trabalhador, ou melhor, que está livre para finalmente ser alguém. Também o Homem da Mancha relaciona sua procura à definição de uma identidade ao afirmar que sem ela, a mancha, não é ninguém (ABREU, 2009, p. 236), reforçando a inevitabilidade de relação do homem com o mundo exterior para saber-se alguém.

Daí surge a segunda busca, pelo amor, substrato necessário para dar sentido à existência humana. Essa é representada por Miguel em seu anseio de ter Carolina por perto, mas também por Quixote em sua adoração por Dulcineia. O amor, na peça, é da ordem dos sonhos, dos desejos, do vir a ser, da busca cujo êxito é absolutamente incerto, como talvez também o seja a busca pela identidade, que jamais pode ser uma e cuja multiplicidade é desestabilizadora. Miguel Quesada, o outro construído pelo Ator, é também um duplo de Quixote, pois de ambos se pode dizer que sejam um “zé-ninguém que nunca teve nada nesta vida além de seus loucos sonhos impossíveis” (ABREU, 2009, p. 223).

Uma última citação aparece na fala do Cavaleiro da Triste Figura, e é a única citação que esse personagem declama, já que permanece pouco em cena, mas ocupa exatamente o final da ação dramática:

[...] (*Recita García Lorca, num último alento:*)

“Si muero,  
dejad el balcón abierto.  
El niño come naranjas.  
(Desde mi balcón lo veo.)  
El segador siega el trigo.  
(Desde mi balcón lo siento.)  
Si muero,  
dejad el balcón abierto!”

*Com um esforço derradeiro, TRISTE joga a rosa para a platéia. Leva a mão ao peito, geme* (ABREU, 2009, p. 256-7).

Nota-se que o Cavaleiro da Triste Figura é representado como um Quixote adoecido, após (quase) tomar consciência de sua ilusão. No romance de Cervantes, Quixote adoece, e na doença recobre a sanidade antes de morrer.

E, voltando-se para Sancho, disse-lhe:

— Perdoa-me, amigo, o haver dado ocasião de pareceres doido como eu, fazendo-te cair no erro, em que eu caí, de pensar que houve e há cavaleiros andantes no mundo.

[...]

— Senhores — acudiu D. Quixote — deixemo-nos dessas coisas; o que foi já não é: fui louco e estou hoje em meu juízo; fui D. Quixote de la Mancha, e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom; possam o meu arrependimento e a minha verdade restituir-me a estima em que Vossas Mercês me tinham, e prossiga para diante o senhor tabelião (CERVANTES, 1956, p. 463. v. 2).

A morte chega para pôr fim à ilusão de Quixote e ao sofrimento de todos os personagens da peça de Caio Fernando Abreu. Com a morte do Cavaleiro da Triste Figura, todos os outros se resolvem: Miguel recebe uma ligação de Carolina e percebe esperança na vida; o Homem da mancha resolve apenas viver, mesmo com a presença/ausência constante da mancha; Quixote morre com Triste Figura; e o Ator se descobre a partir desses eus interiores.

A citação de Lorca no final da peça não resgata apenas o autor da tradição, mas toda uma gama de significância que contribui para um entendimento mais amplo da peça. Ora, não à toa Caio Fernando Abreu resgata o autor espanhol (como Cervantes), homossexual (como o próprio Caio) e cujo espírito teria, em uma noite mística e mágica na chácara da Casa do Sol de Hilda Hilst, encarnado em Caio. Em cima de sua escrivaninha, Caio mantinha duas fotografias: uma de Virginia Woolf e outra de Lorca. O diálogo com esse poema é, portanto, o único reduto deste personagem, visto que “a morte já anunciou sua chegada”. É “tarde demais”.

Esse sintagma “tarde demais” resgata outra leitura quando vinculado ao restante da obra de Abreu: trata-se de uma frequente em sua literatura, utilizada naqueles momentos em que seus personagens se veem sem saída. Exemplo disso temos no conto “O destino desfolhou” e “Depois de agosto”.

“O destino desfolhou”, publicado no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, narra a história de Beatriz e de um garoto apaixonado por ela. A narrativa acontece em episódios denominados cada qual com um título que antecede seu assunto. Trocando em miúdos, o conto trata da paixão do garoto e a recusa da menina em namorá-lo, visto que ela é um ano mais velha, e acha o tímido rapaz muito infantil para ela. Avançada, Beatriz vai se entregar a vários outros rapazes do colégio que aparentavam ser mais velhos. O narrador começa o conto tentando justificar a atitude de Beatriz, dizendo que aquela idade possuía a triste existência de ser “cedo demais”. Cedo demais para amar e tarde demais para brincar. O nome do garoto não é dado, mas deixa-se claro: “não era Dante, ainda não” (ABREU, 2005c, p. 29).

“Até surpreender, um dia, a palavra nova: leucemia. [...] E “então baixou a pressa. Não tinha mais um dia a perder, pois embora fosse muito cedo, começou a suspeitar que era também desesperadamente *tarde demais*” (ABREU, 2005c, p. 32, *grifo nosso*). A falta de tempo explica o desejo do personagem sem nome em conquistar Beatriz de qualquer forma: era o desejo de fazê-la feliz nesse resto de vida. Nisso reside a coragem do personagem, que pede a garota em namoro e é recusado por ser infantil demais.

O sentimento desse “tarde demais” será melhor compreendido no conto “Depois de agosto”, do livro *Ovelhas negras*, de 1995, isto é, posterior à escritura da peça,

mas que ajuda a compreender seu peso semântico. A narração da saída de um homem do hospital sob a sombra de uma doença não nomeada, a AIDS, faz com que o conto possua uma tragicidade crua, rara na literatura brasileira recente (GINZBURG, 2006).

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado. Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. [...] (ABREU, 1995, p. 246).

Para ele também, e como nunca, é tarde demais, visto que a morte já anunciou sua chegada. Entretanto, nesse último conto de Caio surge uma esperança a partir de um encontro amoroso. Ao conhecer esse outro, também infectado, o personagem descobre que “talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não morte dos dois.” (ABREU, 1995, p. 257).

Percebe-se que a intertextualidade na peça *O homem e a mancha* se constrói, também, na forma da autointertextualidade, que seria uma “intertextualidade restrita, que concerne a relações intertextuais entre textos do mesmo autor” (LEONEL, 2000, p. 64). Assim, textos diferentes do mesmo autor possuem traços intertextuais que corroboram para que o sentido pleno seja alcançado.

Existe na obra caiofernandiana certa fixação por cantoras e atrizes. Não à toa, frequentemente elas surgem em epígrafes e dedicatórias, além de sugestões de trilha sonora para leitura dos contos. Igualmente frequente é a presença de atrizes e cantoras nas crônicas de Caio Fernando, sendo citadas personalidades como Débora Bloch, Ângela RoRô, Natália Lage, Lillian Lemertz e outras internacionais. Entretanto, há uma cantora, fictícia, inspirada em cantoras de rádio, que possui lugar cativo na memória literária do autor gaúcho. Como Dudu, Dulce Veiga também morava na cidade do Passo da Guanxuma, até que, um dia, sem mais nem menos, ela desaparece sem deixar notícias. Um jornalista de São Paulo inicia a missão de encontrá-la. É esse o mote do romance *Onde andará Dulce Veiga?*, de 1990.

Ao final, descobre-se a cantora em uma comunidade Hare Krishna, buscando algo que estava ausente. Apesar do sucesso, Dulce Veiga queria outra coisa. “Como as atrizes e cantoras que desaparecem para sempre, eu também quero outra coisa” (ABREU, 2009, p. 254), diz o Homem da mancha na peça. Tanto Dulce quanto o Homem passam a mesma dúvida para o leitor: estão infectados pelo vírus da AIDS? Dulce deixa crer que seu

desaparecimento foi devido a isso. O mesmo com o Homem da mancha, cuja paranoia não o deixa viver. Assim, com uma simples fala, dois textos singulares são interligados.

Tanto os contos quanto o último romance de Caio Fernando Abreu trazem a morte como um dos temas principais. Na peça, a morte para o Cavaleiro da Triste Figura é fruto de escolhas; por isso ele de nada se arrepende. E invoca Garcia Lorca no poema “Despedida” como forma de epitáfio, despedida. Sua morte será, portanto, em uma casa, pedindo que a varanda/janela seja deixada aberta. Talvez para que ele veja, também, as flores se abrindo no jardim.

### **Outras questões intertextuais**

O que se percebe na leitura da peça é que ela se constrói não se utilizando de intertextos diversos, mas a partir desses intertextos. Caio Fernando Abreu se utiliza do pretexto hamletiano de “ser ou não ser, eis a questão” para iniciar o monólogo. “Eu não tenho sentido sem o personagem” (ABREU, 2009, p. 222), afirma o Ator no começo da primeira cena. Nessa fala pirandelliana, não é mais o personagem que procura por algo/alguém, mas o ator-personagem que procura um personagem específico, dada a fragilidade de sua identidade enquanto (a) ator no palco e (b) homem contemporâneo. Ele precisa inevitavelmente de uma máscara. Dessa forma, é encenado um personagem-ator e sua luta para ser um personagem, vivê-lo, encená-lo, ser através dele. Em um surto emocional, o Ator sai de cena e retorna como Miguel Quesada, um aposentado que se cansa do mundo e decide se encerrar em casa. Miguel é forte em suas decisões, mas possui a fraqueza humana de sonhar. E sonha, gerando o personagem Quixote, que, em diálogo com o cervantino, também tem no ato de sonhar e viver o sonho seu grande defeito, se assim podemos chamá-lo. Entre um e outro, restos de um homem obcecado por uma mancha, imaginária ou não, se revela. É o Homem da Mancha. Quixote, incapaz de ser naquele espaço e tempo, inicia uma crise de personalidade que culminará quando “*todas as porções anteriores vêm subitamente à tona, numa verdadeira apoteose esquizofrênica e pós-moderna*” (ABREU, 2009, p. 253). Surge, então, o último personagem, resultado de toda a fragmentação dos eus anteriores: O Cavaleiro da Triste Figura, retrato claro do homem contemporâneo.

O ritmo vertiginoso da ação faz com que o leitor/a plateia reflita sobre a sociedade rejeitada pelos personagens, em especial Miguel, o aposentado. Quixote, como o cervantino, repele essa sociedade à medida que cria uma realidade onírica, enquanto o

Homem da Mancha se refugia na sua paranoia. Sem a mancha, ele não é nada. Sua máscara é a mancha que ele tanto repele.

Como todos os personagens nascem do sonho de Miguel, a vertigem será uma constante no decorrer da ação dramática: descrever o sonho, unidade sem lógica e sem linearidade, torna-se obstáculo, visto ser a linguagem uma unidade linear e lógica.

A intertextualidade na peça se dá de duas formas: na estrutura e no conteúdo. Estruturalmente, a peça adota uma forma já utilizada por Brecht, isto é, separada por capítulos/cenas que possuem cada um seu próprio prólogo, característica do romance de cavalaria e de toda literatura quinhentista. Recorrendo aos termos genettianos, *O homem e a mancha* constrói-se transtextualmente: ora, trata-se de um texto dramático que remete ao romance de Cervantes, *Dom Quixote* (intertextualidade explícita e hipertextualidade), provocando reflexões acerca das fronteiras entre narrativa e drama (arquitectualidade), logo, funcionando como comentário crítico acerca da obra espanhola em suas relações com a contemporaneidade (metatextualidade), indagando assim o próprio fazer teatral, sendo também uma forma de metateatro. Portanto, na peça há um Quixote primeiramente percebido enquanto personagem universal, visto termos um personagem de romance resgatado como personagem dramático. Assim, não há apenas uma alusão direta ao Quixote cervantino, mas a transposição deste para um contexto histórico completamente novo, que lhe atribui novos significados. O Quixote caiofernandiano é reflexo do homem pós-moderno<sup>8</sup>. Tal Quixote contemporâneo permite, na peça, a efusão de vários outros personagens, como já foi dito, originando um metateatro no qual o personagem encena outro personagem, e isso em vários níveis.

Além das citações, temos na estrutura da peça outros dois movimentos intertextuais: a referência e a imitação. A referência ocorre visto que “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (SAMOYAUULT, 2008, p. 50). *O homem e a mancha* nasce de sua relação com *Dom Quixote*, ou, se preferir, com o mito quixotesco, sem que necessariamente o venha citar, embora isso ocorra. Já a imitação ocorre na relação com a novela de cavalaria, gênero dotado de características que, em partes, são resgatadas na escritura da peça. Por meio dela, o novo texto “evoca [outro texto] mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (GENETTE, 2010, p. 19). Caio conta a história de seu Quixote à maneira das novelas de cavalaria, mas não é preciso que o leitor conheça tais

---

<sup>8</sup> Chamamos de homem pós-moderno aqui essa figura do último quartel do século XX: sujeito fragmentado, sem grandes ambições, vítima de políticas e epidemias, solitário. Sobre esse sujeito, vamos dissertar mais no capítulo 2, no qual analisaremos outros recursos metateatrais na peça, entre eles o desdobramento dos personagens.

novelas para compreender *O homem e a mancha*. Entretanto, conhecendo-as, amplia-se seu entendimento da peça. Assim, “a arquitextualidade genérica se constituiu, quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade” (GENETTE, 2010, p. 23).

### **Imitação: o gênero, ora esquecido, resgatado**

O romance (ou novela) de cavalaria tem sua origem nos tempos medievais, sendo a mais frequente forma literária daquele período. Por vezes com qualidade estético-literária duvidosa, esses escritos possuíam grande número de leitores, o que seria, salva a comparação vulgar, literatura de massa atual. Entretanto, certos volumes possuíam rica qualidade, seja ela cultural ou artística. Aquelas ligadas, por exemplo, às aventuras do Rei Artur e à Távola Redonda são reeditadas e publicadas até hoje, sendo objeto de estudos de pesquisadores que desejam descobrir mais sobre a época sem recorrer, somente, à História, já que nesses romances estavam presentes vários códigos de conduta medieval e tradições feudais.

São três os ciclos de novelas de cavalaria, geralmente utilizando os mesmos personagens, mesclando aventuras heroicas com espiritualidade cristã, idealizando o amor místico e diminuindo o amor “profano”: o primeiro, chamado de Clássico, possui narrativas baseadas em lendas antigas, como as façanhas de Alexandre, o Grande, e de guerras como a de Troia; o segundo, denominado Ciclo Carolíngio ou Francês, tem como principal herói a figura de Carlos Magno e seus cavaleiros; o terceiro, mais conhecido de nós, é o Bretão ou Arturiano, com temas de origem celta, centrados, principalmente, na lenda do Rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda. Desse último período, chegaram até nós algumas novelas, como a de *Amadis de Gaula* (de 1508), com versão mais antiga sendo a de Garcí Rodríguez de Montalvo, e *Palmerín de Oliva* (de 1511) e *Palmerín de Inglaterra* (de 1547), de Francisco de Moraes.

Na Península Ibérica, em meados do século XIV, nasceu o mais famosos desses heróis: Amadis de Gaula, personagem atribuído a João de Lobeira, mas cuja autoria é incerta, como muitas, senão todas, das novelas desse período. Sobre sua origem, a apresentação da obra nos informa:

*Este es el más famoso de los libros de caballería. La edición más antigua conocida es la de Zaragoza de 1508, aunque el texto original es del siglo XIV, y es referido por Pero López de Ayala y Pero Ferrús. El propio Montalvo admite haber reescrito los tres primeros libros y ser el autor del cuarto (MONTALVO, 2001, p. 9).<sup>9</sup>*

O objetivo do livro é o que abre sua história:

Considerando los sabios antiguos que los grandes hechos de las armas en escrito dejaron, cuán breve fue aquello que en escrito de verdad en ellos pasó, así como las batallas de nuestro tiempo que por nos fueron vistas nos dieron clara experiencia y noticia, quisieron sobre algún cimiento de verdad componer tales y tan extrañas hazañas con que no solamente pensaron dejar en perpetua memoria a los que aficionados fueron, mas aquéllos por quien leídas fuesen en grande admiración, como por las antiguas historias de los griegos y troyanos y otros que batallaron, parece, por escrito. [...] (MONTALVO, 2001, p. 13).<sup>10</sup>

Percebe-se que o objetivo do romance está em mitificar a história. Não por ventura, até hoje são contadas e lembradas as lendas arturianas, seja na literatura (exemplos claros são as recentíssimas sagas épicas que misturam lendas arturianas com outros elementos), seja da mitologia (como *As Crônicas do Gelo e do Fogo*, de George R. R. Martin), seja da cultura *pop* norte-americana (como *A Torre Negra*, de Stephen King).

Amadis é o perfeito exemplo de cavaleiro: combate monstros, é virtuoso, sonhador, honroso e apaixonado, embora tímido, por uma donzela, Oriana. Muitos dos romances de cavalaria que se seguiram tiveram origem nas suas aventuras, dos quais se destaca *Dom Quixote*.

As histórias de cavalaria derivavam de poemas épicos e canções de gesta das culturas francesa e inglesa. Tinham como personagens cavaleiros nobres, muitas vezes órfãos com desejo de justiça. Com ideais cristãos, esses nobres ajudavam reis em desgraça, damas em perigo, prisioneiros injustiçados e lutavam contra monstros, gigantes e bestas que só existiam na imaginação do seu autor.

<sup>9</sup> Este é o mais famoso dos livros de cavalaria. A edição mais antiga conhecida é a de Zaragoza em 1508, embora o texto original seja século XIV, e é referido por Pero Lopez de Ayala e Ferrus Mas. O próprio Montalvo admite ter reescrito os três primeiros livros e ser o autor do quarto (tradução nossa).

<sup>10</sup> Considerando os sábios antigos, que os grandes feitos das armas deixaram por escrito, quão breve foi aquilo que, com efeito, verdadeiramente nelas se passou, assim como as batalhas do nosso tempo que por nós foram vistas nos deram nítida experiência e notícia, quiseram, sobre algum cimento de verdade, compor tais e tão estranhas façanhas, com que não apenas pensaram em deixar memória perpétua aos que a elas foram afeiçoados, mas também que fossem lidas com grande admiração, como nas histórias antigas dos gregos e troianos e outros que batalharam aparece por escrito (tradução nossa).

Intertextualmente, Amadis de Gaula é citado pelo personagem Quixote, junto com uma série de outros nomes que resgatam a novela de cavalaria.

QUIXOTE — Salve o valente Amadis de Gaula, que nunca abaixou a crista! Salve o valoroso Felismarte de Mircnia, que jamais gastou pólvora em chimango! Salve o nunca assaz louvado Tirante, o Branco, eternamente enfrentativo! E salve também Dom Belianis da Grécia e todos os outros que porventura olvidei, não por desprezo, mas por ser urgente a minha partida e curta a vossa paciência! (ABREU, 2009, p. 231).

Nesse trecho, Caio Fernando faz uma paráfrase do *Dom Quixote* de Cervantes, no qual o cavaleiro explica o que são os cavaleiros andantes.

— Nunca leram Vossas Mercês — respondeu D. Quixote — os anais e histórias de Inglaterra, que tratam das famosas façanhas do Rei Artur, a quem geralmente em nosso romance castelhano chamamos o Rei Artur, e de quem é tradição, antiga e comum em todo aquele reino da Grã-Bretanha, que não morreu, mas sim que por arte de encantamento se converteu em corvo, e que, andando os tempos, há-de outra vez reinar, recobrando o seu reino e cetro, sendo por esta razão que ninguém é capaz de provar que desde então até hoje inglês nenhum tenha morto corvo? Pois bem; em tempo daquele bom Rei foi instituída aquela famosa ordem dos cavaleiros da Távola Redonda, e ocorreram (como pontualmente ali se conta) os amores de D. Lançarote do Lago com a Rainha Ginevra, sendo neles medianeira e sabedora aquela tão honrada D. Quintanhona, donde procedeu aquele tão sabido romance, e tão decantado em nossa Espanha, de:

Nunca fora cavaleiro  
de damas tão bem servido,  
como fora Lançarote  
de Bretanha arribadiço;

com toda a mais série, tão doce e suave, das suas amorosas e fortes façanhas. Pois desde então se foi de mão em mão dilatando aquela ordem de cavalaria, por muitas e diversas partes do mundo. Nela foram famosos, e conhecidos por seus feitos o valente Amadis de Gaula, com todos os seus filhos e netos até à quinta geração; o valoroso Felismarte de Hircânia; o nunca assaz louvado Tirante-el-Blanco; e quase já em nossos dias vimos, ouvimos, e tratamos, ao invencível e generoso cavaleiro D. Belianis de Grécia. Ora aqui está, meus senhores, o que é ser cavaleiro andante; e o que referido tenho é a ordem da sua cavalaria, na qual (como também já disse) eu, ainda que pecador, fiz profissão; e o mesmo que professaram os cavaleiros mencionados professo eu também; por isso ando por estas solidões e descampados buscando as aventuras, com ânimo deliberado de oferecer o meu braço e a minha pessoa à mais perigosa que a sorte me deparar, em ajuda dos fracos e necessitados (CERVANTES, 1956, p. 82).

Assim se define a imitação descrita por Genette como parte de um hipotexto: um texto A que gera um texto B, sem necessariamente estar citado nele. Em *O homem e a mancha* percebemos um hipotexto citado, como vimos acima. Porém, somos movidos a defender a ideia de Michael Riffaterre (1989), para quem a intertextualidade é um

conceito para a recepção, isto é, qualquer discurso, percebido pelo leitor, que aluda ou cite outro discurso anterior, e não – apenas – para a produção. Para ele, um intertexto tem sentido quando este é percebido pelo leitor, e não apenas quando é produzido pelo autor. Não negando o eixo da produção, Riffaterre enfatiza a importância da recepção.

Entretanto, apesar de todas essas alusões às novelas e aos personagens da cavalaria medieval, o que mais chama atenção em *O homem e a mancha* é a estrutura do drama, sempre desfeita/interrompida: cada cena possui um prefácio/título próprio da literatura quinhentista. Assim, as fronteiras dos gêneros são diluídas, como o é em grande parte da literatura contemporânea. Elementos do romance infiltram-se na estrutura dramática, fazendo emergir um elemento épico a que, ao menos a priori, somente o leitor, e não o espectador, teria acesso, caso dos subtítulos das cenas. Os títulos das cenas lembram o procedimento brechtiano de interrupção da linearidade da ação dramática com títulos e ou cartazes descritivos da ação que se seguirá. Com isso, a própria estrutura da peça corrobora para o aparecimento do intertexto com o romance, como explicita o início da segunda cena, “*na qual se introduz a figura do personagem de Miguel Quesada, o Desventurado Trabalhador Anônimo.*” (ABREU, 2009, p. 222)

Esse curto prólogo traz um resumo do que vai ser aquele capítulo ou cena. Segue um exemplo do romance *Dom Quixote* (CERVANTES, 1956, p. 11) e, em seguida, da peça *O homem e a mancha* (ABREU, 2009, p. 220).

### **CAPÍTULO 1**

*Que trata da condição e exercício do famoso fidalgo D. Quixote de la Mancha.*

### **PRÓLOGO**

*Que trata da condição do ator e sua procura pelo geral até chegar ao particular.*

Nota-se a quebra da dramaturgia tradicional com a inserção do elemento épico, ou seja, narrativo, tanto representado no título (PRÓLOGO, CENA 1, CENA 2 etc.) até a inserção do breve resumo que antecede a cena. O próprio início da peça, marcado pela presença constante do “Era uma vez...” (marca por excelência do gênero narrativo) torna o discurso dramático heterogêneo. Segundo o ator e amigo de Caio, Marcos Breda (2012), em entrevista exclusiva para esta dissertação, o Ator sem memória do começo, que evoca sete vezes o “era uma vez” que inicia as histórias a fim de dar cabo à narrativa, só se recupera plenamente

[...] quando ele para de olhar pra fora pedindo aplauso e olhando para as sete direções, e por isso que a peça termina com ele dizendo ‘sim’ pras sete direções. Esse é o grande achado da peça, por que ele deixa de olhar pra fora buscando aplausos para olhar pra dentro de si, e olhando pra riqueza inesgotável do ator, que está dentro de si, que são suas memórias, seus sonhos, seus anseios elevados, e então ele recupera a memória. E a capacidade de dizer sim.

O princípio da peça seria, então, o de contar uma história. E não contar como o teatro épico o faz, mas contar como a narrativa conta, levando a narrativa para dentro de um gênero dramático sem fazer dele uma adaptação, mas, sim, uma miscelânea de gêneros de citações. Dizendo de outra forma, enquanto o teatro épico busca a narrativa através da encenação daquilo que foi, muitas vezes contando com a presença de um narrador, O homem e a mancha busca narrar os fatos através da ação dos personagens. Sua ligação, enquanto gênero dramático, está mais forte com o gênero narrativo do que com o teatro épico teorizado por Bertolt Brecht, segundo o qual o cunho narrativo recusa qualquer ilusão, criando o efeito de distanciamento a fim de levar o espectador a uma atitude crítica e um efeito pedagógico. A narrativa (digamos fabular) não deseja, *a priori*, o distanciamento do leitor/espectador. Ao contrário, seu desejo é incluí-lo nos acontecimentos, não como agente passivo, mas até mesmo como agente ativo nas emoções da trama.

Desta forma, as introduções resumidoras que cada cena recebe seriam elementos de quebra da dramaturgia, criando um diálogo entre a forma dramática e a narrativa, isto é, com as novelas de cavalaria.

A duplicidade que se estabelece no plano do gênero literário – isto é, a assimilação de recursos narrativos pelo drama – é marcada, também, na construção dos personagens por meio do resgate de Dom Quixote de La Mancha, tomando-o como mito no qual se tornou, e não apenas enquanto personagem literário.

### **Referência: o mito vivo hoje**

Harold Bloom (2010, p. 168) define *Dom Quixote* como um romance que está sempre à frente de todos os outros escritos que lhe são posteriores, assim como as peças de Shakespeare. O crítico parte do princípio que o Quixote, junto com Hamlet e Satan, é um dos três originais básicos entre os personagens da literatura ocidental. Mais do que isso, Quixote, para ele, é um herói, e não um anti-herói como muitas vezes o mesmo é tido. Para

isso, recorre ao escritor e poeta espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), que concebe o Dom como um padre da religião fundada por Cervantes: a quixotesca.

A “religião” nascida na literatura, sabemos, acaba se tornando mito. Assim foi com a grega, a romana, a celta e a chinesa, entre tantas outras. “Podemos tentar definir o mito quixotesco como uma instância na qual predomina a interioridade, o intimismo, a fantasia, a irrealidade (o verdadeiro real), o sonho, a idealização, o imaginário.” (TAMURA, 2011, p. 1). A fantasia e o sonho vão permear todo o mito no qual está envolvido Dom Quixote: uma vez tendo mergulhado na fantasia dos romances de cavalaria, parte ele próprio em busca de aventuras para honrar uma dama imaginária, ligando em laço estreito literatura e vida. “O Quixote vive pela fé, sabendo ao mesmo tempo, como mostram seus surtos de lucidez, que acredita numa ficção, e também – pelo menos em lampejos – que ele próprio é apenas uma ficção.” (BLOOM, 2010, p. 181).

Caio Fernando Abreu, assim como o Quixote e de certa forma Cervantes – visto que “nenhum escritor estabeleceu uma relação mais íntima com seu protagonista que Cervantes (BLOOM, 2010, p. 172) –, uniu literatura e vida, criando personagens a partir de suas vivências e fazendo de si próprio personagem com várias facetas, como o Ator em *O homem e a mancha*. Caio cria, então, para si mesmo um mundo quixotesco, escrevendo uma literatura muito pessoal e intimista.

De forma igualmente semelhante, Miguel, o aposentado, cria para si um mundo imaginário, no qual ele, *homo socialis*, se distancia de toda sociabilidade possível. Aqui ele é ligado ao próprio Quixote, que “eleva-se a um lugar e tempo ideais, e é fiel à sua própria liberdade, ao desinteresse e isolamento derrotado, abandona o jogo, retorna à ‘sanidade’ cristã, e assim morre.” (BLOOM, 2010, p. 175). É no exílio que Dom Quixote se encontra, “porque só exilado pode ser livre”.

Escrevendo *O homem e a mancha*, Caio Fernando perpetua a memória literária e mítica que envolve Dom Quixote. Até quem nunca leu *Dom Quixote de La Mancha* sabe do que se trata, mesmo que *en passant*. O autor dá continuidade a uma série de autores que, como ele, deixaram-se envolver por esse mito, como Flaubert, Proust, Melville e Unamuno (ignorem-se possíveis comparações entre eles).

Ian Watt (1996, p. 72) chama a atenção em *Mitos do individualismo moderno* que o personagem Dom Quixote não teve, como Fausto, inspiração em alguém real. Porém, tornou-se metáfora para o homem real, movimento que ele, e outros, chamam de mito quixotesco. Segundo Watt, Quixote se fixou facilmente no imaginário popular. Daí a necessidade do autor de analisar como seus valores refletem os valores do homem moderno.

Sua questão é: como pôde o personagem Dom Quixote alcançar “dimensões mitológicas aos olhos de gerações posteriores, para as quais os romances de cavalaria já não eram nem contemporâneos e nem mesmo familiares?”

Uma razão para isso foi, decerto, o fato de que apesar de passar-se na Espanha e na própria época de Cervantes, o seu romance se deixa prender pouquíssimo às particularidades da vida real que caracterizam o mundo dos romances modernos (e também o mundo dos filmes ocidentais de aventura). Dom Quixote atravessa o árido planalto espanhol, onde as pessoas e as comunidades que vai encontrando vivem inteiramente dedicadas aos pequenos e comuns objetos da vida cotidiana, e onde o calor e a poeira são reais. [...] É isso o que faz *Dom Quixote* assemelhar-se, de várias maneiras, a outras histórias míticas, como as do Fausto, Dom Juan e Robinson Crusóe: o protagonista segue um curso de ação, conduzindo na cabeça a mais simples das ideias, que antes de ser efetivada poderá, no entanto, levá-lo a um número infinito de aventuras (WATT, 1996, p. 72).

Segundo Watt (1996, p. 79), e isso comprovamos pela própria experiência cotidiana e o contato com a literatura contemporânea, Dom Quixote e Sancho Pança se tornam, antes mesmo do final do romance, figuras míticas, ao passo que, conseqüentemente, são exemplos para o mundo real. “A relação entre ficção e história dá uma reviravolta. Antes, os romances haviam transformado figuras quase históricas em personagens da ficção; Cervantes transformou personagens da ficção em verdadeiras celebridades históricas.”

Exatamente isso acontece na peça de Caio Fernando Abreu, na qual realidade e sonho/ficção se misturam, ficando impossível descrever se existe ali um personagem “real”. A divisão dos personagens é sutil, sendo, por vezes, percebida apenas pela troca da pessoa verbal (do *tu* quixotesco para o usual *você*). Miguel, o personagem que vamos tomar, por ora, como mais “real”, se torna “cavalo” dos outros, quando, por exemplo, Quixote “baixa”. Usamos esse termo por ser exatamente essa expressão utilizada por Caio Fernando: “*O HOMEM se levanta da espreguiçadeira. Baixou o Quixote.*” (2009, p. 228, **grifo nosso**). Os personagens são concebidos como entidades. Logo, figuras míticas. Tal relação entre sonho e realidade está igualmente em planos dúbios. “Situado entre o sonho e a vigília, o quixotesco revela-se em um caráter fantasmático” (TAMURA, 2011, p. 7). Tudo se torna ilusão quando a realidade tal qual a conhecemos é afetada pelo mínimo de onirismo.

O que torna Quixote um mito não são apenas suas relações consigo mesmo e com os outros, mas a “série de encontros pessoais” (WATT, 1996, p. 74) pelos quais passa na sua jornada. Sobre essa construção mítica a partir de acontecimentos,

[...] o episódio melhor conhecido segue bem de perto o modelo comum de tema e narrativa. Dom Quixote vê os moinhos de vento da planície de Montiel, e logo adquire a certeza de que está diante de “trinta ou mais desaforados gigantes”; matando-os, ele espera ficar rico – e enriquecer Sancho – com os despojos que recolher da batalha; além do mais, ele entende que será um “bom serviço a Deus [...] extirpar da face da terra essa semente tão má” (WATT, 1996, p. 75).

Os personagens encenados pelo Ator em *O homem e a mancha* estão, também, em um mundo que “perpetua suas próprias ilusões, tornando-as indestrutíveis por qualquer espécie de realidade” (WATT, 1996, p. 75), permanecendo felizes exatamente por isso, pois sendo “loucos”, não sofrem pelas humilhações acreditando que os outros estão errados. “Os modos de loucura de Dom Quixote dão à personagem, e ao autor, uma espécie de licença de bobo” (BLOOM, 2010, p. 169).

A diferença crucial entre os dois Quixotes está, assim como a semelhança entre eles, na ilusão. Enquanto o de Cervantes sonha por querer ir ao encontro do mundo, fantasiando uma outra vida, o Quixote de Caio Fernando Abreu sonha justamente pelo contrário: ele deseja fugir do mundo, e o faz primeiro se exilando em seu apartamento e, em seguida, sonhando no sentido literal da palavra. O Quixote de Cervantes “necessita da crença naquela realidade, que o faz ver o curso geral da história como um declínio.” (WATT, 1996, p. 76). Ambos querem a liberdade – desejo quixotesco por excelência –, mas cada um tem sua visão de liberdade. O cervantino vê a liberdade nas aventuras que o mundo pode proporcionar; o caiofernandiano vê a liberdade dentro de si, na quebra de seus papéis sociais.

Cervantes escreve seu Quixote no começo do século XVII, ou seja, período dominado pelo pensamento racionalista, no qual o dualismo lógica/loucura é a base do pensamento. O Quixote vem a ser exemplo de como a loucura pode levar o homem à perdição no contexto dessa oposição binário e quase maniqueísta. Os outros (a sobrinha de Quixote e Sancho, principalmente) são representantes da lógica, da razão, enquanto o Cavaleiro é exemplo claro e óbvio da loucura.

No Quixote de Caio Fernando Abreu não há espaço para paradigmas e dualismos: na fuga para o sonho (ilusão), a vida prevalece. O sonho, representante da ilusão e da ficção, é o lugar de reinvenção do real, onde tudo pode acontecer e onde se pode ser qualquer um. A ficção é, portanto, maior que a vida.

A tabela a seguir mostra algumas diferenças entre os dois personagens. Enquanto o primeiro quase se torna figura histórica, como escreveu Watt, o segundo se baseia na historicidade do homem moderno para ser construído. Essas diferenças se tornam curiosas

quando temos por base um personagem cuja descrição física e psicológica é tão familiar. O outro, mais moderno, possui uma imagem tão fragmentada que só se torna familiar porque a nossa, igualmente fragmentada, é semelhante.

| <i>Dom Quixote de Cervantes</i>                 | <i>O homem e a mancha de CFA</i>                     |
|---|--|
| Século XVII                                     | Século XX  |
| Período Racionalista                            | Período Pós-utópico                                  |
| Fantasia como intensificação da vida            | Sonho como fuga do mundo                             |
| Esquizofrênico: fragmentação total da realidade | Neurótico: fragmentação que mantém unidade           |
| Deseja aventuras                                | Deseja solidão                                       |
| Percebe o mundo como “gigantes”                 | Percebe o mundo “mediocre”                           |
| Dulcineia como realização da fantasia           | Carolina como realização da vida                     |
| Mergulha na ilusão                              | Retorna da realidade (parte para o sonho)            |
| La Mancha como <i>locus</i> espacial            | A Mancha como <i>locus</i> social                    |
| Necessidade de crer na sua ilusão               | Necessidade de fugir da realidade via sonho          |
| Paródia do romance de cavalaria                 | Paródia do homem moderno a partir do mito quixotesco |
| Isolamento devido à ilusão                      | Isolamento devido à realidade                        |
| Imagem própria bem definida                     | Imagem própria fragmentada                           |

A mesma memória literária que nos traz a figura de Quixote pela simples inserção de seu nome traz também outra figura igualmente bem definida no imaginário literário-cultural do Ocidente: Sancho Pança. Exemplificando, segue a passagem da peça de Caio Fernando na qual surge o personagem Sancho:

*Ergue-se o outro telão lateral. Portanto, só resta um telão, ao fundo. Quixote sai de cena por um lado e volta imediatamente pelo outro. Continua montado em Rocinante e, por uma cordinha, puxa um pequeno barril com rodas embaixo — ou sobre um carrinho, ou mesmo sobre um skate. O barril, com correntes tramadas e tralhas penduradas (canecas, machado, panelas, etc.) é Sancho Pança.)*

QUIXOTE (*Para Sancho.*) — Esporeia teu asno, Sancho Pança, e não te metas em assuntos de cavalaria, que disso entendo eu. It’s my business, dear. Limita-te a teu ofício de escudeiro, que já não é pouco (*Irritado.*) [...] (ABREU, 2009, p. 244).

Nas palavras de Samoyault (2008, p. 47),

[...] a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto.

Percebe-se que a peça *O homem e a mancha* não é uma “adaptação” de um romance para o palco, fenômeno já conhecido por Caio Fernando Abreu que, no final da década de 1980, adaptou o romance *Reunião de família*, de Lya Luft. No caso de *O homem e a mancha*, temos uma peça completamente nova, dotada de signos que permitem, em vários momentos, o diálogo com o romance *Dom Quixote* de Cervantes, a começar pelos nomes dos personagens e dos signos que representam Dulcineia, Sancho Pança e Rocinante. A esse recurso, chamado por Genette (2010, p. 19) de *transformação*, percebemos a relação entre texto A e texto B, que “brota de uma forma que não é a do comentário”. Mesmo que B não fale nada de A, um não existiria sem o outro, pois dele resulta, evocando-o “mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo”.

*O homem e a mancha* se torna uma obra intertextual complexa a partir daí: de certa forma, Caio Fernando Abreu conta parte da história do Quixote no mundo do século XX, principalmente seu amor platônico por Dulcineia, e isso por meio de uma obra dramática, porém, à maneira de uma novela de cavalaria, aludindo a esse gênero, como se viu. Aqui percebemos o recurso chamado por Genette (2010, p. 23) de hipertextualidade (“todo texto derivado de um texto anterior por transformação”). Com isso, Genette torna tanto o intertexto (copresença efetiva de um texto em outro) quanto o hipertexto (derivação seja por transformação, seja por imitação) em discursos “determináveis, localizáveis, qualquer que seja seu grau de implícito” (SAMOYAUULT, 2008, p. 32). Desta forma, podemos afirmar que na peça *O homem e a mancha* ocorrem os dois fenômenos: a intertextualidade e a hipertextualidade, ambos incluídos na transtextualidade genettiana. Enquanto a primeira denota o diálogo existente entre a literatura escrita pelo autor daquela outra, lida por ele, o segundo oferece a “possibilidade de percorrer a história da literatura [...] compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e transformação” (SAMOYAUULT, 2008, p. 33). Assim, a ideia de Harold Bloom (2002; 2010) sobre a angústia da influência da qual todo poeta/escritor sofre, se faz concreta: não pode haver uma literatura forte sem o processo de influência literária.

A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. [...] Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras (BLOOM, 2010, p. 20-1).

Antes da cena primeira, uma série de elementos já evidencia que o texto fará referência a outro anterior e de amplo conhecimento literário. Do nome da peça, passando pela epígrafe, dedicatória e arquiteito, até chegar aos nomes dos personagens, tudo remeterá a *Dom Quixote* de Cervantes, como se vê acerca de Miguel Quesada, referência óbvia ao autor do espanhol com o sobrenome remetendo ao seu personagem. Esse personagem fará emergir outros, entre eles o próprio Quixote com suas ilusões. A questão é que eles, cada um com a sua personalidade e seus trejeitos, compartilharão características.

QUIXOTE — Detém teu galope, amigo Rocinante. Não é de minha têmpera partir sem antes despedir-me, e com esmero, daquela que determina a mais funda razão de meus atos. Frente a esta divina aparição, a acenar-me — vês? — como se humana fora, a cambraia do branco lencinho marejado de lágrimas, seria profano dirigir-me a ela montado sobre teu dorso. Detém-te, pois, alimária, que aqui estremeço! (*Para o manequim, com intensa emoção.*) Dulcinéia! Dulcinéia del Toboso, senhora minha!

[...]

MIGUEL (*Para o manequim.*) — Tu foste a única pessoa que poderia ter emprestado alguma cor à minha vida em sépia. Nunca me atrevi a dizer nada, Carolina. Eras tão distante, tão fiel a teu marido, a teus filhos, à tua vida banal e limpa de senhora honesta. Jamais ousarias pensar em mim como um amante. Eu, o homem invisível, o sem nenhuma graça, o que não nasceu para isso (*Com amarga ironia.*) Colegas de trabalho... Bom-dia-boa-tarde-como-foi-o-fim-de-semana-quer-um-cafezinho-parabéns-por-favor-muito-obrigado. Amáveis, sociáveis: dispensáveis. Que horror, que lindo encontrar contigo todas as manhãs de todos estes dias de todos estes anos, Carolina (*Trágico.*) Ai de mim, platônico e patético! (ABREU, 2009, p. 233-4).

Nessas duas falas, cada uma de um personagem, percebe-se a presença semiótica do manequim, ora Dulcineia, ora Carolina, sempre como aquela figura que representa o objeto de amor do personagem. Além disso, na transição de um discurso para outro são conservadas certas marcas linguísticas, como o uso do “tu” na fala de Miguel, cuja linguagem, em outros momentos do texto, adota um tom mais coloquial. Queremos apontar, portanto, que o diálogo se constrói internamente no texto de Caio na medida em que um personagem brota do outro e, mesmo constituindo criaturas diferentes, mantêm traços dos outros em si mesmos. Ultrapassa-se, assim, os limites do hipertexto genettiano, no qual o

diálogo é entre textos A e B. Em *O homem e a mancha*, o diálogo ocorre, também, entre texto A e A, processo chamado por Jean Ricardou de *intertextualidade interna*, isto é, a relação de um texto consigo mesmo (*apud* DÄLLEMBACH, 1979, p. 52). Lucien Dällenbach, na esteira de Genette, propõe uma *intertextualidade autárquica* que chama de *autotextualidade*, que designaria qualquer relação de um texto para consigo mesmo.

Outro exemplo: no início da peça, o Quixote é muito semelhante ao Quixote de Cervantes, ou seja, alimenta a ilusão do mundo e do amor, com termos quinhentistas, andar de cavaleiro e postura nobre. Ao final da peça, ele parece estar “contaminado” pelos outros personagens, em especial Miguel e o Homem. Suas falas já estão contemporâneas, incluindo nelas gírias e termos cuja variedade linguística remete aos grandes centros urbanos. Repete, inclusive, termos usados por Miguel e pelo Ator. Se vamos tratar aqui a ação de cada personagem como uma pequena peça independente (veja quadro página 99), podemos dizer que uma pequena peça interfere no andamento de outra pequena peça. Ocorre uma influência que, ao menos por enquanto, não podemos chamar de movimento intertextual, e sim de *mise en abyme*. Porém, como se verá adiante, um personagem acaba interferindo em outro, que será modificado ao longo da peça.

Nos paratextos da peça existe a remissão ao texto-fonte: na dedicatória: “À memória de Clarice Lispector, que me chamava de ‘Quixote’”; no título, no qual Mancha trará já a dupla significância (mancha física e Mancha região espanhola onde vivia Dom Quixote); na epígrafe: “E, com isso, Deus te dê saúde, e se não esqueça de mim (Miguel de Cervantes, em 1605)”, e no arquitexto “Livre releitura do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes [...] Peça teatral em um ato” (ABREU, 2009, p. 218-9).

Mais adiante, na cena 6, o Ator pega um livro e lê com respeito:

*(O HOMEM permanece parado, a mão direita crispada e erguida dramaticamente no ar. Volta a melodia espanhola, um pouco mais forte. Então, como se fosse novamente o Ator, ele pega um livro pesado, antigo e lê com todo cuidado.)*

ATOR (*Lendo.*) – “Miguel Esteban, Villaverde, Esquivias, Tisteafuera, Quintanar de la Orden, Argamasilla de Calatrava e Argamasilla de Alba. Eram sete os povoados que compunham a região da Mancha.” Está aqui, no livro. Este livro não mente. Era lá que estava a mancha. Foi lá que aconteceu. (ABREU, 2009, p. 229).

Em seguida, uma voz *in off* recita o início da obra cervantina, reforçando a intertextualidade antecipada pelos paratextos e evidenciando ao público o texto-fonte:

(*O ATOR pára, com o livro erguido na mão. Entra uma voz gravada lendo a primeira frase do Dom Quixote, de Cervantes.*)

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 voz *in off* coloca o texto de Miguel de Cervantes em cena, e no trecho escrito entre aspas marca-se a tradição na qual *O homem e a mancha* está enraizado. A presença das aspas, não obrigatória, permite ao leitor, e somente a ele, perceber a evocação recorrente do texto. Ao espectador, tal situação é percebida pela própria atuação e o signo do livro que o Ator ergue. Assim, a presença do Quixote de Cervantes é marcada duplamente: pela voz que ecoa profética, ou se preferir sagrada, e pelo livro, símbolo de uma tradição de literatura universal já abordada por Borges (1964; 2000) e Bloom (2002; 2010), dentre outros.

Outra citação do Quixote é usada, dessa vez sem a marcação cênica, mas apenas pelo uso da marcação tipográfica no texto:

QUIXOTE — “Ó senhora das minhas ações, caríssima e incomparável Dulcinéia del Toboso, se é possível que cheguem aos teus ouvidos as preces e rogos deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza te peço que os escute, pois cifram-se apenas em implorar que te não recuses a dar-me o teu favor e amparo, agora que tanto deles preciso antes de embrenhar-me pela ignota região dos sonhos...” (ABREU, 2009, p. 247).<sup>11</sup>

A cena na qual está presente essa fala (cena 20) é marcada pela presença de orações. Quixote deseja um boa-noite para Sancho e vai dormir. “Dorme em paz. Sonha com tua ilha. E não olvides tuas orações, que não olvidarei as minhas.” (ABREU, 2009, p. 246-7). Quando acorda, já cena 21, volta a ser Miguel, como se a “realidade” deste fosse o verdadeiro sonho, visto ter o personagem mergulhado na “ignota região dos sonhos”. Nesse caso, o intertexto é percebido mais claramente no texto escrito devido às aspas, enquanto que, na encenação, ele fica restrito (caso não haja indicações como telões, projeções etc) ao espectador que reconheça o *Dom Quixote* de Cervantes, comprovando a teoria de Riffaterre, na qual a intertextualidade é um fenômeno mais ligado à recepção que à produção do texto.

Segundo Compagnon (2007, p. 52), as aspas foram criadas para isolar um discurso, dizendo que aquela fala é a fala de outro. Assim, se para Genette a intertextualidade só existe na copresença de um texto no outro, aqui temos um claro exemplo disso: o começo do *Dom Quixote* de Cervantes inserido na peça de Caio Fernando Abreu com a marca tipográfica que assinala ser aquele o discurso de outro anterior.

<sup>11</sup> Esse trecho está no livro XXII do volume primeiro de *Dom Quixote*, de Cervantes.

O respeito com quem lê e a fala pronunciada em seguida mostram com clareza o objetivo do intertexto:

HOMEM – Senhores, por mais que minhas idéias andem perturbadas, como dizem — e talvez tenham razão — certamente as idéias 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 (ABREU, 2009, p. 230, *grifo nosso*).

Nota-se que o resgate de um texto anterior evidencia sua herança literária, visto ser Cervantes autor de uma “obra imortal”, e ser essa obra um “livro que não mente”. A tradição literária torna-se, assim, objeto de respeito e veneração, e não motivo de sátira como foi para os princípios da Semana de Arte Moderna de 1922. “A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou inclusão canônica.” (BLOOM, 2010, p. 20). Os processos intertextuais defendidos por Bloom são teorizados a partir dessa tradição, ou cânone, seguindo as palavras do próprio teórico. Para ele, canônicos são os autores que alcançam não apenas certa originalidade em suas obras, mas que fazem brotar no leitor um sentimento de estranheza, como fizeram Dante, Cervantes e Shakespeare, o maior dos cânones ocidentais (BLOOM, 2010). Moldar o cânone é analisar inevitavelmente os processos intertextuais que permeiam a História da Literatura, visto que, para ele, não existe cânone sem a “angústia da influência”.

A tradição é, então, retomada com seu sentido esvaziado: Mancha deixa de ser espaço para se tornar símbolo de doença. A principal queixa do Homem da Mancha é a presença desta que o rodeia, seja ela “geográfica ou psicológica”. Metáfora da crise existencial no final da década de 1980, quando atingiu seu auge, a mancha marca o fim de uma busca sempre eterna: a busca do Amor. Com a epidemia da AIDS, o Amor se torna inalcançável. Motivo de crise para o homem moderno, a fragmentação do Amor encontra aqui sua origem no mito quixotesco, no qual tudo se torna imaginário, fantástico, irreal, inclusive o Amor, personificado em Dulcineia. Por isso sua presença e a de Carolina não são efetivas e concretas no palco: representadas pelo manequim sem vida (o mesmo que representará um homem másculo em outro momento da peça), metaforiza a busca utópica pelo amor, cuja existência não se concretiza. Mesmo quando há a possibilidade desse amor, isto é, no fim da peça, quando Carolina liga para Miguel, sua voz não é *in off* como a de Guilherme, por exemplo. Ela é uma

voz muda. O espectador/leitor só vê/lê Miguel falando ao telefone, como se tudo viesse dele. Se aquela possibilidade de final feliz se concretizou, não se sabe: a peça acaba antes.

Dom Quixote é, mais do que nunca, espelho do homem que o lê hoje: um homem que foge para o sonho, pois a realidade se tornou insuportável. As buzinas, os gritos, os xingamentos que se houve quando Miguel fecha a porta pro mundo são signos que trazem à tona toda a turbulência de se viver num mundo onde o Amor se torna sentimento fragmentado, fragilizado, de difícil, quiçá impossível, realização.

Quixote faz o público, e antes dele o próprio Caio, perceber a situação de então: “A mancha existe. E eu preciso enfrentá-la.” (ABREU, 2009, p. 230). Seja ela qual for. Daí a conclusão de o Cavaleiro da Triste Figura ser a soma de todas as porções anteriores: “[...] homem que busca a sobrevivência, e cuja única loucura é uma cruzada contra a morte” (BLOOM, 2010, p. 170). Ou ainda:

[...] a loucura de Dom é uma recusa a aceitar o que Freud chamava de “teste da realidade”, ou princípio da realidade. Quando Dom Quixote faz as pazes com a necessidade de morrer, morre logo, retornando assim a um cristianismo concebido como o culto da morte [...] (BLOOM, 2010, p. 170).

### **Reescrituras e releituras: “tudo é sede”**

Em 29 de dezembro de 1970, Caio Fernando Abreu descobre, em cima da hora, um acontecimento que mudaria para sempre sua vida: um encontro com Clarice Lispector em Porto Alegre. Lendo o jornal, soube de uma sessão de autógrafos em uma livraria, pegou um de seus volumes clariceanos e foi ao encontro daquela que ele chamaria de “Mãe Literária”. Chegando lá, a secura, timidez e tristeza da autora o fizeram manter certo distanciamento, ficando quase sem palavras. A descrição desse encontro ficou registrada em uma carta a também escritora Hilda Hilst:

[...] Cheguei lá timidíssimo, lógico. Vi uma mulher linda e estranhíssima num canto, toda de preto, com um clima de tristeza e santidade ao mesmo tempo, absolutamente incrível. Era ela. Me aproximei, dei os livros para ela autografar e entreguei o meu *Inventário*. Ia saindo quando um dos escritores vagamente bichona que paparicava em torno dela inventou de me conhecer e apresentar. Ela sorriu novamente e eu fiquei por ali olhando. De repente fiquei supernervoso e sai para o corredor. Ia indo embora quando (veja que GLÓRIA) ela saiu na porta e me chamou: — “Fica comigo.” Fiquei. Conversamos um pouco. De repente ela me olhou e disse que me achava muito bonito, parecido com Cristo. Tive 33 orgasmos consecutivos. [...] Saí de lá meio bobo com tudo, ainda estou numa espécie de transe, acho que

nem vou conseguir dormir. Ela é demais estranha. Sua mão direita está toda queimada, ficaram apenas dois pedaços do médio e do indicador, os outros não têm unhas. Uma coisa dolorosa. Tem manchas de queimadura por todo o corpo, menos no rosto, onde fez plástica. Perdeu todo o cabelo no incêndio: usa uma peruca de um loiro escuro. Ela é exatamente como os seus livros: transmite uma sensação estranha, de uma sabedoria e uma amargura impressionantes. É lenta e quase não fala. Tem olhos hipnóticos, quase diabólicos. E a gente sente que ela não espera mais nada de nada nem de ninguém, que está absolutamente sozinha e numa altura tal que ninguém jamais conseguiria alcançá-la. Muita gente deve achá-la antipaticíssima, mas eu achei linda, profunda, estranha, perigosa. É impossível sentir-se à vontade perto dela, não porque sua presença seja desagradável, mas porque a gente pressente que ela está sempre sabendo exatamente o que se passa ao seu redor (ABREU, 2002, p. 414-5).

Caio também registra sua amizade com Clarice em um dos paratextos da peça *O homem e a mancha*: “À Clarice Lispector, que tanto me chamava de Quixote” (ABREU, 2009, p. 219).

Posto isso e lembrando o próprio arquiteco lançado por Caio na peça (“Livre releitura de Dom Quixote”), podemos inferir em qual ambiente é recebido o texto de Cervantes pelo Caio-leitor. Não apenas pela sua importância literária, o romance de Cervantes teve sobre o jovem escritor uma influência sentimental. Além disso, Caio Fernando foi um autêntico cidadão do final do século XX, experimentando dele tudo que se oferecia: drogas, sexo, amor, liberdades (poéticas, sexuais e políticas), repressões (poéticas, sexuais e políticas), enfim, uma série de acontecimentos que, para o leitor de *O homem e a mancha*, marca sua escritura.

Desta forma, podemos afirmar que a recepção do texto cervantino por Caio Fernando Abreu acontece em um período social e pessoal marcado por uma série de acontecimentos, dos quais enfatizaremos dois: a realidade pós-utópica que surge no Brasil após a Ditadura Militar e a epidemia da AIDS, da qual foi vítima. Tais elementos serão apresentados a fim de que seja possível vislumbrar a construção de um novo horizonte de expectativa dos leitores do *Dom Quixote* e dos leitores do próprio Caio.

Nas palavras de Mirian Zappone (2009, p. 141), horizonte de expectativa é a série de “sistemas histórico-literários de referência trazidos tanto pelo leitor quanto evocados pelas obras. Esses sistemas abarcariam as mais diversas convenções literárias, como certas marcas dos gêneros, o estilo, certas formas, técnicas narrativas, etc.”. Logo, o horizonte de expectativa, um dos pontos centrais do pensamento de Jauss (1994), é as projeções que o leitor lança sobre determinada obra. Quanto se trata de uma reescritura, o autor tem em mente que seu leitor irá à leitura já preenchido por uma gama de projeções. Ele pode, então, atender

a essas projeções ou rompê-las, desequilibrando o leitor, levando-o a reformular esse horizonte de expectativa. Quanto mais intensa for essa quebra, esse efeito causado no leitor, maior a distância entre o horizonte de expectativa do leitor e aquele instaurado pela obra, aumentando seu valor estético (JAUSS, 1994).

Caio Fernando, ao fazer a releitura do *Dom Quixote* de Cervantes, quebra a expectativa do leitor de várias formas, entre elas pelo modo como contada a história, ou seja, via texto dramático; pela nova configuração dos personagens, tornando o Quixote mais cômico do que dramático e deixando essa característica para outros personagens na peça, por exemplo o Homem da mancha; e pela quebra na própria estrutura do drama, brincando com introduções e títulos próprios da literatura quinhentista, como já vimos.

Segundo Roland Barthes, essa mistura de elementos que, *a priori*, nada têm em comum, é própria do diálogo entre as linguagens:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

O leitor Caio Fernando Abreu, então, constrói uma obra a partir de seu próprio horizonte de expectativa, permeando o mito quixotesco de elementos contemporâneos, claramente exemplificado na cena 23, quando Quixote se encontra com o “gigante” Briaréu.

### CENA 23

*Onde se narra o extraordinário acontecimento com a mutação eletrônica do gigante Briaréu e seus asseclas.*

*Enquanto QUIXOTE e Sancho trotam, começa a subir o telão do fundo. Tão lentamente que QUIXOTE só o percebe quando está totalmente levantado. Atrás do telão há um bizarro totem em forma de escultura. É formado por um pedestal de aparelhos de TV (reais ou de papelão, mas se reais, cada um sintonizado num canal diferente), mais jornais, revistas, microfones e fios colados. O cenógrafo é livre para escolher vários símbolos da Mídia. Sobre esse pedestal, lá no alto, vê-se uma enorme antena parabólica. Que também pode ser real ou de arame, papel-machê ou qualquer outro material. Seria sensacional se pudesse girar, emitindo raios e sons estranhos, eletrônicos,*

*descargas estáticas de rádio, plim-plim da Globo, além de fragmentos de jingles, frases e trechos de música em vários idiomas. Esse é o Moinho de Vento.*

QUIXOTE (*Percebendo o totem-Moinho.*) – Uau! Me cago en la concha de Maria Santíssima! U-lá-lá, vejo que aqui temos aventura da grossa! Arrete, amigo Sancho.

*QUIXOTE apeia de Rocinante. Vai-se aproximando do totem com muita prudência e alguns sustos, enquanto fala com Sancho.*

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 estalado 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!

*QUIXOTE examina as TVs, fascinado e aterrorizado. Dependendo das imagens – se forem reais – o ATOR pode improvisar alguns comentários, reconhecendo conhecidos, etc.*

QUIXOTE — Já dobrei meio século de carma e nunca jamais en toda mi perra vida tropecei em tamanha trolha. É estarecedor! E estupefaciente! (*Gritando.*) Mas é sobretudo um estorvo! Não fujais, estúrdias criaturas do fundo do íntimo do âmago do mais longínquo Hades! O bravo cavaleiro desafia a própria morte e contra vós investe!

*Espada em riste, QUIXOTE joga-se furiosamente contra o totem.*

QUIXOTE (*Aos berros.*) – Chegou tua hora, horrendo Briaréu! Vai encomendando tua alma a Leviatã. Hei de decepar esse teu braço repugnante para jogá-lo aos cães danados! Hei de cravar uma estaca de madeira santa no teu podre coração, vampiro imundo! (*Benze-se.*) Valei-me, minha doce Dulcinéia, que neste embate aposto minha honra. E chegado o vosso fim, finalmente, filisteu!

*QUIXOTE tenta escalar o totem. Talvez até consiga, um pouco, mas acaba levando um grande tombo. Se forem reais, as TVs nesse momento saem do ar. Ficam nas telas apenas aqueles riscos verticais, zumbindo.*

QUIXOTE (*Por terra, geme e apalpa os rins.*) – 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, que o nefasto mago Freston transformou anões e gigantes nessas máquinas dementes? (*Levanta, altivo.*) Felizmente meus futuros cronistas, biógrafos, exegetas, fãs e etc. haverão de fazer justiça (*Para a platéia.*) Haveria por acaso algum biógrafo entre vós? Um escritor, quiçá? Um jornalista, ao menos? Algum fotógrafo, quem sabe? Um videomaker que seja? Mas nem sequer um mísero cineasta? (*À parte.*) Ai, que se me esnoba a mídia estou fodido.. (*Para Sancho.*) E tu atoleimado, não esqueça de espalhar aos quatro — aos quatro não, aos sete — ventos que teu amo e senhor Dom Quixote teve a audácia de enfrentar Briaréu (*À parte.*) Afinal, o boca-a-boca sempre funciona.. (ABREU, 2009, p. 249-51).

Briaréu, no romance de Cervantes, é o gigante que Quixote vê no lugar dos moinhos de vento. Em *O homem e a mancha*, Briaréu é representado por um gigante igualmente temível e forte: a mídia. Os anões empilhados se referem aos televisores, pequenos e inofensivos sozinhos, mas que juntos representam toda a massificação da sociedade. A referência ao cubismo<sup>12</sup>, via Pablo Picasso (1881-1973), retoma o desejo de tratar as formas da natureza por meio de figuras geométricas, representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. Assim, a representação do mundo não tinha nenhum compromisso com sua aparência real, grosso modo como faz a mídia. Entretanto, enquanto o objetivo cubista era causar o estranhamento e o questionamento da Arte, o objetivo midiático está em criar o efeito de real, alienando o sujeito e massificando-o. A posição na qual fica o cenário cubista se aproxima da posição do espectador da televisão: imagem plana que representa toda uma realidade em duas ou três dimensões. O pintor cubista vai representar os objetos em três dimensões, numa superfície plana, sob formas geométricas, com o predomínio de linhas retas, como as de um televisor. Assim ele não representa, mas sugere a estrutura da realidade.

Da mesma forma, a invocação de outro pintor reforça essa ideia: El Greco, pseudônimo de Doménikos Theotokópoulos (1541-1614), pintor, escultor e arquiteto grego que desenvolveu seu trabalho na Espanha. Seu estilo – dramático e expressivo – causou estranheza em sua época, sendo apreciado somente no século XX, a ponto de El Greco ser considerado precursor do cubismo e do expressionismo. Sendo único, não pertence historicamente a nenhuma escola artística. Sua obra é marcada por figuras alongadas de forma desproporcional e de cores não naturais.

Com esses dois nomes da pintura, Caio Fernando Abreu resgata uma tradição de representar a realidade a partir de uma imagem que a deforme, sendo possível, mesmo assim, contemplá-la. Essa deformação, seja pelo uso de formas não naturais e/ou convencionais, seja pelo uso de elementos ficcionais, dá ares de estranhamento para essa realidade, podendo ser isso um fator positivo ou negativo. A Mídia, assim como constatam a escola de Frankfurt e outros teóricos, é responsável pela massificação da sociedade, dissolução do sujeito, perda da individualidade. Assim sendo, o uso do termo “anões amontoados” sugere exatamente isso: dezenas de indivíduos que não possuem identidade a não ser em conjunto, e em conjunto eles são Briaréu, o totem-Moinho.

---

<sup>12</sup> O cubismo foi um movimento artístico que surgiu no século XX, principalmente nas artes plásticas, fundado por Picasso e Georges Braque, estendendo-se depois para a literatura por meio de Guillaume Apollinaire e Vladimir Maiakovski.

Porém, mais do que a sociedade em que vivia Caio Fernando Abreu, sua obra foi influenciada por leituras e experiências, modificando sua escrita, como quando, no início da carreira, Hilda Hilst o proibiu de ler Clarice Lispector. Além disso, as experiências, em especial as amorosas/sexuais, nortearam a literatura do autor gaúcho, que criou, assim, uma literatura autoficcional. Mais do que simplesmente nortear sua escrita, como é natural que acontecesse, esses fatores norteiam a leitura que Caio Fernando Abreu faz do mito quixotesco.

Se o texto ficcional existe graças ao efeito que estimula nas nossas leituras, então deveríamos compreender a significação mais como um produto de efeitos experimentados, ou seja, de efeitos atualizados do que como uma idéia que antecede a obra e se manifesta nela (ISER, 1996, p. 53-4).

Na leitura de *O homem e a mancha*, entramos em contato não apenas com a releitura do *Dom Quixote* de Cervantes, mas com a leitura que Caio Fernando Abreu faz desse *Dom Quixote*, incluindo no texto impressões, exemplificações, atualizações, paródia, vozes de outros autores lidos e empirismos. O leitor, por outro lado, é convidado a mergulhar nessa leitura, e fazer, por sua vez, sua própria leitura da obra. “Cada leitor projeta no texto suas experiências de leituras anteriores e é isso que possibilita a multiplicidade de leituras de um texto.” (PASCOLATI, 2005, p. 143). Diante daquela que Caio Fernando faz e sua consequente escritura, o leitor é, na nova versão, obrigado a reelaborar seus horizontes de expectativa.

Permeando sua forma de ler uma obra com elementos empíricos, Caio Fernando cria uma versão não dele, mas de uma geração que também vivenciou tais fatos, como drogas, sexo livre, AIDS e desilusões amorosas. Segundo Cortina (2000, p. 162),

[...] todo texto reflete, de uma forma mais ou menos intensa, as formações discursivas que correspondem às formações ideológicas dominantes no ambiente cultural de que ele é fruto. Essa posição, portanto, leva em consideração a dimensão sócio-histórica das condições de produção do texto.

Iser (1999, p. 128) afirma que os espaços e brechas deixados no texto “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor.” Podemos inferir que Caio Fernando seleciona certos elementos do mito quixotesco para sua reescritura, não desejando, em nenhum momento, adaptar o romance para o drama. Tais aspectos do Quixote são bem plausíveis ainda hoje, tornando o mito um exemplo do homem moderno, como bem exemplifica Ian Watt (1996).

Caio Fernando Abreu, ao escrever uma releitura do Quixote no século XX, evidencia os “não ditos” no texto-fonte, visto que “o ato de leitura permite que diferentes relações sejam estabelecidas entre as diversas perspectivas” (PASCOLATI, 2005, p. 145). Desta forma, o leitor Caio Fernando responde aos silêncios do texto de Cervantes, escolhendo entre eles aqueles que possam dizer algo na nova obra. Enquanto todo texto vive como funâmbulo entre o dito e o repetido, a reescritura confessa a repetição na medida em que invoca o discurso anterior. Caio faz isso não apenas com Cervantes, mas com toda a gama de escritores citados em *O homem e a mancha*. Ainda segundo Pascolati (2005, p. 146), quanto um autor retoma um texto de outrem, se posiciona *ao lado* dele (paráfrase), se propondo a dizer o mesmo e tomando o lugar *do* autor. “Mas ao elaborar a reescritura e explorar a multiplicidade de sentidos aberta pelo mito e pelo texto clássico, instaura a polissemia, ocupa[ndo] a posição *de* autor.” A reescritura se constrói, assim, no entrelugar entre a aproximação e o afastamento em relação ao dizer de Cervantes. Enquanto leitor, Caio está ao lado de Cervantes, realizando dele uma leitura polissêmica e atemporal; como autor, ele desloca sentidos na reescritura, (re)criando espaços e preenchendo outros. Qual fênix, um texto presente ressurge do passado, construindo com o seu precursor um futuro literário ou, no termo de Samoyault, uma memória literária. Ao passo que dá continuidade a essa historiografia quixotesca, da qual fazem parte inúmeros romances, peças, contos, filmes e pinturas, *O homem e a mancha* quebra a mesma continuidade, pois inaugura um novo discurso vinculado ao de Cervantes, mas diferente dele.

Retomando a parte teórica na qual abordamos a origem do conceito intertextualidade e nossa concepção dele, podemos dizer que os discursos se proliferam, seja pelo seu uso consciente, como é o caso da citação, seja pelo uso inconsciente, como é o caso de algumas alusões. Assim como as reescrituras, as releituras são exemplos dessa proliferação do discurso de outro, na qual “o novo texto faz reviver o texto-fonte” (PASCOLATI, 2005, p. 147). Desta forma, afirmamos que *O homem e a mancha* não apenas traz à luz o mito quixotesco, como dá nova significância a ele: exemplifica no homem moderno um mito que, originalmente, se construiu para o homem medieval. Concomitantemente, abre novas possibilidades de leitura, uma vez que, como afirma Foucault (2001, p. 24),

[...] permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reutilizável, o sentido múltiplo ou oculto de que se passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar.

Esse movimento de releitura permite que o discurso anterior seja inserido num novo contexto histórico e social, tornando novo o discurso originado na repetição.

### **Os paratextos: origem, inspiração e dedicatória**

Gérard Genette (2010) divide o paratexto em duas categorias: o *peritexto* — elementos paratextuais relacionados ao espaço do mesmo volume, isto é: título do livro, nome do autor na capa, a ilustração que compõe a capa, texto e/ou imagem da quarta capa, prefácio, epígrafe, dedicatória, indicações do autor de como ele deseja que o texto seja recebido ou até mesmo compreendido, notas, explicações, subtítulos, números usados para definir capítulos e mais uma série de novos elementos que podem vir a compor o peritexto — e o *epitexto* — toda mensagem exterior ao volume que se refira ao mesmo por pertencimento, independente do suporte, isto é, entrevistas, autógrafos, processo criativo, correspondência, depoimentos, diários, quaisquer documentos que permitam um novo olhar sobre o texto. Um epitexto pode vir a ser um peritexto, como é o caso dos depoimentos e entrevistas que são incluídos em novas edições.

Genette ainda prevê alguns paratextos que não são escritos pelos autores, como prefácios ou orelhas de livros. O que irá se manter, então, é um diálogo entre um “primeiro-leitor” e o autor, promovendo um entendimento suplementar daquele que está presente no texto literário. Entretanto, como parte exterior ao texto, o paratexto deseja guiar sua leitura, às vezes sendo a vontade do próprio autor, às vezes apenas para servir de “pistas”, mas jamais limitar as infinitas leituras que um texto possa vir a ter. Segundo o próprio Genette (1987, p. 17), “*le paratexte, sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose que constitue sa raison d'être, et qui est le texte*”<sup>13</sup>.

A obra de Caio Fernando Abreu é permeada de paratextos incluídos pelo próprio autor. São frequentes as dedicatórias (em quase todos os contos) ou as sugestões de “trilha sonora” para a leitura. Além disso, alguns textos contam com uma espécie de subtítulo, como “Aquele dois” (“História de aparente mediocridade e repressão”). Não bastando, o conto possui uma dedicatória, seguida por uma epígrafe de Walt Whitman. Segundo Barbosa (2008, p. 197),

---

<sup>13</sup> O paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, votado ao serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser, que é o texto (tradução nossa).

[...] a impressão que se tem é de que, de tão comum e abundante em seus textos, uma epígrafe ou mesmo uma dedicatória já nem se destaca quase como uma inscrição à parte do texto base, parecendo, antes, com ele compor uma unidade inquebrantável, como se não pudesse existir um texto se não houvesse antes uma dessas inscrições, e que essas parecem ter sido pensadas exatamente no momento em que o próprio texto fora gerado/produzido. Percebe-se, assim, que Caio não abre mão de apresentar seus textos sempre emoldurados por uma ou mais epígrafes, por dedicatórias exclusivas a cada conto, além daquelas mais amplas e gerais que dialogam com o projeto do livro proposto, acompanhadas quase que invariavelmente de uma advertência de leitura, uma história de sua composição, marcando o tom da recepção da obra, pelo menos pela óptica do autor.

A paratextualidade (e automaticamente a intertextualidade) criada com as indicações de trilhas para se ouvir durante a leitura também corroboram para o entendimento do texto. Apenas para citar alguns exemplos: em “O ovo apunhalado” (“Para ler ao som de *Lucy in the Sky with Diamonds*, de Lennon & McCartney”); em “Garopaba mon amour” (“Ao som de *Sympathy for the Devil*”); em “Os sobreviventes” (“Para ler ao som de Ângela RoRo”); e em “Pela passagem de uma grande dor” (“Ao som de Erik Satie”). A propósito, esse último comprova bem como um paratexto pode sugerir mais significados ao texto: o conto narra um telefonema, no meio da noite, de uma amiga para um amigo. Em dado momento, ela afirma: “Vou tirar amanhã” (ABREU, 2005d, p. 42). A frase se perde no texto, permanecendo sem significado até analisarmos a dedicatória: “Para Paula Dip”, amiga e biógrafa do autor que, em seu livro *Para sempre teu, Caio F.* (2009), afirma que a ligação ocorreu no dia antes de ela fazer um aborto. A música triste de Erik Satie ajuda a promover a atmosfera melancólica do momento.

Em *O homem e a mancha*, a epígrafe resgata o autor do texto-fonte: “E, com isto, Deus te dê saúde, e se não esqueça de mim (Miguel de Cervantes, em 1605.)” (ABREU, 2009, p. 219). Com isso, Caio Fernando Abreu já adentra nos dois temas centrais da peça: o sujeito e o outro com quem ele se relaciona. A saúde para o primeiro e a memória para o segundo farão emergir dois personagens: Miguel, que deseja ser esquecido, e o Homem da mancha, que deseja distância da mancha, metáfora da doença/AIDS.

O mesmo acontece com a dedicatória, que explica que aquele Quixote pode ser, em partes, um *alter-ego* do autor e, conseqüentemente, de qualquer indivíduo, fazendo o Quixote ser uma metáfora do homem moderno.

Ian Watt (1999) mostra como o mito criado a partir de Dom Quixote evoluiu até se tornar um mito moderno, exemplo do individualismo do homem contemporâneo. Da mesma forma, o Quixote quinhentista possui uma série de características desse homem, como a instantaneidade, a solidão e a incomunicabilidade. Há também o ambiente desse homem no

palco, cheio de objetos deixados soltos, globo, copos, roupas, um manequim (exemplificação do amor coisificado do homem moderno), enfim, um ambiente destituído de unidade, tornando-se reflexo do próprio eu do personagem: o amor e a vida são partes dessa fragmentação, sem aprofundamentos, como bem notaram Anthony Giddens (1993) e Zigmund Bauman (2001). A sociedade, uma vez poluída pelo consumo fácil, polui o próprio Amor que, para Quixote, estava em cortejar a dama até conquistá-la, visto como infinito, imutável. Uma vez poluído, o amor passa a ser descartável, destruído em sua possibilidade de “eterno”. Tendo essa eternidade destruída, o próprio homem se destrói, e se isola, como acontece com Miguel. Quando esse personagem afirma que agora tudo é “rápido, eficiente, moderno. Hoje em dia tudo tem entrega em domicílio. Até sexo.” (ABREU, 2009, p. 225), demonstra essa instantaneidade, além da fuga que possivelmente buscará nos encontros amorosos fugazes ou até mesmo pagos. Miguel quer ser singular, diferente, moderno, assim como o queria o Quixote de Cervantes. Ele quer ser parte de uma sociedade que não o entende. Não alcançando seu ideal, resolve se isolar, fugir de tudo, mergulhar na fantasia de si mesmo.

Sozinho com seus anseios, suas faltas e contradições, [o sujeito] vê desaparecer muito do horror ou dos fantasmas que já o assombraram. Ele busca reconstruir-se na solidão da própria trajetória, na sua biografia, nas marcas da própria individualidade. A sexualidade e o erotismo ocupam, então, um espaço nunca antes visto, emergindo e tomando conta do cotidiano das personagens e se tornam algo concreto, visível, marcante (LEAL, 2002, p. 61-2).

Ora, não à toa Miguel se relaciona com Carolina, representada por um manequim. Um amor marcado pela incerteza, pela descrença, pela desconstrução. Logo, condenado ao desaparecimento gradual. Daí provém seu medo de amar, compartilhado por Caio Fernando. No vazio do seu apartamento, ele se acredita salvo. “O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou nas rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos.” (BAUMAN, 2001, p. 122).

Outra característica da modernidade é a ambiguidade sexual do personagem Quixote. Enquanto nossa memória literária resgata um Quixote cortejador, apaixonado por Dulcineia e capaz de tudo pela amada (mesmo sendo fruto de uma paixão platônica), o Quixote de Caio deixa-se atingir pela sexualidade ambígua, como fica claro na cena 18:

*QUIXOTE curva-se para o moço supostamente amarrado. Age como se o ajudasse a levantar-se. Tudo é um tanto erótico, ambíguo.*

QUIXOTE (*Para o moço.*) – Estás livre, lasanha. Deixa-me desembaraçar-te das amarras. Assim, isso. Nossa, que músculos duros tens... E que peito mais cabeludo.. (*Recompondo-se.*) Bem, podes partir. E não te olvides: a quem encontrases pelo caminho repete bem alto que... (ABREU, 2009, p. 243).

Bruno Leal (2002, p. 40), ao analisar a obra de Caio Fernando, afirmou que a definição de uma identidade sexual é complexa para o indivíduo contemporâneo porque este passa a carregar consigo “um estranhamento, um sentimento de inadequação, como se toda a certeza estivesse impregnada por uma transitoriedade”.

O grito final chamando o rapaz de michê sugere o sexo a domicílio de antes. Da mesma forma, chamar o outro de víbora, isto é, venenoso, não deixa de trazer para o adjetivo a metáfora da peste, estando Caio Fernando em uma época na qual “ninguém se toca mais [...]. Então dói, tudo isso dói muito” (ABREU, 2002, p. 123).

## ATO II

### O METATEATRO

No qual se revela o metateatro e o modo como ele é empregado.

#### **Cena 1- O personagem**

Que trata do desdobramento do Ator em vários personagens.

Segundo os diretores e dramaturgos Luís Artur Nunes e Luciano Alabarse e o ator e pesquisador Marcos Breda, Caio Fernando Abreu era um “homem de teatro”. Tanto que mesmo sua prosa possui uma teatralidade. Em outras palavras, Caio cria um texto com potencialidade cênica, eivado de teatralidade, cujos diálogos são permeados por teatralidade e oralidade, como mostra o trecho abaixo, incluído em *Morangos mofados* (2005d, p. 23)

A: Você é meu companheiro.  
 B: Hein?  
 A: Você é meu companheiro, eu disse  
 B: O quê?  
 A: Eu disse que você é meu companheiro.  
 B: O que é que você quer dizer com isso?  
 A: Eu quero dizer que você é meu companheiro, só isso.

Tal diálogo foi inserido postumamente na edição *Teatro completo*, mas pelo autor foi considerado um conto (e, como Mário de Andrade, entenderemos como conto todo texto que o autor chama de *conto*). Entretanto, é evidente a potencialidade cênica do texto, sua teatralidade.

Para Roland Barthes (1963 *apud* CARLSON, 1997), o conceito de teatralidade é mais amplo: uma “polifonia informacional”, pois o teatro é “um tipo de máquina cibernética” que emite uma série de mensagens simultâneas (texto, cenário, gestos etc.), enquanto algumas são as mesmas em todos os espetáculos e outras mudam (signos miméticos – cenário – e diegéticos – palavras e gestos –, respectivamente). Essa densidade de signos é uma das principais características do teatro, logo, princípio da teatralidade, que o torna, por sua vez, “um dos maiores desafios da análise semiótica” (CARLSON, 1997, p. 471).

Isso justifica o fato de tantos contos serem adaptados para o teatro, desde “Dama da noite”, em 1989, com direção do Gilberto Gawronski<sup>14</sup> até o recente “Aquele dois”, em 2009, pela Cia. Luna Lunera<sup>15</sup>. A linha dramática parece ter guiado toda a escritura do autor gaúcho, que lia em voz alta seus textos a fim de perceber sua dramaticidade e escrevia suas descrições com riqueza de detalhes suficiente para que o texto fosse facilmente visualizado. Dizendo de outra forma, nos importa nesses textos como “alguns sistemas de signos que a escritura textual e cênica nos impõe: cenário, acessórios, música, iluminação, o conjunto gesto+expressão facial+maquilagem, e acima de todos, muito forte, a PALAVRA todo-poderosa” (FACHIN, 1993, p. 247), existem no texto e corroboram para a sua visualização cênica.

Em se tratando do teatro, Caio Fernando Abreu mostra seu conhecimento dramaturgico quando, em mais de uma peça, inclui recursos metateatrais por meio de diferentes elementos. Pode-se dizer sobre a peça *O homem e a mancha* o mesmo que Sonia Pascolati (2005, p. 190) afirma sobre Jean Anouilh: que ele

[...] abraça o metateatro, com funções bastante específicas: a) instaurar a discussão sobre o teatro a partir de sua própria constituição; b) promover a ruptura da ilusão, como se o abrir das cortinas revelasse, na verdade, os bastidores da criação e do fazer teatral; c) demonstrar que as relações entre teatro e vida são mais íntimas do que parecem na medida em que a vida nada mais é do que a representação de papéis.

Quando Lionel Abel (1968) define o metateatro, se baseia em dois postulados básicos: o mundo é um palco e a vida é um sonho. Ambos são evocados em *O homem e a mancha*: o Ator e Miguel, personagens, digamos, mais reais e centrais, fazem do mundo um palco no qual são encenados, principalmente, seus problemas e crises; Quixote, o Homem da Mancha e Triste Figura farão parte essencialmente do segundo postulado devido a suas naturezas oníricas: são personagens sonhados, evocados na ilusão e no delírio dos dois primeiros, já cansados da realidade.

Desde o início da peça, quando o Ator inicia sua crise existencial a partir da ausência de um personagem para ser interpretado, o metateatro está sempre em evidência, seja pela quebra da ilusão teatral, seja por meio dos inúmeros intertextos ou pela consciência

<sup>14</sup> Dentre os diretores de teatro amigos de Caio Fernando Abreu que foram os primeiros a adaptarem seus contos para o teatro, sem dúvida Gilberto Gawronski é o que mais dirigiu espetáculos que usaram como base contos do escritor gaúcho. Além de *Dama da noite*, Gilberto dirigiu *Uma História de Borboletas*, *À Beira do Mar Aberto* e *Do Outro Lado da Tarde*, este último a parti de dois contos de Caio Fernando Abreu.

<sup>15</sup> Até o final da escrita deste trabalho, já havia, depois de “Aqueles dois”, mais de seis adaptações dos contos, crônicas e cartas de Caio para o teatro. Manteve-se este por ser, a nosso ver, o mais significativo.

dramática dos personagens. Tal consciência dramática virá sempre do personagem central, que chamaremos aqui de personagem-eixo: o Ator. A partir dele, outros personagens surgirão em um processo iniciado pela crise da primeira cena: “Eu não tenho sentido sem o personagem!” (ABREU, 2009, p. 222). Na necessidade de contar uma história começada pelo clássico “era uma vez” – traço por excelência da narrativa –, o Ator percebe que não pode contar uma história sem um personagem. Sua existência, então, está baseada na ilusão, no sonho, na história, no “era uma vez”: “ATOR – Era uma vez um ator. Muito palco, muito ensaio, muita luz, muita coxia, muito bastidor, muita platéia – graças a Deus! – muita emoção, muito sonho, muita ilusão. Muito... Muito ‘Era uma vez’.” (ABREU, 2009, p. 221). Sua neurose em busca de um personagem resulta na sua fragmentação: do Ator resultarão outros personagens, misturando os limites entre real e ficcional, originando uma apoteose onírica. A vida do Ator não tem graça sem a representação. Visto ser ele, também, um retrato moderno do indivíduo, sua vida, *a priori*, não é interessante, nem teatral. Para Abel (1968, p.88),

[...] de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconhece sua teatralidade inerente. E, do mesmo ponto de vista moderno, os acontecimentos, quando interessantes, terão sempre a qualidade de terem sido pensados, e não de terem simplesmente acontecido.

O Ator reconhece a teatralidade como parte de sua essência. Na discussão inicial desse personagem está uma das características do metateatro apontadas por Schmeling (1982): o problema do ser e do parecer, do que realmente é e daquilo que deve parecer ser. O homem moderno está no cerne dessa discussão, colocando em xeque sua própria identidade.

Para Schmeling (1982, p. 60), o conflito do homem com sua realidade, ou seja, o problema do ser e do parecer, é sempre um conflito com a sua própria identidade. É desejo e desafio do homem se situar nesse jogo e “não jogo”, arte e vida.

Em *O homem e a mancha*, temos um personagem singular e múltiplo, como era o próprio autor. Esse personagem, o Ator, começa a primeira cena à procura de um personagem, pois percebe que ser ator sem personagem o restringe a nada. Tal indagação o leva a uma crise existencial que possibilita sua identificação como personagem, que gerará outro personagem, e mais outro, num jogo de real e onírico que evoca nomes da literatura universal. Essa identificação como personagem dramático é a primeira indicação de um metateatro explícito, quebrando a ilusão do espectador em relação ao que se encena. É ainda mais: a fragmentação dos personagens, tendo um escopo metateatral, torna-se signo da contemporaneidade do texto de Caio: se o teatro moderno deu passos largos na direção da

implosão dos elementos fundamentais do drama (ação linear, diálogo como matriz da ação dramática), o drama contemporâneo acentua essa ruptura com a configuração tradicional da forma dramática, que imperou na literatura e nos palcos até o século XIX. A partir da alusão a Hamlet, Caio Fernando parte do “ser ou não ser, eis a questão” para apresentar esse personagem, o Ator, cuja identidade é questionada.

Surge, então, Miguel Quesada, um personagem que tem consciência de ser personagem e da existência de um ator representando-o. Na figura de Miguel, Ator e personagem se representam, tornando-o um ser duplo: um Ator que sabe que representa e um personagem que sabe que está sendo representado.

Na leitura que faz da peça<sup>16</sup>, Caio Fernando Abreu afirma ter se baseado na figura das bonecas russas, em que uma menor sempre sai da maior, até chegar a uma boneca mínima, central. Ela é o cerne do indivíduo, fruto dos anseios e desejos centrais do homem.

Tais desdobramentos revelam não apenas a crise de identidade desse sujeito, mas também um metateatro estilo “jogo dentro do jogo”, pois um personagem-eixo, o Ator, representa vários outros, tendo consciência de que todos são personagens. O Ator é o personagem-metateatral, personagem-metalinguístico maior da peça. Porém, Miguel será o personagem por excelência, visto ter ele consciência dramática em toda a ação. Por isso, são dele as falas metateatrais mais diretas, enquanto, por exemplo, são do Quixote os apartes.

Por outro lado, todos os personagens que surgem são fragmentos do personagem final, isto é, do Cavaleiro da Triste Figura, que não quer mais nada a não ser morrer em paz. Sem esperanças, sem utopias, personificação daquele “tarde demais”. Ele é aquele homem moderno e urbano, aquele que se aposentou, aquele outro abandonado pelo amor, o homem obcecado por uma suposta mancha, aquele que sonha com algo maior, enfim, um misto de todos já colocados em cena, inclusive do próprio Ator, cuja crise provém exatamente da falta desse Cavaleiro, seu personagem mais íntimo.

Por paradoxal que possa parecer, esse sujeito é uma “unidade múltipla”, cujo ponto de partida é o Ator e seus desdobramentos nos tantos personagens que vão aparecendo em cena. Portanto, parte-se da essência do teatro – a representação de personagens – para se chegar a um personagem que congregue todos os demais. A polifonia textual é também uma polifonia do Ator, das diferentes vozes que o habitam, dos diferentes personagens em que ele é capaz de se desdobrar, das suas diferentes identidades. Mas é também a polifonia do ser humano, cuja natureza é múltipla, sincrética.

---

<sup>16</sup> Leitura disponível em <[www.youtube.com/watch?v=Ky\\_fJab41LQ](http://www.youtube.com/watch?v=Ky_fJab41LQ)>. Acesso em 25 out. 2012.

Os personagens formam uma unidade na medida em que todos são marcados pela busca da fixação de uma identidade. A primeira busca é pela própria identidade, seja do Ator, que ao procurar algo para contar à plateia, acaba se decidindo por narrar a si mesmo e começa seu discurso com “Era uma vez um ator” (ABREU, 2009, p. 221), seja do “desventurado trabalhador anônimo”, Miguel Quesada, que finalmente está livre para ser outra coisa que não um trabalhador, ou melhor, que está livre para finalmente ser alguém. Também o Homem da Mancha relaciona sua procura à definição de uma identidade ao afirmar que sem ela, a mancha, não é ninguém (ABREU, 2009, p. 236), reforçando a inevitabilidade de relação do homem com o mundo exterior para saber-se alguém, *homo socialis*.

Daí surge outra busca, pelo amor, substrato necessário para dar sentido à existência humana. Essa é representada por Miguel em seu anseio de ter Carolina por perto, mas também por Quixote e sua adoração por Dulcineia. O amor, na peça, é da ordem dos sonhos, dos desejos, do vir a ser, da busca cujo êxito é absolutamente incerto, como talvez também o seja a busca pela identidade, que jamais pode ser una e cuja multiplicidade é desestabilizadora. Miguel Quesada, o outro construído pelo Ator, é também um duplo de Quixote, pois de ambos se pode dizer que sejam um “zé-ninguém que nunca teve nada nesta vida além de seus loucos sonhos impossíveis” (ABREU, 2009, p. 223).

A paranoia própria desses tempos também se evidencia nesses personagens. No Ator, ela se reflete na forma de perseguição: alguém ou algo está atrás dele, embora ele não seja nada.

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! Eu preciso do outro! (*Vai saindo.*) Querem acabar comigo! Isto é um complô! (*Em off cada vez mais longe.*) Eu processo! Eu mando sustar o cheque! Sustar, sustar! Eu quero porque quero o personagem! Me chama a produção! Cadê meu celular? (ABREU, 2009, p. 222).

A falta de personagem/identidade é culpa dos outros, do complô. Dessa saída eufórica, retorna o ator já transformado em Miguel.

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.

[...] A partir de hoje, e até o dia da minha morte-amém, nunca mais vou sair de casa. [...] Tenho absolutamente tudo que preciso para viver sem sair nunca mais daqui (*Vai tirando coisas das sacolas e espalhando pelo palco.*) Comida, bebida, remédios, viveres para muitos e muitos anos. E também tenho minhas lembranças, minhas memórias, que modéstia à parte são muitas.

[...]

Era uma vez Miguel Quesada, o homem que cansou de tudo e nunca mais saiu de casa. Enterrado vivo, diziam. Demente, maníaco. Mas ele não se importava. Tinha suas próprias histórias para lembrar (ABREU, 2009, 223-5).

Nota-se aqui um jogo com o tempo da diegese: Miguel fala de si pelo olhar dos outros em um tempo futuro. Traz seu discurso para a terceira pessoa, adivinhando e prevendo as consequências da escolha feita. Ao mesmo tempo, fala de si mesmo como um outro, signo de sua fragmentação.

Nesse ponto, lembramos do que escreve Bauman (2001, p. 122): “O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou nas rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos”. Miguel se sente assim em relação à cidade e, atemorizado pela presença de outros, se esconde, foge da realidade, como faz o Quixote de Cervantes: fantasiando, ele mergulha na verdade de sua ilusão.

E, não demora, vem a confissão com ares de melancolia e nostalgia: “[...] E tem também a Carolina (*Melancólico.*) Mas a Carolina acho que nem tem meu número. Nunca pediu, nunca ofereci (*Suspira.*) Nenhum pai, nenhuma mãe, nenhum irmão ou filho, nem vizinho, nem credor, nem namorada (*Fatigado.*) Esperei tanto por este dia.” (ABREU, 2009, p. 227). Carolina, assim como a Dulcineia para Quixote, é representada por um manequim no palco, marcando junto com o Sancho Pança, representado por um barrilzinho, a falta de comunicabilidade, a incapacidade de travar diálogo, a crise do drama do/no homem moderno.

Zygmunt Bauman, em *Amor líquido* (2004), dedica um capítulo apenas para tratar do convívio destruído dessa pós-modernidade. Além disso, com o advento ultrarrápido da internet, esse convívio (leia-se aqui contato físico e pessoal) está completamente em decadência. Por outro lado, e não ousamos dizer que se trata de um lado positivo, o convívio virtual traz um poder até então desconhecido: o poder de deletar, excluir alguém da sua rede social se essa pessoa não mais lhe agrada. É isso que Miguel faz: deleta o mundo (ou a si mesmo do mundo) e se esconde, foge das aventuras da vida, ao contrário do que fez o Quixote de Cervantes. Ele quer descanso, paz, como aquela atriz desaparecida do romance de Caio Fernando Abreu. Ele deseja “mais alguma coisa”, porque sempre “falta alguma coisa”.

Igualmente paranoico é o Homem da Mancha, para quem “mancha” soa polissemicamente: espaço quixotesco e metáfora para AIDS, referindo-se ao Sarcoma de Kaposi, câncer de pele que se tornou símbolo da doença por ser um dos primeiros sinais visíveis da síndrome.

Sua questão se torna mais problemática quando, enquanto procura a mancha, o Homem percebe que depende dela: “Ela tem que estar aqui, em algum lugar, eu estava dentro dela. Dentro... dentro não. Em cima, em baixo. Não sei, não lembro, não importa. Se ela não está aqui, ela não existe. E se ela não existe, eu também não...” (ABREU, 2009, p. 228-9). Sua identidade depende, pois, de sua doença. Mas a mancha não é apenas física, visto que ela não está nele, mas ele que está nela, tornando-a uma mancha social. Conforme argumenta Stuart Hall citando o filósofo Roger Scruton:

A condição de homem exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar (SCRUTON, 1986, p. 156 *apud* HALL, 2003, p. 48).

O Homem da Mancha se identifica com essa mancha dupla (espaço e condição) a fim de se encontrar como *homo socialis*. Ele deseja fazer parte de um grupo mesmo que para isso seja um infectado.

O Quixote surge no mesmo clima onírico no qual está envolvido o Quixote-fonte. “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). Sua paranoia surge de dentro, isto é, da ilusão na qual o personagem acredita estar inserido. A fantasia fragmenta sua identidade a partir do momento em que o tira da realidade, tornando-o um homem utópico. A própria existência se torna ambígua, e tal ambiguidade se reflete na sexualidade. Na cena 18, ele diz para um manequim, acreditando ser um “moço supostamente amarrado”: “Está livre, lasanha. Deixa-me desembaraçar-te das amarras. Assim, isso. Nossa que músculos duros tens... E que peito mais cabeludo.. (*Recompondo-se.*) Bem, podes partir.” (ABREU, 2009, p. 243). O manequim, outrora Dulcineia/Carolina, se torna um homem de peito cabeludo, resignificando aquele objeto e parodiando a figura do Quixote na medida em que adiciona no personagem características que fogem do seu estereótipo literário. Em outras palavras, o cavaleiro

solitário, cujo amor e desejo deveriam estar vinculados apenas a sua amada Dulcineia, se dirige agora a um homem supostamente amarrado e atraente.

E, enfim, o Cavaleiro da Triste Figura, que não é nostálgico como Miguel, ou desesperado como o Ator, nem paranoico como o Homem da Mancha, tampouco fantasiador como Quixote. Ele é realista: sabe-se adoecido, no fim da vida, e quer se despedir. Configura-se assim um paradoxo interessante: o drama contemporâneo tem seu realismo a partir de um personagem cuja essência está no sonho, na ilusão. O Cavaleiro da Triste Figura nada mais é que uma personalidade do Quixote, que se apresenta, também na peça, sonhador. Aqui, porém, ele não vê gigantes em moinhos, mas vê pessoas em manequins. Triste Figura é, na peça, o Quixote depois de acordar da enfermidade que o fez recuperar a sanidade: o realismo quase pessimista da vida.

Ele sabe que sua identidade, sua essência enquanto sujeito foi destruída. Não se lamenta, nem finge não ter acontecido uma mudança como essa. Ele a aceita, e se aceita como “sombra de gente”, perdido em uma multidão da qual só vê as sombras.

[...] Perdoai-me todos, se a alguns fiz mal. É que fugiu-se-me a razão, dizem, por longo tempo, e só me torna agora. Tarde demais, pois a morte já anunciou sua chegada. Que louco sonho ou pesadelo foi a minha vida, a tua vida, as nossas vidas. Ah, somos todos inocentes nesta barca da Medusa a navegar insânias. E eu de nada me arrependo (ABREU, 2009, p. 256).

Dito isso, morre.

No fim da peça, os personagens, enfim, se encontram. Miguel recebe uma ligação de Carolina, provando que tudo aquilo que ele julgava ser não era; o Ator se reconhece como personagem de si mesmo, não necessitando de mais ninguém para representar (uma música circense é a trilha sonora por trás de sua última fala); o Homem da Mancha se cansa de correr e procurar a mancha, e desabafa: “Caguei: K-Gay!”, aceitando-se parte de um outro grupo que não precisa estar doente, e que não está doente, mesmo que a maioria diga o contrário. E o Quixote não aparece mais. Desaparece junto com o Cavaleiro da Triste Figura. Torna-se aquilo que realmente era: ilusão.

Em *O homem e a mancha*, Caio Fernando Abreu revela como esse sujeito tão fragmentado e destituído de identidade existe também no gênero dramático. Segundo Anne Ubersfeld (2005) o personagem é uma metáfora e/ou uma metonímia de um referente real, do mundo. Ubersfeld ainda reitera uma característica do personagem que cabe perfeitamente à peça *O homem e a mancha*: trata-se da necessidade de não se confundir ator com personagem, visto que “várias personagens podem ser assumidas por um único ator”

(UBERSFELD, 2005, p. 73). Da mesma forma, Patrice Pavis (2008, p. 285), ao tratar do verbete *personagem*, afirma ser esse “uma ilusão de pessoa humana”. Porém, como poucos escritos do autor, a peça termina, se assim podemos dizer, com final feliz: final típico para uma história que começou com “Era uma vez...”. A multiplicidade de identidades a partir de um mesmo personagem se reintegra: há apenas um homem no palco. Isso cria uma espécie de “cenário duplo”: por um lado, o que se vê: um Quixote sendo representado, similar ao Quixote cervantino; por outro, um mito que representa o homem moderno. Entre os dois, um intervalo de quinhentos anos que sequer é levado em consideração: o mito, por ser mito, não está sujeito ao tempo.

Nem sempre é clara a diferença entre o personagem do romance e o personagem do teatro. As semelhanças entre os dois gêneros são claras, mas suas diferenças são norteadas, segundo Décio de Almeida Prado (2007), pelo personagem.

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. Romances há que têm nomes de cidades (*Roma*, de Zola) ou que pretendem apanhar um segmento da vida social de um país (*E.U.A.*, de John Dos Passos) ou mesmo de uma zona geograficamente delimitada (*São Jorge de Ilhéus*, de Jorge Amado), não querendo, ao menos em princípios, centralizar ou restringir o seu interesse sobre os indivíduos. No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas (PRADO, 2007, p. 84).

Décio de Almeida Prado continua afirmando que outros elementos dramáticos, como o cenário e o figurino, são frequentemente evocados por meio dos diálogos dos personagens, sem estarem efetivamente em cena, o que também está presente em *O homem e a mancha*:

[...] *Em sua imaginação, está entrando no pátio de um castelo. Cumprimenta a todos, muito amável e simpático, às vezes com algumas expressões em espanhol.*

QUIXOTE – Buenos días, esforçados aldeões. Saludos, hermosas, señoritas. Mis cumprimentos, damas e cavalheiros deste encantador pueblito (*Detém-se para falar com alguém.*) Perdoai-me importuná-lo, acaro mancebo, mas saberíeis vós dizer-me donde puedo encontrar o castelão deste aprazível sítio? Si, como no. E como se chama? Dom Giraldo de Villacañas, que guapo! O quê? Estalagem Ao Rendez-Vous dos Javalis? Mas deve haver algum equívoco. Dom Giraldo não passa o tempo na maciota, entre coxins, cercado de cortesãs. No, no. Lejos de mi duvidar de vossas palavras, morocho muchacho. Muchas gracias. Vale! (ABREU, 2009, p. 235).

“Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (PRADO, 2007, p. 84). Assim

como a obra literária reflete seu contexto histórico-social (MAINGUENEAU, 2001, p. 46), o personagem vai refletir a época em que foi criado.

Em *O homem e a mancha*, os personagens não são apenas o centro da peça, como também a origem dos demais signos que compõem o espetáculo. Seja na forma como se relacionam com tais signos, seja no monólogo, todos os personagens estão ligados pelo signo da vontade, da busca: todos buscam algo – identidade, amor, saúde, vida. E de certa forma, buscam também a morte. Miguel, Homem da mancha e o Ator só se encontram a partir da morte do Quixote e do Cavaleiro da Triste Figura. A morte é, então, vista como renovação, e não como finitude. A identidade desses personagens se liga inevitavelmente à morte (metafórica ou não) de outros. A prática do monólogo contribui para que o leitor/espectador conheça as nuances psicológicas dos personagens, assim como faz a prática do aparte, na qual o falante faz do público seu confidente. Os personagens em *O homem e a mancha* não são destruídos ou condenados devido à frustração de seus fins; ao contrário, eles mantêm suas vidas, física e moralmente, na medida do possível.

Entretanto, é na ação que a personalidade do personagem se faz mais evidente (PALLOTTINI, 1989, p. 72). O desenrolar dos acontecimentos permite que diversos aspectos da figura cênica se tornem claros, o que não seria diferente no teatro, visto ser uma arte que coloca a ação substituindo a verbalização da caracterização da personagem. “Portanto, é mais impressiva a caracterização pela ação, pelo que o personagem faz; naturalmente, como todo o conjunto de personagens é realmente uma constelação, o que um faz repercute em outro, e vice-versa.” (PALLOTTINI, 1989, p. 72).

Tamanha é a significação que o teatro impele que o personagem dramático pode apenas sugerir ser, diferente do romance que pede obrigatoriamente um personagem “real” descrito de tal forma que possamos imaginá-lo. Assim como o texto pode possuir infinitas leituras, o texto dramático permite uma infinidade de encenações, visto estar cada encenação ligada às leituras do diretor e dos atores. Da mesma forma, também o texto dramático, como qualquer texto literário, é polissêmico por natureza, permitindo várias leituras e significações mesmo que seu fim não seja a encenação. Em *O homem e a mancha*, por exemplo, dois personagens são criados a partir da sugestão: Dulcineia/Carolina e Sancho Pança. O primeiro chega até o leitor/espectador via manequim presente desde o início da peça no palco. O objeto sem vida ganha significação quando o ator no palco decide por isso.

O segundo, Sancho Pança, possui o luxo de “entrar em cena”, e não simplesmente nascer, como acontece com o manequim Dulcineia. Quixote sai de cena e quando volta, traz arrastado um barrilzinho (que também pode ser um butijãozinho de gás), chamando-o

de Sancho. O simples fato de nomeá-lo dá ao objeto inanimado uma série de significações resgatadas na nossa “memória literária”. Assim, características preestabelecidas em nós, leitores, são acionadas quando o vocativo é dito pelo ator no palco. Não é preciso mais nada para se criar um personagem. Não é preciso sequer ator. E voltamos assim à crise inicial do Ator: ele precisa do personagem, mas o personagem não precisa, necessariamente, de um ator.

Uma diferença entre o personagem do romance e o personagem no teatro é evidente: suas reflexões interiores. Enquanto no romance o narrador revela o que se passa no interior dos personagens, ou eles próprios fazem isso por meio do “fluxo de consciência”, no teatro se revela como via não muito usual para se analisar o inconsciente dos que estão em cena. Assim, os dramaturgos encontram três soluções, segundo Prado (2007, p. 89): trata-se das práticas do confidente, do aparte e do monólogo. Elas são frequentes na peça *O homem e a mancha*: o confidente, isto é, “o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável” (PRADO, 2007, p. 89), se faz muitas vezes com a utilização dos signos cênicos presentes no palco, principalmente o manequim Carolina/Dulcineia e o barrilzinho Sancho: “MIGUEL (*Para o manequim.*) — Tu foste a única pessoa que poderia ter emprestado alguma cor à minha vida em sépia. Nunca me atrevi a dizer nada, Carolina. [...] Eu, o homem invisível, o sem nenhuma graça, o que não nasceu para isso.” (ABREU, 2009, p. 234-5)<sup>17</sup>; o aparte, no qual o confidente é o público, que é ao mesmo tempo complemento do diálogo e recurso metateatral: “QUIXOTE — [...] Como está, *Doña* Rosita? Sempre solteira? (*À parte.*) Perua!” (ABREU, 2009, p. 235); e o monólogo, recurso por excelência da peça de Caio Fernando. Não podemos deixar de lembrar que parte de um monólogo um dos pensamentos mais presentes na memória dramática do Ocidente: “*To be or not to be*”, de Shakespeare. A prática do solilóquio vai comprovar que o verdadeiro interlocutor do texto dramático é o público, daí sua necessidade de encenação e de plateia.

O ator é, portando, fundamental para a construção do personagem *em cena*. Parte dele uma série de elementos (como gestos, entonações, trejeitos etc) que caracterizarão o personagem. Tal processo se torna crucial quando nos referimos a um monólogo, em que apenas um ator se faz responsável por todo o procedimento. Em *O homem e a mancha*, depende do ator a mudança de personagens, evidenciando o desdobramento que ocorre durante a peça. Assim, elementos ligados a ele, principalmente a entonação da voz e trejeitos ou gestos corporais, vão caracterizar a mudança do personagem, em um desdobramento

---

<sup>17</sup> Segundo Jean-Louis Barrault, no seu prefácio de *Phèdre*, de Racine, “en tragédie, le personnage est à son confident ce que l’homme est à son ‘double’” (BARRAULT *apud* PRADO, 2007, p. 89).

metateatral capaz de quebrar a ilusão ao mesmo tempo em que a intensifica. De um lado o espectador é tomado por uma ilusão ideal, ou seja, a impressão quase naturalista de que jogo e vida são idênticos; de outro, essa confusão leva à destruição da representação e, conseqüentemente, do teatro (SCHMELING, 1982, p. 68).

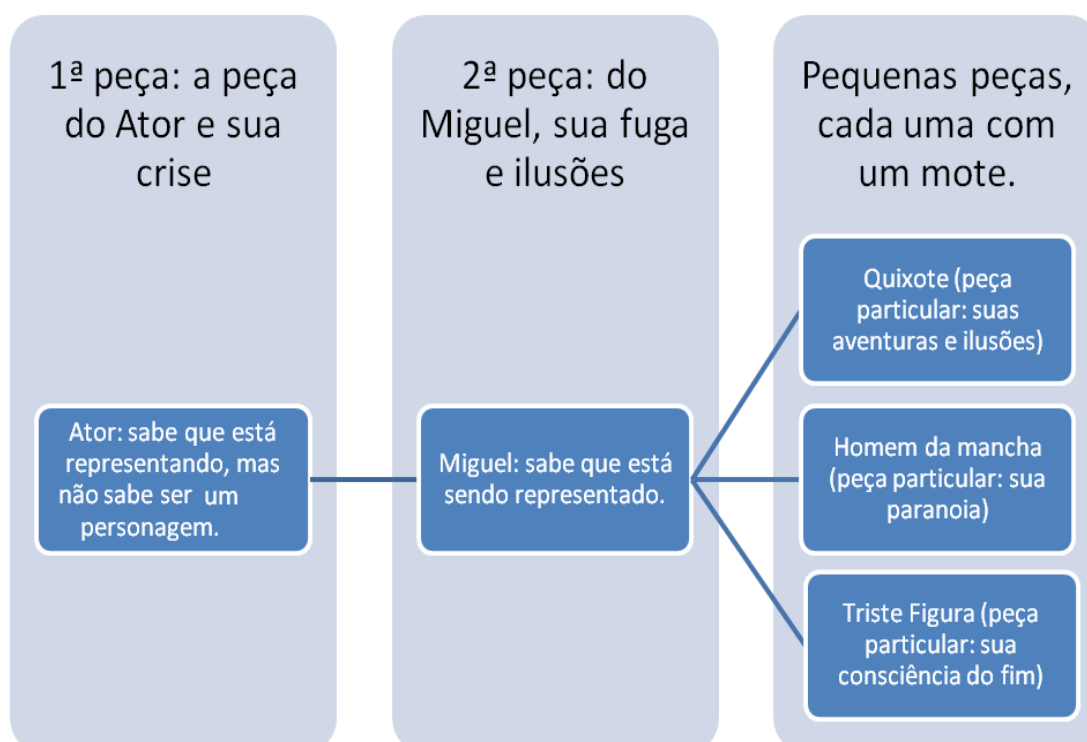
Lionel Abel reserva um capítulo de seu livro *Metateatro, uma visão nova da forma dramática* (1968, p.109) para analisar o metateatro na peça *O balcão*, de Jean Genet. Ele afirma que a metapeça é a “forma necessária para a dramatização de personagens que, tendo plena consciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização”. Dessa forma, ilusão e realidade se tornam inseparáveis. Interessante é verificar que o metateatro, à medida que permite a quebra de ilusão, intensifica-a. Explicamos: Abel (1968, p. 111) infere que Genet restaura o valor poético do figurino para o palco, pois “o fato é que, quando vemos aquelas roupas sendo vestidas, podemos aceitá-las como os trajes necessários para aqueles personagens, enquanto se eles já entrassem inteiramente vestidos, ficaria tudo restrito a um trabalho do diretor e do figurinista.”. Assim, o recurso que deveria tão-somente quebrar a impressão ilusória, reforça essa ilusão, num jogo entre real e ficcional próprio do metateatro.

Apenas para fazer um adendo, muitas peças modernas e contemporâneas ousam nessa técnica. A título de exemplo, a recente peça de Nelson Baskerville, *Luís Antônio – Gabriela*: o diretor cria um documentário cênico altamente metateatral: em uma cena em que o personagem Luís Antônio é espancado, ele coloca um líquido vermelho na boca, que é cuspidado em partes a cada golpe.

Nossa tendência é para pensar em sangue derramado no palco como coisa falsa; mas a mágica do metateatro pode fazer que o sangue do palco pareça verdadeiro; ou pelo menos podemos, por um momento, pensar nele como sendo real, sem sentir que estamos sendo enganados (ABEL, 1968, p. 111).

Da mesma forma, quando o Quixote entra em cena puxando um barril e chamando-o de Sancho, ou quando ele se dirige ao manequim chamando-o de Dulcineia, ou ainda no momento em que monta em cima de um cavalinho de madeira chamando-o de Rocinante, uma série de signos cênicos e literários são somados, fazendo o espectador enxergar ali o real, e não o ilusório. A naturalidade, e não o naturalismo, da cena faz com que a ilusão seja quebrada e reforçada, em um movimento de mão dupla.

Em suma, entendemos o desdobramento de personagem como metateatral a partir do seguinte esquema:



O Ator gera Miguel que gera os outros personagens a partir de seus sonhos. O Ator tem consciência de que está encenando e Miguel tem consciência de que é um personagem. Quixote, o Homem e Triste são personagens emergidos da ilusão dos dois primeiros. Esse desdobramento se tornará metáfora do homem ali representado, principalmente nas figuras do Ator e de Miguel. Bonecas russas, como queria Caio, os personagens vão cada vez mais fundo no homem, até chegar na figura triste do cavaleiro.

### **Personagem fragmentado = homem fragmentado**

Anos antes de escrever *O homem e a mancha*, Caio Fernando Abreu publicou o romance *Onde andará Dulce Veiga?* A obra narra a busca de um personagem sem nome por uma cantora desaparecida, metáfora da busca por si mesmo, no anseio de uma identidade que irá, enfim, defini-lo. Tal mote se faz presente em várias obras desde muitos anos antes de Caio Fernando Abreu pensar, ainda em 1984, no enredo que seria base para a escrita daquele que seria seu último romance. Esse personagem fragmentado, frequente na literatura, possui uma descrição similar na grande maioria dessas obras: identidade incerta, sexualidade ambígua, personalidade massificada, relações fragmentadas, identificado por Stuart Hall (2006) como

isolado, exilado e/ou alienado, cujo pano-de-fundo é a multidão e/ou a metrópole, anônima e impessoal. Hall cita Baudelaire para descrever, em partes, esse sujeito:

Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente — sem se dignar a olhar — diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de segunda categoria e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura; depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: “Conheço o meu museu” (BAUDELAIRE, 1996, p. 7).

Stuart Hall escreve que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.” (HALL, 2006, p. 7). Esse fenômeno ocorre devido ao deslocamento do sujeito e à sua descentração. Logo, o indivíduo é deslocado tanto do seu meio social e cultural quanto de si mesmo, levando-o a uma “crise de identidade”. O que era outrora fixo e estável se torna duvidoso e incerto (HALL, 2006, p. 9). Tal transformação não é senão a própria modernidade se transformando.

Hall ainda lembra três concepções de identidade distintas, a saber: o **sujeito do Iluminismo**, em que a pessoa humana é tomada como indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior que nascia com o sujeito, evoluindo conforme seu crescimento, embora com a mesma essência. Trata-se de um sujeito exclusivamente masculino; o **sujeito sociológico**, reflexo da emergência de um mundo moderno cujo centro não era autônomo e auto-suficiente, mas formado na sua relação com outras pessoas com quem trocava cultura. Tal concepção preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” (o público e o privado do sujeito); e o **sujeito pós-moderno**, que possui não uma, mas várias identidades, algumas contraditórias e não resolvidas. Aqui nenhuma identidade é fixa, essencial ou permanente; todas são reflexos da modernidade tardia e da globalização.

Hall aponta que alguns fatos históricos possibilitaram essas transformações do sujeito, como a Reforma Protestante, que libertou a consciência individual das instituições e a colocou aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem no centro do Universo; as revoluções científicas, que deram ao Homem capacidade de investigar e decifrar mistérios da natureza; e o Iluminismo, implantando a ideia do homem centrado, racional, científico, libertado dos dogmas e da intolerância. Com a máxima cartesiana “*cogito, ergo sum*”, mostrava-se que a essência do ser é o pensamento. Abriu-se, assim, um dualismo entre a

mente (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*). No centro da *res cogitans*, Descartes coloca o sujeito individual, constituído pela sua capacidade de pensar (*cogito*), que o leva a ser (*sum*): nascia o sujeito cartesiano. “A identidade da pessoa alcança a exata extensão em que sua consciência pode ir para trás, para qualquer ação ou pensamento passado” (LOCKE, 1967, p. 212-3 *apud* HALL, 2006, p. 27).

Pode-se dizer que esse homem iluminista sofreu forte influência de dois movimentos: do Darwinismo e das ciências sociais. Enquanto o primeiro localiza o indivíduo na sua natureza, colocando-o como parte de um processo evolutivo, o segundo localizou-o em processos em grupo e nas normas coletivas, fazendo com que houvesse uma “internalização” do exterior do sujeito e uma “externalização” do seu interior. Nesse momento, começa a surgir um quadro mais perturbador do sujeito e de sua identidade: é aquele homem descrito por Baudelaire, mergulhado na massa, chamado por Edgar Allan Poe de “o homem das multidões”, em 1840, no conto “The man of the crowd”. Nesse conto, o narrador está sentado na frente da vitrine de um grande café em Londres. Isolado, se diverte seguindo com o olhar a multidão colorida que passa. Subitamente, a narrativa se torna estranha, assim como o homem de cultura se torna o homem das multidões. Segundo Benjamin, “o texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques.” (BENJAMIN, 1989, p. 126). Seu pensamento “mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17). Mergulha na multidão mental e socialmente, senão também fisicamente. Dilui-se ali, “precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17).

Já o decentramento do sujeito ocorre com a influência de correntes filosóficas que muito contribuíram para uma nova forma de pensar e, conseqüentemente, ser: o marxismo, a psicanálise, as teorias de Saussure e Foucault e ao movimento feminista.

Karl Marx e sua teoria acerca da essência universal do homem, que é atributo de cada indivíduo singular, mostra que o sujeito é sujeito nas suas relações sociais.

Sigmund Freud acaba com o conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada. Fala-se em identificação, e não identidade. Assim,

[...] aspectos-chave da formação inconsciente do sujeito e que deixam o sujeito dividido, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto [...] ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e resolvida, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma pessoa unificada que ele formou na fase de espelho (HALL, 2006, p. 38).

Ferdinand de Saussure, para quem o “o falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade” (HALL, 2006, p. 41). Tal pensamento possibilita, por exemplo, o uso frequente de narrativas fragmentadas na literatura contemporânea, que reflete a situação do sujeito narrado. No drama, a crise do diálogo (ou incomunicabilidade) dos personagens é reflexo dessa fragmentação, exemplo claro na peça de Jean Paul Sartre, *Entre quatro paredes* (“O inferno são os outros!”). Em *O homem e a mancha*, a fragmentação se dá de duas formas principais: pela fragmentação dos personagens, devido aos seus desdobramentos e pela fragmentação do drama na medida em que aspectos da narrativa interferem na forma dramática, caso dos títulos de cenas/capítulos.

Michel Foucault pensa o coletivo enquanto unidade vigiada, na qual “a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo.” (HALL, 2006, p. 42). Quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito.

E, finalmente, o Movimento Feminista que, apelando para a sexualidade que defendia, questionou a distinção clássica entre “dentro” e “fora”, “privado” e “público”, politizando a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, pais/mães, filhos/filhas).

Enfim, com esse processo, deu-se origem a um novo homem, mais preocupado com o momento, e não mais com o eterno. Sujeito massificado, bestializado por ver o privado se tornar público, sujeito exposto, carente, sexualizado, que procura algo que sequer sabe o que seja. Amor, paz, Deus. Ou a si mesmo, na maioria das vezes.

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* representa toda essa busca. Seria, então, um excelente exemplo na literatura caiofernandiana de como o sujeito moderno cai na massificação e na fragmentação sem se dar conta. A ausência de um nome e de um rosto, sua sexualidade frágil, ambígua, sua busca pela cantora desaparecida, diva do rádio e possivelmente soro-positiva, assim como ele, o “jornalista-detetive”. E uma nova identidade nascendo a partir dessa busca, viagem para o interior do Brasil e de si mesmo, como faz também o personagem igualmente anônimo de *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll. “Sozinho com seus anseios, suas faltas e contradições, [o sujeito] vê desaparecer muito do

horror ou dos fantasmas que já o assombraram. Ele busca reconstruir-se na solidão da própria trajetória, na sua biografia, nas marcas da própria individualidade.” (LEAL, 2002, p. 61-2).

Citamos o romance de Caio Fernando por enxergar nesse homem um duplo de outro personagem da obra do autor: o personagem múltiplo da peça *O homem e a mancha*. Ambos são negativos em relação à vida: no romance, temos um homem “desempregado, endividado, amargo, solitário e desiludido de quase quarenta anos” (ABREU, 2003, p. 13). Na peça, o personagem por excelência, Miguel, é um homem de quase cinquenta anos, aposentado, que se refugia no seu apartamento, mergulhando “no mais perfeito e absoluto silêncio.” (ABREU, 2009, p. 223).

Além disso, a cidade surge nos dois textos como elemento fundamental para suas fragmentações. O jornalista *flâneur* do romance e o barulho da cidade que entra no palco pela porta imaginária que se abre na rubrica da peça revelam o desejo de fuga de ambos os personagens. É a cidade gigante e minúscula que fragmenta o indivíduo, que escreve com suas pernas a cada passo que dá dentro dela. Ao contrário das crônicas francesas do século XIX, aqui a cidade surge aniquiladora, sem seduções, sem encantos. Cada canto dela é revisto como sendo uma vala a mais.

Mas não foi apenas na narrativa que Caio Fernando explorou esse homem moderno. Seu teatro possui várias faces, como se previa já pelo contexto histórico no qual sua obra foi produzida: personagens densas, solitárias, que estão à procura de algo porque “existe sempre alguma coisa ausente” (ABREU, 2006, p. 100). Assim, as peças revelam traços já conhecidos na sua prosa: a psicanálise, religiões afros, a ideologia *new age*, o cinema e toda a cultura pop e a homossexualidade enquanto ambiguidade e, talvez por isso, ubíqua.

Em suma, o conjunto da obra dramaturgica de Caio Fernando revela o paradoxo do teatro caiofernandiano: uma multiplicidade de temas e personagens que caminham para uma unidade dramática psicológica e social. Mães em luto, jovens sem esperança, medo do exterior, repressão, absurdo, misticismo, presente e passado juntos dão voz ao futuro, enfim, motes presentes em mais de uma peça. Notamos na leitura do *Teatro Completo* como a maturidade de Caio Fernando Abreu, o dramaturgo, se desenvolve. Suas primeiras peças lembram melodramas: mocinho herói, vilão castigado. Porém, é na sua última peça que tudo isso desmorona.

## Cena 2 - Um teatro metateatral

De como o teatro escrito por Caio Fernando Abreu quebra a quarta parede dramática.

A modernidade trouxe consigo uma série de indagações. Nas Artes, a própria instituição Arte foi questionada, fenômeno que percebemos em movimentos como o surrealista e o dadaísta. Essa autorreflexividade é proposta, por exemplo, na inclusão do discurso crítico no discurso artístico/ficcional. O que era antes uma paratexto torna-se parte do texto, ganhando o nome de metatexto: a literatura reflete ela própria, questionando-se. “Inserida na ficção, a crítica ganha novo alcance e novos sentidos. A arte passa a demonstrar consciência de seu caráter de representação.” (PASCOLATI, 2008, p. 512).

Enquanto encontramos na prosa personagens autores ou narradores que discutem o ato da escrita, no teatro os elementos chamados metateatrais são inúmeros, reunidos com o mesmo objetivo de quebrar a quarta parede, isto é, causar a ruptura da ilusão dramática e revelar a autoconsciência artística da ação dramática. Essa ruptura sempre vai existir quando um dos elementos do jogo for contra o “princípio da coerência da representação e da ficção de uma realidade representada. [...] A ilusão, no teatro, é tão rápida e eficaz, quanto frágil: o conjunto dos enunciadores, de fato, arrisca-se a sair do quadro da representação ilusionista a todo instante.” (PAVIS, 2008, p. 347). Assim, quando determinada peça evoca sua realidade artística, automaticamente aponta para a natureza ilusória do teatro, revelando a verdade da arte ali representada: é ilusão, é jogo, representação.

Sendo marcas da modernidade, essas rupturas de ilusão de feição metateatral são parte da estética do descontínuo e do fragmento a partir do momento em que convidam o espectador/leitor a somar pedaços, recompor a narrativa tradicional a fim de dar sentido ao procedimento estético. Quebrando-se a ilusão, instaura-se a reflexão e a crítica.

Segundo Patrice Pavis (2008, p. 240), *metateatro* é o “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’.” Pavis difere o metateatro, conceito mais estrutural do que temático para ele, do “teatro dentro do teatro” ou “peça dentro da peça”. Para ele, não é necessário que, no metateatro, “os elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada.”

Termo cunhado por Lionel Abel (1968), o metateatro pode emergir em uma obra dramática de diferentes formas, a saber: quebra da quarta parede dramática (personagens

que dialogam com o público, seja em aparte, seja diretamente), personagens com consciência dramática no sentido que Abel dá ao termo<sup>18</sup> (como é o caso de *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello), duplo cenário (exemplo temos em *Antígona de Sófocles*, de Brecht, na qual um cenário, principal e metafórico, reflete outro, histórico), reflexões acerca do fazer teatral (seja por meio de recursos intertextuais, seja por meio de inserção de elementos que “deveriam” permanecer escondidos, como objetos de contra-regras, por exemplo), discursos metateatrais (de Calderón a Genet, a “vida é teatro”, a “vida é representação”, a “vida é sonho”), personagens que assumem outros papéis (caso da peça objeto deste estudo, *O homem e a mancha*) etc. Não importando o meio, importa-lhe o fim: “o metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana.” (ABEL, 1968, p. 149). Aspas com formato diferente no mesmo parágrafo.

Tadeusz Kowzan (2006) reflete sobre o metateatro em seu recente livro *Théâtre miroir: metathéâtre de l’antiquité au XXIème siècle* (2006). Para ele, é metateatral toda peça que reflete sobre o teatro, concebido como representação e espelho.

*En 1963, Lionel Abel a lancé le terme “metathéâtre” calqué sur “métalangage” (= langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d’autres faits théâtraux: citations dramatiques, réflexions sur l’art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C’est ce qu’on peut appeler “théâtre sur le théâtre”, tandis que le terme “théâtre dans le théâtre” s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l’intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l’ouvrage de caractère métathéâtrale ne contient pas systématiquement de pièce intérieure (KOWZAN, 2006, p. 12).<sup>19</sup>*

Talvez tão antigo quando o próprio representar teatral, o metateatro está presente na estrutura dramática desde tempos remotos, tornando-se estruturalmente mais sistemático a partir do teatro moderno. O coro grego, os apartes, personagens representando

<sup>18</sup> Lionel Abel afirma que, com a crise da tragédia, seria necessário uma nova configuração da forma dramática, configuração essa que existiria no metateatro. Segundo ele, a tragédia deixa de ter sentido quando o homem se torna senhor de si (e do seu destino). Assim, uma vez sendo independente, o homem moderno pede personagens com consciência dramática. Se o mundo é um palco, um novo drama deve abarcar os relativismos em questão.

<sup>19</sup> Em 1963, Lionel Abel lançou o termo "metateatro" fundamentado em "metalinguagem" (= linguagem que fala de si mesma, Louis Hjelmslev, 1957). O termo se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma referência a outros fatos teatrais: citações dramáticas, reflexões sobre a arte do teatro, peça(s) dentro da peça. É o que se poderia chamar de "teatro sobre o teatro", enquanto o "teatro dentro do teatro" se refere a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma peça ou fragmento(s) de peça(s) no interior da peça principal, em outras palavras, diz-se de uma (ou mais) intra-peça(s) na peça moldura. Qualquer trabalho dramático ou espetáculo que contêm uma intra-peça é metateatral, ao passo que a obra de caráter metateatral não contêm necessariamente uma peça encaixada (tradução nossa).

outros personagens e intertextos são utilizados desde a Grécia, assim como nas dramaturgias de Shakespeare, Molière e Calderon. Porém, a partir do século XX, o metateatro se faz presente no processo de modernização do drama (PASCOLATI, 2008), assumindo nova importância e configuração. Para Schmeling (1982), independente da época e da circunstância em que emerge, o metateatro se caracteriza principalmente por sua vocação crítica, mesmo que essa seja inconsciente ou consequência. Entenderemos crítica aqui não apenas como crítica à Arte em si, mas, também, a uma visão que se estende até o modo de como o autor vê o mundo e o representa esteticamente. Além disso, se o metateatro surge quando se utiliza, por exemplo, intertextos, relações entre passado (tradição) e presente (resgate, diálogo, influência etc) são colocadas em questão.

A partir do momento em que corrobora para uma reflexão acerca do fazer teatral, o metateatro liga-se à renovação formal do drama, como também acontece com a epicização do texto (SZONDI, 2003). Para Peter Szondi, as formas dramáticas precisaram se tornar mais épicas para dar conta dos novos enunciados que surgiam com a sociedade do século XX. O autor apresenta uma série de dramaturgos que contribuíram para esse movimento de modernização do drama, entre eles Arthur Miller e Bertholt Brecht. Esse último, com seu teatro épico, seria o exemplo maior de artista que soube entender o conflito entre forma e conteúdo desse começo de século XX, sendo sua contribuição a maior para a epicização do drama.

Da mesma forma, o metateatro também é um elemento de renovação formal do drama, conforme afirma Abel (1968). Assim, metateatro e intertexto se ligam intimamente, visto serem os dois procedimentos um exemplo de ato reflexivo na literatura e no teatro. Revisitando textos e autores, o autor da peça metateatral ou intertextual dialoga com uma história literária-dramática, revisitando autores e obras, resgatando e rememorando tradições. Ora, “o texto dramático e espetacular situa-se no interior de uma série de dramaturgias e procedimentos cênicos.” (PAVIS, 2008, p. 213). Dialogar com esses textos é dialogar com a própria história da dramaturgia.

Manfred Schmeling, em *Métathéâtre et intertext: aspects du théâtre dans le théâtre* (1982), afirma ser o metateatro uma forma de reflexividade da arte, visto que, independente de como é empregado e em que época, sua função primeira está ligada à crítica. É o teatro pensando o próprio teatro. “Essa reflexão teórico-crítica se estende desde o modo como um momento vê o mundo e o representa artisticamente até as relações entre padrões estéticos do passado e do presente (diálogo com a tradição).” (PASCOLATI, 2005, p. 178-9). Desta forma, elementos intertextuais se tornam metateatrais na medida em que incorporam tal

diálogo, ligando o texto presente a outros discursos, de outras épocas e contextos históricos, criando uma cadeia semântica na qual a arte é repensada e, conseqüentemente, o teatro.

Ainda nesse estudo, Schmeling, que se prende ao teatro dentro do teatro, divide essa ocorrência em duas formas distintas: o *jeu dans le jeu* (jogo dentro do jogo, ou representação dentro da representação) e o *jeu du jeu* (representação da representação). A primeira (*jeu dans le jeu*), se refere à ocorrência da *mise en abyme*<sup>20</sup>, “procedimento próprio das peças que contêm, em seu interior, outra peça, instaurando assim dois níveis de representação: o da narrativa de primeiro nível e o da narrativa do segundo nível.” (PASCOLATI, 2005, p. 179). É o caso, por exemplo, de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Para Schmeling (1982, p. 8), essa seria a forma ideal de metateatro, pois é “*une répétition d'une forme artistique par soi-même*”.

[...] on peut dire que le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie – de telle façon qu'il s'établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique.<sup>21</sup>  
(SCHMELING, 1982, p. 7-8).

Além disso, a *mise en abyme* também se configura no desdobramento de personagens, como acontece na maioria das peças de Jean Genet, por exemplo, das quais ressaltamos *O balcão*, *Os negros* e *As criadas*. Nessas peças, personagens representam personagens com consciência disso, e porque, de alguma forma, um meio externo o exige (seja Estado, sociedade ou Igreja), e não apenas para representar uma peça propriamente dita, como corre em *Sonho de uma noite...* Nessa forma de metateatro, pode existir ou não coincidências de papéis, isto é, o personagem pode ou não ser o mesmo. Genet, em *Os negros*, coloca atores negros representando atores brancos, enquanto que em *O balcão* o General representa a si próprio, assim como o Bispo e o Juiz, alterando seu “papel original” pelo simples fato de representarem suas fantasias e paixões, embora tais papéis permaneçam na dúvida de serem ou não representações.

<sup>20</sup> “Por analogia, *mise en abîme* (ou *abyeme*, termo introduzido por GIDE) é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela.” (PAVIS, 2008, p. 245). No teatro, Pavis lembra os nomes de Rotrou, Corneille, Marivaux e Pirandello. A *mise en abyme* teatral é caracterizada pelo desdobramento estrutural-temático, isto é, “uma estreita correspondência entre o conteúdo da peça engastante e o conteúdo da peça engastada.” (FORESTIER, 1981, p. 13 *apud* PAVIS, 2008, p. 245).

<sup>21</sup> “[...] pode-se dizer que o teatro no teatro em sua forma ideal é um elemento intercalado em um drama, que dispõe de seu espaço cênico próprio e de sua própria cronologia – de modo que se estabelece uma simultaneidade espacial e temporal da esfera cênica e dramaturgica” (tradução nossa)

A segunda forma (*jeu du jeu*) é mais discreta, refinada e singela: trata-se de qualquer reflexão acerca do fazer teatral no interior da peça, geralmente explorada por meio de considerações incluídas na fala de algum personagem, “*mais qui apparaissent souvent indépendamment de celles-ci et ne constituent pas un théâtre dans le théâtre proprement dit*”<sup>22</sup> (SCHMELING, 1982, p. 12), embora ambas formas estejam interligadas. Outros exemplos são recursos como prólogos e epílogos, discursos dirigidos diretamente ao público ou ocorrências de *aparte* e a presença do coro ou de um personagem que desempenhe função semelhante à de um diretor. Citamos a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade:

Abelardo I – Não atenda... É o ladrão. Está telefonando para ver se eu já morri. Truque de cinema. *Mas como no teatro não se conhece outro*, ele usa o mesmo. Virá até aqui. Para nós o identificarmos! Olhem! (*Ouve-se um ruído à direita.*) É ele! Pssit! Heloísa! Pára de chorar! (*Silêncio absoluto, o ruído cresce, persiste. Abelardo arqueja e acompanha com enorme interesse. Sorri.*) [...] (ANDRADE, 1976, p. 114, *grifo nosso*).

Percebemos que a fala de Abelardo I se configura como recurso metateatral na medida em que questiona o teatro como forma de representação do real, quebrando a ilusão dramática. Com isso, reflete-se sobre (a) o fazer teatral, (b) o passado literário e (c) as condições de produção e recepção dos textos. Além disso, o distanciamento estético gerado pela discussão metateatral é maior, constituindo, então, uma visão mais crítica do teatro. O metateatro na fala surge enquanto citam-se linguagens diferentes, tornando o discurso metalinguístico. Ao indicar que o telefone seria “truque de cinema”, o personagem traz à tona a consciência da ficção, além de incluir uma crítica ao teatro de então: um teatro que seguia as pistas do cinema, seus “truques” e enredos. Assim, o teatro, sem criatividade, imitaria as peripécias do cinema para não entrar em decadência.

Schmeling chama as formas do *jeu du jeu* de formas periféricas (em contraposição às formas completas de *mise en abyme*). Sua proposta é estabelecer uma morfologia dessas duas formas de metateatro, atribuindo às formas periféricas um valor inferior, mas não desmerecendo-as. Essas formas abririam as possibilidades de peças metateatrais e de visões críticas sobre elas, visto que não tomariam como metateatro apenas as ocorrências do *mise in abyme*, mas qualquer obra dramática que apresente como tema o teatro ou a representação. Visto que em *O homem e a mancha* não temos propriamente dito uma

---

<sup>22</sup> “mas que aparecem frequentemente de forma independente daquelas e não constituem um teatro dentro do teatro propriamente dito” (tradução nossa)

peça dentro da peça, apesar dos vários níveis de representação, é do recurso *jeu du jeu* que ela se aproxima de forma mais exata, pois, no *jeu du jeu*

[...] *la multiplication théâtrale n'est plus réalisée par un acteur qui décide de jouer un nouveau rôle à l'intérieur de la pièce, mais le rôle, la fictionalité, le jeu deviennent aussi sujet à réflexion au-delà du hic et nunc de la situation théâtrale concrète. Autrement dit: la réflexion dépasse le cercle fermé d'une communication entre les différents couches du jeu à l'intérieur de la pièce (par exemple entre un spectateur fictif et le jeu au deuxième, troisième etc. degré), pour thématiser l'idée de la pièce et du rôle en général.*<sup>23</sup> (SCHMELING, 1982, p. 39).

Isto posto, podemos inferir que a peça *O homem e a mancha* não apenas apresenta alguns elementos metateatrais, como ela própria parece se construir sobre eles, tornando-os parte da sua estrutura dramática, e não apenas temática. A reflexão que esse recurso possibilita diz respeito não apenas à natureza ilusória do teatro, fato evidente nas primeiras falas do Ator, mas também das relações entre pessoa (real, isto é, o próprio ator que encena o Ator), personagens (ficcionalis) e o ator (real representando o ficcional). Assim, limites entre ficção e realidade são colocados em questão. Tais elementos não permitirão, que a ilusão teatral se instaure plenamente, pois desmascara a ficção, convidando os leitores/espectadores a entrarem no universo teatral, embora os deixe, a todo o momento, conscientes da representação.

Além disso, como o metateatro em *O homem e a mancha* acontece, também, via recursos intertextuais, conceitos como o de autor e personagem são questionados. Caio Fernando, que sempre foi tomado como ator pelos seus próximos, mostra, além da realidade, que a vida é representação.

### **“Tenho estas quatro... bem... estas três paredes do meu apartamento”**

Em *O homem e a mancha*, Caio Fernando Abreu se utiliza de uma série de recursos metateatrais que provocam a quebra da quarta parede e, conseqüentemente,

<sup>23</sup> [...] a multiplicação teatral não é mais realizada por um ator que decide desempenhar um novo papel dentro da peça, mas o papel, a ficcionalidade, o jogo também se tornaram temas de reflexão para além do aqui e agora da situação teatral concreta. Dito de outra forma, a reflexão ultrapassa o círculo fechado de comunicação entre as diferentes camadas do jogo no interior da peça (por exemplo, entre um espectador fictício e o jogo (representação) no segundo, terceiro etc. graus) para tematizar a idéia da peça e do papel em geral (tradução nossa).

instauram a criticidade na peça. Além desse, Caio se utiliza de frases metateatrais, tanto no sentido de quebra de ilusão como no sentido de reflexões acerca do teatro ou do fazer teatral.

O começar pelo Prólogo, já se evoca uma série de fatores que indicam a quebra de ilusão. A função dessa “cena” é apresentar o Ator, a voz metateatral por excelência. É ele quem reflete acerca do ser e do parecer que lembra as questões existenciais desde Shakespeare, passando por Pirandello e Brecht. Também é o Ator quem inclui uma das mais profundas falas metateatrais da peça: “Eu não tenho sentido sem o personagem.” (ABREU, 2009, p. 222). Suas primeiras falas no palco refletem sobre a natureza do fazer teatral e a necessidade de um enredo, de uma história: “Era uma vez um ator. Muito palco, muito ensaio, muita luz, muita coxia, muito bastidor, muita platéia – graças a Deus! –, muita emoção, muito sonho, muita ilusão. Muito... Muito ‘Era uma vez’.” (ABREU, 2009, p. 221).

O Ator sabe de tudo: ele sabe que está representando, que precisa de um personagem para estar ali, no palco. Fica, porém, a dúvida: ele sabe ser ele também um personagem? A partir dele o leitor/espectador poderá guiar sua leitura da peça e dar sentido à mesma. O Ator convida o leitor/espectador a mergulhar na ficção com ele, acreditando na ilusão e fazendo dela realidade (ficcional). Com sua aparição, podemos inclusive aferir que, grosso modo, exista, sim, em *O homem e a mancha* uma peça dentro da peça nos moldes de Schmelting se levarmos em consideração que o Prólogo inicia uma peça própria, aquela que possui apenas um personagem: o Ator. Essa primeira peça encena a crise do ator enquanto homem moderno e sua fragmentação, pois da sua situação emerge uma nova peça, aquela em que Miguel, Quixote, o Homem e Triste Figura são personagens (Miguel com consciência disso).

A função principal do Ator, e do próprio Prólogo, é a ruptura da ilusão teatral. Em seu diálogo com o público, ele mostra, desde o início, que aquilo é representação. Sua crise, porém, o faz se perder no seu próprio discurso. Daí a necessidade de Miguel, espécie de demiurgo que colocará ordem na encenação. Ele estará ligado intimamente com o Ator, que é uma espécie de guia na encenação. Fará as vezes do coro ou até do prólogo de ser “essencialmente um espaço misto (realidade/ficção, descrição/ação, seriedade/lúdico etc). faz sempre o papel de metalinguagem, de intervenção crítica *antes do e no espetáculo*.” (PAVIS, 2008, p. 309, *grifo do autor*).

Na primeira cena, o Ator reflete sobre o ato de representar:

ATOR (*Mais sério.*) – Quando represento, eu continuo sendo eu, mas também, ao mesmo tempo, passo a ser um outro. Eu não seria um ator se não conseguisse ser também esse outro. E não estou falando do outro que me assiste, embora eu também seja esse, porque ele sempre se vê em mim, mesmo quando não gosta do que vê. Falo principalmente daquele outro em que eu me torno, que eu incorporo, que eu me transformo quando estou sendo um ator. O personagem, é dele que eu falo. Um ator não é um ator sem um personagem (*Pausa, confuso.*) Bom, então, agora, aqui... será que eu não sou um ator? Será que eu não sou eu? Será que eu não sou nada, meu Deus? Será que estou muito chato? Será que estou pirando? Onde está o personagem? (ABREU, 2009, p. 222).

Na euforia de encontrar um personagem, o Ator sai de cena e a cidade, sonoramente, inunda o palco. Quando retorna, o ator, antes vestido apenas por uma malha, usa um paletó, gravata e chapéu. O barulho diminui. É Miguel, o personagem escolhido pelo Ator. Diferente do primeiro personagem, que tem consciência de estar representando, mas não de ser um personagem, Miguel tem ciência de sua condição: trata-se de um personagem, e de um personagem dramático. Graças ao Prólogo, e ao Ator, quando Miguel surge no palco, todos já sabem que se trata de um personagem, inclusive ele mesmo.

[...] Não preciso de nada lá de fora. Tenho estas quatro.. (*Hesita. Olha a platéia, os telões. Por um segundo volta a ser o Ator, consciente das três paredes teatrais.*) bem... estas três paredes do meu apartamento. [...] (ABREU, 2009, p. 224).

Enquanto as falas metateatrais do Ator objetivam a ruptura da ilusão, as falar metateatrais de Miguel confessam sua consciência dramática. Há, também, exemplos em que o Ator preza pela sátira e humor:

*O HOMEM pára e olha em volta. Silêncio absoluto. Por alguns instantes, o HOMEM se transforma no ATOR. E o ATOR, em pânico, olha a platéia. É como se tivesse um branco e esquecesse o texto.*  
 ATOR – ... O que estou dizendo.. (*Mais alto.*) Dizendo... Estou dizendo.. (*Disfarça, estala os dedos, à parte.*) A deixa, caralho! A deixa, pelo amor de Deus! (ABREU, 2009, p. 236).

Aqui ocorre o metateatro via quebra de ilusão, evidenciando um aspecto do bastidor, isto é, a figura do ponto. O ponto, hoje não mais utilizado no teatro, não existe ali, sendo o Ator obrigado a encerrar a fala.

Há, porém, um aparte em que o Quixote se dirige à plateia. “(*Para a platéia.*) Haveria por acaso um biógrafo entre vós? Um escritor, quiçá? Um jornalista, ao menos? Algum

fotógrafo, quem sabe? Um videomaker que seja? Mas nem sequer um mísero cineasta? (À parte.) Ai, que se me esnoba a mídia estou fodido... [...]” (ABREU, 2009, p. 251).

Segundo Sônia Pascolati (2009, p. 104), o aparte promove a aproximação entre o ator-personagem (e conseqüentemente do texto) com o público, originando um efeito metateatral:

O aparte implica a ruptura da quarta parede, barreira imaginária que separa público e palco mantendo esses espaços incomunicáveis; é um recurso típico do teatro ilusionista em que a presença do público é desconsiderada e o palco representa um universo autônomo. Respeitar a quarta parede reforça o efeito ilusionista da representação teatral; desconsiderá-la surte um efeito de ruptura da ilusão dramática. Ao fazer um aparte, a personagem faz do público um confidente, ou seja, cúmplice de suas ações, sem revelar suas intenções às outras personagens.

Na última cena, a 26 (após ela, haverá ainda o Epílogo), o ATOR introduz um festivo circo que antecede a melancolia do Cavaleiro da Triste Figura. “ATOR (*Braços abertos, bem circense.*) – Respeitável público! Senhores e senhoras, rapaz e senhoritas: boa noite!” (ABREU, 2009, p. 255). E começa a fazer mágicas, truques, gestos, sempre promovendo o riso. Até que olha para a Lua e para. Já é Quixote que, por sua vez, está transformado no Cavaleiro da Triste Figura. É ele quem exclama em sua primeira fala: “Estou exausto desta *farsa.*” (ABREU, 2009, p. 255, *grifo nosso*).

Farsa aqui pode tanto representar a mentira na qual estava inserido e mergulhado como pode significar o próprio gênero dramático. Farsa pode ser a mentira do mundo, da vida e do amor. Talvez até da própria saúde. Triste Figura vai ser a soma de todos os outros personagens, possuindo, assim, características de todos eles. Ele sofre, então, de solidão, de amor não correspondido, de doença, de preconceito, de loucura e ilusão. Ele sofre, também, por ter que representar sempre. A farsa a que ele se refere é tudo isso: a vida desse sujeito moderno que o levou à exaustão.

Sabe, inclusive, que sua farsa não merece aplausos:

TRISTE (*Cada vez mais curvado*) — Lá vai ele, sombra de gente. Farrapo humano, destroço, soçobro de si mesmo. Lancem-lhe apupos, que endoideceu. Escarrem-lhe na cara, que ensandeceu. Joguem-lhe ovos podres, tomates murchos e ratos mortos, que desatinou e nunca mais voltou (*Mais alto, com fúria.*) Joguem-lhe bosta, que nunca foi nada! (ABREU, 2009, p. 256).

E com essa fala a peça acaba. Há, porém, um Epílogo. Enquanto no Prólogo se revelou a natureza metateatral da peça, força motriz de toda a estrutura dramática, agora tudo vai se concluir no Epílogo “(*Onde se encerra a narrativa falando da morte, da vida, da saúde, do amor e do azul.*)” (ABREU, 2009, p. 256). Note-se que a peça é tratada, no Epílogo, como narrativa, e não como drama, revelando explicitamente sua natureza épica. A morte que virá para o Cavaleiro da Triste Figura e, conseqüentemente, para o Quixote, a saúde e o azul para o Homem da Mancha, e o amor para Miguel.

Mas, ao mesmo tempo, na peça, os outros personagens encontram a sua solução. O Homem da mancha tem um *insight* na seção psicanalítica e acaba falando: “Olha, vou viver e que foda-se a mancha. Eu não sei quando eu vou morrer, mas enquanto eu estiver vivo, vou viver o melhor possível.”. O aposentado tem uma resposta do mundo externo; um único gesto da única tentativa real de convivência, de troca que ele teve que era com a colega de trabalho dele, a Carolina. E o Ator que recobra a capacidade de lembrar das coisas, recupera a memória, quando ele para de olhar pra fora pedindo aplausos e olha pras sete direções. Por isso que a peça termina com ele dizendo “sim” pras sete direções. Esse é o grande achado da peça: quando ele deixa de olhar pra fora buscando aplausos, e olha pra dentro de si, pra riqueza inesgotável do ator, que são suas memórias, seus sonhos, seus anseios elevados. E ele recupera a memória, sua capacidade de dizer “sim”. Por isso que são sete direções: pra frente, pra trás, pra cima, pra baixo, pra direita e pra esquerda, e a última direção, pra dentro. Pra dentro de si (BREDA, 2012).

Todos irão se encontrar, inclusive o Ator, para quem resta a vida.

ATOR (*Estremecendo.*) — Hã? Hein? O que? Quem? (*Gira lentamente o globo, com o indicador apontado.*) Ah, é verdade. A gente sempre esquece. Quem vê lá do espaço, eu de longe lá do alto — diz que a Terra é azul. Deve ser mesmo (*Pára o globo, procura e aponta.*) Aqui. Bem aqui. Exatamente aqui (*Olhando em direções diferentes, como no Prólogo, repete sete vezes cada vez mais baixo, enquanto a luz diminui em resistência.*) Sim, sim, sim, sim, sim, sim, sim, sim (ABREU, 2009, p. 258).

Cada “sim” é também uma resposta para cada “era uma vez” do começo. Sempre haverá histórias, o “era uma vez” sempre vai existir. Independente do gênero literário.

### ATO III

## A AUTOFICÇÃO

De como a vida do autor permeia sua ficção, inscrevendo a obra em um gênero duplo e dúbio, abrindo brechas para a metatextualidade

*“De minha parte, continuarei a habitar minha casa de vidro [...], onde quem eu sou me aparecerá cedo ou tarde gravado a diamante.” (BRETON, 2007, p. 26)*

Dominique Maingueneau, em seu estudo *O contexto da obra literária*, afirma que a vida do autor quase sempre “precisa” influenciar a sua obra, visto que somente os sentimentos não dão conta do peso da ficção. Esta, por sua vez, pode ser vista como uma realidade “mais ou menos disfarçada”.

[...] Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

O autor viu sua “morte” decretada pela Teoria Literária em meados do século XX. Antoine Compagnon dedica um capítulo inteiro em *O demônio da teoria* para compor a trajetória dessa figura, outrora aclamada como gênio e que, principalmente via Roland Barthes, Michel Foucault e o *New Critics*, foi banido dos estudos literários.

A questão que levantaremos aqui não é a relevância ou não da presença de traços autobiográficos na obra literária. Tal relevância já foi analisada por centenas, quiçá milhares, de estudos. O que pretendemos mostrar é que, em certos casos, existe a relevância de se analisar uma obra literária, e consequentemente ficcional, a partir do ponto de vista autoficcional ou autobiográfico. Essa relevância surge, principalmente, quando a referida obra se torna documento de determinada época, como é o caso dos relatos/diários sobre guerras, epidemias e revoluções.

A partir de estudos que iniciam com Philippe Lejeune (2008), vamos apresentar esse terceiro personagem de nosso drama particular, e mostrar como a vida do

autor encenada, mesmo que falseada e maquiada de ficção, pode quebrar a ilusão do espectador.

### **Cena I - A morte do autor**

Que trata de como a figura do autor foi retirada de cena.

O que foi chamado de “morte do autor” começa com a morte de outro, do sujeito no campo filosófico. A desconstrução do sujeito cartesiano decretada por Nietzsche implica a morte de Deus e do homem. Assim, as duas figuras até então centrais – o Deus erguido pela tradição cristã e o homem engradecido pela tradição da filosofia moderna – são renunciados. Em *Para além do bem e do mal* e *A genealogia da moral*, o filósofo alemão vai pensar esse sujeito, levando-o a crer que “a ação é tudo” nesse ser (NIETZSCHE, 2004, p. 36).

Mesmo após Nietzsche, o sujeito continuou sendo desconstruído, culminando ao ponto que nos interessa, isto é, a “morte do autor” com o estruturalismo, que passa a desconfiar de toda e qualquer existência exterior ao texto.

Por algum tempo se pensou que o significado da obra estaria naquilo que o autor quis dizer, isto é, sua intenção no texto. Para chegar até ela, recorria-se, principalmente, à biografia do sujeito social que escreveu a obra, ignorando, por vezes, os signos presentes no próprio texto.

Com o fortalecimento da crítica e da teoria literárias, e conseqüente enfraquecimento da historiografia literária, a figura do autor vai perdendo a razão de ser. Ora, se a crítica e a teoria da literatura propõem que um texto é uma rede infinita de significações, ou uma eterna possibilidade de leituras, ou, ainda, “um mosaico de citações”, a intenção de um autor colocaria um fim a toda e qualquer leitura diferente daquela proposta no momento da criação. Fechar-se-iam as portas que permitem ao texto sua multiplicidade de significados, visto que a busca por um único significado é que está em jogo, ou até algo mais grave: a procura de um sentido que seria correto.

Roland Barthes, talvez o mais célebre dos defensores da “morte do autor” dentre os estruturalistas, escreve, em 1968, o polêmico texto “A morte do autor”. Nesse artigo, ele é categórico: a escrita mata qualquer voz que possa existir antes do texto. Qualquer origem, dado, característica. A voz que fala no texto não tem dono, a não ser que o dono seja dado no próprio texto. Sua origem?

[...] Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde [sic] vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004, p. 62).

Segundo Roger Chartier (1999, p. 31), o autor, até a Idade Média, era apenas um escriba de Deus, mero meio por onde a palavra era inspirada. No entanto, nos séculos XVII e XVIII, os autores passam a estudar. Assim, nomes como Dante e Petrarca “viram-se dotados de atributos que até então eram reservados aos autores clássicos da tradição antiga ou aos Padres da Igreja.” Nesse momento da história, Chartier diferencia o *escritor*, aquele que escreve o livro, do *autor*, aquele que publica obras, cujo nome garante identidade e autoridade ao escrito. Enquanto o primeiro é mortal, o segundo será imortalizado.

A partir de Rousseau surgiram autores que tentaram viver apenas da escrita, no século XVIII. Surgem patrocinadores e, junto deles, a dedicatória: o autor oferece o texto a alguém que foi, como ele, responsável pela publicação. O nome ali escrito possui, entretanto, tanta autoridade quanto possui o autor propriamente dito, pois, mesmo que não tenha escrito o texto, “a intenção do livro já estava em seu espírito” (CHARTIER, 1999, p. 40).

Antes desse período, o mérito da obra vinha, assim como muitas vezes a própria obra, oralmente. Tinha-se o mediador, o recitador, mas não a figura do autor, do gênio. Entretanto, no período medieval, com a perseguição do Estado e da Igreja, se fez necessário nomear responsáveis. Assim, o autor de determinada obra surgia. E essa existência do autor no texto foi sempre apagada, pois “desde o momento em que um fato é contado [...] a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.” (BARTHES, 2004, p. 58). Ou seja, o autor existe, mas apenas textualmente.

A crítica mais feroz de Barthes é em relação à explicação de a obra ser “sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança” (BARTHES, 2004, p. 58). E após dar um histórico dos escritores e críticos que já previam essa morte do autor, ele é categórico:

Enfim, de fora da própria literatura (a bem dizer, estas distinções tornam-se obsoletas), a linguística acaba de fornecer à destruição do Autor um instrumento analítico precioso, ao mostrar que a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar ser preenchido pela pessoa dos “interlocutores”; linguisticamente, “o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve”, tal como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um *sujeito*, não uma *pessoa*, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer *suportar* a linguagem, quer dizer, para a esgotar (BARTHES, 2004, p. 60).

A figura do escritor só existe enquanto existe o texto: ele nasce quando nasce o texto, e morre quando a leitura acaba.

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora* (BARTHES, 2004, p. 61).

A motivação de Barthes (2004, p. 63) em afastar a figura autoral está na possibilidade de, assim, abrir o texto para a infinidade de leituras que ele possui e anular a necessidade de decifrá-lo: “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. [...] Encontrado o Autor, o texto é *explicado*, o crítico venceu [...]”.

Sua teoria é baseada na mesma premissa utilizada por Julia Kristeva, na qual “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor [...]” (BARTHES, 2004, p. 64).

Desta forma, Barthes abre caminho à teoria de Michel Riffaterre, para quem a intertextualidade é um processo concebido na recepção, e não na produção.

O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito (BARTHES, 2004, p. 64).

Barthes não está, obviamente, errado na sua concepção de autor e leitor, porém, anulando a figura do autor, ele encerra ao menos uma de possíveis leituras: aquela na qual a vida do autor e sua intenção são evocadas, tornando a obra literária um documento histórico do período de sua produção. Além disso, as afirmações de Barthes ignoram completamente os romances chamados por Lejeune (2008) de autobiográficos, casos clássicos dos escritos por Jean Genet e André Gide. Em tais romances, os autores dizem quem são

mesmo mantendo a ficcionalidade, assumindo não só um sujeito-textual, mas também um sujeito-social.

Michel Foucault, na conferência *O que é o autor?*, de 1969, pergunta: “Que importa quem fala?”, frase de *Esperando Godot*, de Beckett. Para ele, a presença do escritor está na sua ausência. Podemos ver o autor apenas nas noções de obra e escrita, pois enquanto a primeira marca a problemática individualidade do autor, a segunda vai ser caracterizada pelo empirismo do autor.

O francês retoma o problema da relação entre a morte e a escrita, abordando, em uma primeira parte, o desaparecimento do autor no ato da escrita: o sujeito que escreve morre, anula-se na sua singularidade existencial. Em outras palavras, usando os conceitos de Chartier, o *escritor* morre para dar lugar ao *autor*, isto é, aquele que escreve desaparece, deixando apenas seu nome. Uma vez o escritor estando morto, o nome do autor é imortalizado. Assim,

[...] a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. [...] Esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência [...] (FOUCAULT, 1992, p. 36).

Foucault resolve a lacuna deixada pelo sujeito autor com o que ele chama de função autor. Conforme Klinger (2012, p. 29-30),

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura.

Foucault (1992, p. 49) tem consciência de que “os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projecto.”

Segundo Leonardo Pinto de Almeida (2006, p. 69), em uma análise desse texto de Foucault,

O escritor é aquele que, através da vivência abismal da finitude, é levado a escrever um texto sob ameaça do vazio deixado pela morte de Deus. Já o autor é aquele que designa, pelo uso de seu nome, a unidade de uma obra. Desta diferença podemos salientar que o autor é uma espécie de duplo do escritor. O escritor é mortal e o autor, imortalizado.

Assim, ao falar do desaparecimento do autor, Foucault afirma que essa morte aponta para sua provável existência, pois escrita e obra sugerem uma gênese, que sugere um agente, que sugere uma pessoa. Da mesma forma, Roland Barthes, no seu decreto d'*A morte do autor*, vai mostrar como é difícil identificar essa voz que escreve, uma vez que, para ele, a escrita destrói a voz. Ele repudia a ideia de valorização da figura do autor, pois percebe que se corre o risco de sempre se procurar a voz daquele que escreve, ignorando o escrito em si, direcionando diferentes obras para uma única voz, a do autor, que ficcionalmente nos presenteia com suas confissões. Esse autor não existe para Barthes; existe apenas a linguagem, ou seja, o que fala: a escrita. O autor existe sim, mas apenas na instância de seu texto, excluindo o antes do autor, ignorando o que havia antes da escritura da obra.

Entretanto, enquanto o primeiro grupo de defensores do autor colocava nele uma importância crucial, o segundo tirava dele qualquer importância. Ambos extremistas, não encontraram um meio-termo entre as duas correntes, meio-termo este que, talvez, Gadamer (1996) tenha encontrado ao indicar o leitor como ponto de encontro da significação. Para ele, a significação de um texto não esgota as intenções do autor, nem estas limitam as significações que um texto pode possuir. Um mesmo texto lido em um contexto histórico ou cultural diferente encontraria novos significados não previstos nem pelo autor, nem pelos primeiros leitores. Exemplos são muitos de como isso acontece, com frequência, na história literária: novos significados foram atribuídos à Antígona, de Sófocles, quando a peça foi escrita por Brecht e Anouilh no século XX. O mesmo com o Quixote, objeto aqui estudado, e suas inúmeras reescrituras e releituras. Entretanto, Gadamer é mais extremo: o mesmo texto pode ser diferentemente recebido e ter seus significados renovados em contextos diferentes. Nesse caso, percebemos que talvez os exemplos mais óbvios sejam de obras como *A Divina Comédia*, de Dante, *Hamlet*, de Shakespeare, e novamente o *Dom Quixote*, de Cervantes. Essas três obras, cerne do cânone ocidental (BLOOM, 2010), foram diferentemente interpretadas ao longo dos séculos, e não apenas nas suas várias releituras. Hoje, a *Comédia dantesca* possui um significado completamente diferente daquele que foi movido pela “intenção” de seu autor.

As correntes críticas que sustentam a “morte do autor” marginalizam e consideram como “gêneros menores” aqueles que chamam de “gêneros da realidade”, isto é,

textos nos quais há um limite muito tênue entre o literário e o não literário: crônicas, memórias, confissões, cartas, diários, autorretratos etc. Porém, como escreve Beatriz Sarlo (1995, p. 11), nos interessamos ainda pelos escritores porque “não fomos convencidos, nem pela teoria nem na nossa experiência, de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida”.

Diana Klinger (2012, p. 30) levanta a seguinte questão:

[...] será que a destruição “da identidade do corpo que escreve” não é menos um produto da “escritura” do que de uma concepção modernista da escritura? Não será que ela depende de uma perspectiva da autonomia da arte, segundo a qual “a realidade externa é irrelevante, pois a arte cria sua própria realidade” (cf. Hutcheon, 1988, p. 146)? Sendo assim, a escritura como destruição da voz e do corpo que escreve seria um conceito datado, e talvez historicamente ultrapassado.

Wander Melo Miranda (2009, p. 93) lembra que o objetivo da morte do autor também estava em evitar que sua figura se tornasse sagrada pela burguesia, momento em que a teoria herdeira dessa concepção “passa a conceber a literatura como um vasto empreendimento anônimo e como uma propriedade pública, em que escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo onde tudo é escrita.”.

Percebemos que desde a década de 1940, há, com certa frequência, uma tentativa de resgate de memória e da “escrita de si”. Afirmamos que esse movimento começa na década de 1940 devido, talvez, às memórias de guerra que se instauraram em grande parte da Europa nos anos pós-guerra. Tal resgate vai se inserir na ficção, que se mantém ficção. Para Klinger (2012), essa tendência contemporânea se dá por dois processos: a “escrita de si” e a “escrita do outro”, isto é, pela tendência autobiográfica e/ou autoficcional e pela tendência etnográfica, que soma à literatura vozes da antropologia.

## **Cena II - O retorno do autor**

Que trata da relevância da vida do autor em sua obra.

Concordamos com Ítalo Moriconi ao afirmar que o “traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (MORICONI *apud* KLINGER, 2012, p. 10). Porém, a partir de leituras anteriores sobre a autoficção na literatura produzida no Brasil a partir da segunda metade do

século XX, principalmente na obra de Caio Fernando Abreu, nos questionamos quando e por que se iniciou essa presença do autor no texto, fato, devemos dizer, sempre presente nos textos literários<sup>24</sup>. Em que momento da história da literatura esse “retorno do autor” se torna tão evidente e de necessária reflexão? Parece-nos óbvio que todo e qualquer texto traz essa marca empírica ou contextual, principalmente desde o Romantismo, mas também antes. A questão é: se autobiografia moderna teve seu início com Rousseau, nasce ali também o interesse pela vida do autor moderno?

Sabe-se que a escrita de si – nome dado por Foucault (2004) para descrever tais obras – teve seu início no meio cristão. Ora, “da Antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito” (KLINGER, 2012, p. 23), logo não podemos crer que essa prática tenha nascido na Reforma ou no Romantismo. Foucault lembra que tal prática é uma das mais antigas do Ocidente, ligada, muitas vezes, a ascese (*askêsis*), ou seja, treino de si por si mesmo. Não apenas com um fim narcisista, a escrita de si, na Antiguidade, estava ligada à formação de si, característica que predomina, ainda, nas autobiografias, visto serem uma espécie de *bildungsroman*. Para tanto, basta observamos o primeiro exemplar de escritura autobiográfica a que temos acesso: as *Confissões* de Santo Agostinho.

[...] A escrita como exercício pessoal, associada ao exercício do pensamento sobre si mesmo, constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a askêsis: a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação (KLINGER, 2012, p. 23).

Logo, é característica dessas primeiras narrações pessoais a apresentação de dados que comprovem a grandeza de Deus perante a pequenez humana. Assim foi com Agostinho (1999, p. 41): “Permiti, porém, que ‘eu, pó e cinza’, fale à vossa misericórdia”; Teresa de Jesus, ou de Ávila, (2002, p. 27): “Ter pais virtuosos e tementes a Deus – se eu não fosse tão ruim – me bastaria, com o que o Senhor me favorecia, para ser boa”; e Teresa de Lisieux, também chamada de Teresa do Menino Jesus e da Sagrada Face (2002, p. 25): “o que vou escrever não é propriamente minha vida, mas meus pensamentos sobre as graças que Deus se dignou conceder-me.”

Para Costa Lima (1986, p. 257), Agostinho, e os outros que se dedicaram a esses escritos, embora “certamente estivesse consciente da idiosincrasia pessoal, não a via

<sup>24</sup> Percebe-se uma frequência de elementos autobiográficos permeando a ficção mesmo antes da segunda metade do século XX. Para ficarmos na literatura brasileira, autores como Lima Barreto, Graciliano Ramos e Rubem Braga escreveram textos que poderiam ser chamados de autoficcionais. Queremos dizer aqui que, mesmo sempre presente na literatura, a autoficção encontra um período no qual sua abordagem é relevante; cremos que esse momento seja a segunda metade do século XX.

como algo de valor em si mesmo ou merecedora de cultivo”. O falar de si comprovaria isso, e registraria sua posição perante Deus. “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um ‘corpo’.” (FOUCAULT, 2004, p. 152).

Por outro lado, Rousseau, citado por Philippe Lejeune como o autor da primeira autobiografia sob os moldes modernos, escreveu uma obra com outra finalidade: se expor, contar a sua vida, narrar o que ele acreditou ser importante no decorrer de seus anos. Ele reúne todas as características que Lejeune coloca como essenciais em uma autobiografia: relação de identidade entre autor, narrador e personagem, narração em primeira pessoa, texto em prosa e pacto autobiográfico firmado tanto no título como no interior da obra.

Antes de entendermos como se dá esse gênero híbrido, vamos analisar o ponto inicial das pesquisas acerca da autoficção, isto é, as pesquisas sobre o gênero autobiográfico.

### **Autobiografismo: teorias de Philippe Lejeune**

Philippe Lejeune (2008, p. 33) afirma que “a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa [...]”. Para ele, uma autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Segundo ele, o que difere esse texto de uma ficção não são os acontecimentos envolvidos na narrativa e seu registro, mas o pacto que o texto trava com o leitor, o que ele chama de “pacto autobiográfico”, pois pode o texto trazer as relações de identidade entre autor, narrador e personagem sem firmar esse pacto, como é o caso, por exemplo, do (não) romance *Nadja*, de André Breton. Para Lejeune, o pacto autobiográfico é o compromisso assumido pelo autor de contar diretamente sua vida ou parte dela em um pacto de verdade. Assim, entende-se por autobiografia o texto que tem a intenção de ser autobiografia, concebida como tal, determinando seu modo de leitura, guiando o leitor. Em outras palavras, o pacto criado entre leitor e texto é referencial: o que está ali escrito pode ser entendido como documento referencial. Logo, seria impossível, por exemplo, uma autobiografia anônima, visto que faltaria nela o essencial ao pacto, isto é, a assinatura do autor (nome na capa e/ou na folha de rosto).

Esse pacto pode ser um título, um prefácio, uma confissão, qualquer traço que aponte tratar-se da escrita de vida do sujeito que a escreveu. Não é invenção. Não é fantasia. É a vida real, porém sujeita, devido à escrita, à memória.<sup>25</sup>

Embora Agostinho seja apontado como primeira autobiografia escrita, cabe a Rousseau a autoria da primeira autobiografia dita moderna, isto é, aquela na qual a intenção maior está em contar a sua vida particular.

A desconstrução progressiva daquele sujeito já abordada anteriormente permitiu a declaração da “morte do autor” na literatura e da “morte do sujeito” na filosofia, ao passo que abriu caminho para a escrita de si de um sujeito individualista e não mais ligado a uma entidade. Assim, a autobiografia lejeuniana só seria possível a partir das *Confissões* de Rousseau. Entre as *Confissões* dele e as de Agostinho, as literaturas italiana, russa, inglesa e norte-americana produziram cada uma a seu modo autobiografias de certa relevância. Esse gênero tornou-se o espaço no qual o autor, ignorado na poesia, no romance, no conto e no drama, pudesse enfim levantar suas reflexões e experiências. “Um gênero literário específico que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia.” (ALBERTI, 1991, p. 8). Segundo Verena Alberti (1991), a autobiografia, assim como fez o romance, “dá notícia” daquilo que Benjamin (1987, p. 60) chama de “profunda desorientação de quem vive”.

A partir dessa ponte entre os dois gêneros, Luiz Costa Lima (1986, p. 223-4) propõe que mesmo a ficção não deve ser tomada por fantasia, pois é “fundamentalmente uma atividade compensatória” e “pertencente à mesma ordem da realidade vivida”, visto que preenche um vazio humano. Desta forma, tomar a autobiografia pelos moldes de Lejeune como um gênero avesso à ficção é tirar dos dois gêneros seu caráter compensatório, fruto da vontade de “esquecer a realidade” (COSTA LIMA, 1986, p. 195) mesmo que o autor a esteja contando, como é o caso dos escritos autobiográficos.

Lejeune (2008), porém, afirma que muitas vezes pode haver ruptura nesse contrato: julga encontrar, na ficção, semelhanças entre o autor e as figuras do texto, e na autobiografia deformações, ou seja, não correspondências entre autor, narrador e personagem. Ora, a narrativa retrospectiva tem como primeiro-motor a memória do autor, sujeita a falhas temporais. Da mesma forma, se ele se descreve aos dez anos, seria semelhante a ele aos dez anos, mesmo que essa criança descrita fosse completamente diferente do autor agora adulto.

---

<sup>25</sup> Alguns teóricos ligados a teorias psicanalíticas concebem até mesmo as autobiografias como ficções do sujeito empírico, visto estarem sujeitas às falhas da memória. Assim, a invenção e a mentira fariam parte da escrita, que não poderia ser lida como verdade. Rejeitamos, em parte, tais teorias, já que, assim como Lejeune, estamos confiando no pacto de verdade estabelecido pelo autor.

Por isso Lejeune admite: o pacto autobiográfico permite falhas, esquecimentos, omissões e erros na história.

Da mesma opinião é Luiz Costa Lima (1986, p. 244):

[...] pois memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos.

No século XX, as possibilidades de uma escrita confessadamente autobiográfica se ampliaram. Além disso, ocorre uma hibridação dos gêneros: o ficcional invadindo o campo autobiográfico e vice-versa, casos, muitas vezes, já teorizados por Lejeune.

Citamos como exemplo a autobiografia do escritor cubano Reinaldo Arenas, *Antes que anoiteça*. Pelo título, nada de novo. Não se cria o pacto de verdade entre autor e leitor. O sumário indica que cada capítulo recebe um título. O primeiro, que serve de introdução, tem o paradoxal título de O FIM.

[...] Eu pensava que ia morrer no inverno de 1987. Durante meses, vinha tendo febres altíssimas. Consultei um médico e o diagnóstico foi AIDS. Como a cada dia eu me sentia pior, comprei uma passagem para Miami e resolvi morrer perto do mar. Não em Miami especificamente, mas na praia. No entanto, parece que tudo o que a gente deseja, por uma espécie de burocracia diabólica, custa muito a chegar, inclusive a própria morte (ARENAS, 1995, p. 9).

E o último capítulo, OS SONHOS, que termina com uma carta de despedida:

Queridos amigos:

Devido ao meu precário estado de saúde e à terrível depressão emocional que me impossibilitam de continuar a escrever e a lutar pela liberdade de Cuba, estou pondo fim à minha vida (ARENAS, 1995, p. 351).

O pacto autobiográfico aqui não é mantido pelo título, mas pelo decorrer da narrativa, na qual, facilmente, o leitor reconhece a figura do escritor cubano.

A *identidade de nome* entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de duas maneiras:

1. *Implicitamente*, na ligação autor-narrador, no momento do *pacto autobiográfico*. Este pode assumir duas formas:
  - a. Uso de títulos que não deixem pairar nenhuma dúvida quanto ao fato de que a primeira pessoa remete ao nome do autor (*História de minha vida, Autobiografia* etc.);
  - b. *seção inicial* do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor, comportando-se como se fosse o autor, de tal forma que o leitor não tenha nenhuma dúvida quanto ao fato de que o “eu” remete ao nome escrito na capa do livro, embora o nome não seja repetido no texto (LEJEUNE, 2008, p. 37).

Há, porém, narrativas nas quais ocorre o contrário: é firmado o pacto de verdade já no título, mas a narrativa torna ambíguo o gênero literário. Exemplo disso temos em *Diário de um ladrão*, de Jean Genet. O termo diário já remete a uma escrita confessional, por que não secreta, de um sujeito. O mesmo revela o uso da primeira pessoa do singular. Porém, em nenhum momento ocorre o pacto de verdade, isto é, a intenção de narrar ali a história de uma vida. São fatos esparsos, aventuras sexuais, roubos, prisões, mas que poderiam ser atribuídos a qualquer personagem ficcional. Devido à natureza dos outros personagens (prostitutas, ladrões e mendigos), a verificação da referencialidade se torna impossível. Tanto que na mais recente biografia de Genet, a de Edmund White (2003), *Genet: uma biografia*, o autor questiona fatos narrados nesse e em outros livros do autor francês, ignorando a possibilidade de serem, todos eles, romances autobiográficos (como realmente acontece com um deles, *O cativo apaixonado*, cujo arquitexto na capa revela: romance autobiográfico), e tomando-os como autobiografias erroneamente.

Para esses casos, Lejeune (2008, p. 29) propõe duas possibilidades: quando é firmado um pacto romanesco e quando nenhum pacto é firmado: “não apenas o personagem não tem nome, mas o autor não firma nenhum pacto, – nem autobiográfico, nem romanesco. A indeterminação é total.”

A fim de melhor visualizarmos essas definições, reproduzimos a seguir o esquema criado por Lejeune (2008, p. 28):

| Nome do<br>Personagem<br>Pacto | ≠ nome do autor | = 0                  | = nome do autor      |
|--------------------------------|-----------------|----------------------|----------------------|
| Romanesco                      | 1 a<br>Romance  | 2 a<br>romance       |                      |
| = 0                            | 1 b<br>Romance  | 2 b<br>indeterminado | 3 a<br>autobiografia |
| Autobiográfico                 |                 | 2 c<br>autobiografia | 3 b<br>autobiografia |

As “casas cegas”, em cinza, foram preenchidas por Lejeune vinte e cinco anos depois do lançamento de seu estudo, em outro livro que reformula algumas ideias e confirma outras. Lejeune percebe que, além da opção “nem um nem outro” em relação ao nome do personagem e ao pacto firmado, existe a opção “um e outro ao mesmo tempo”. Seriam então dezesseis casas, e não as nove propostas pelo teórico. Entretanto, ele não refaz o quadro, pois “pouco importa se o quadro seja incompleto: a vantagem de um quadro é que ele simplifica, dramatiza um problema. Ele deve servir de inspiração.” (LEJEUNE, 2008, p. 59).

Casos semelhantes e mais problemáticos surgiram nesse século XX, como a *Autobiografia de Alice Toklas*, escrita por Gertrude Stein<sup>26</sup>, porque “era impossível uma ser sem a outra”, segundo Silviano Santiago no posfácio da obra. Nesse caso, temos a narrativa em prosa e em primeira pessoa, Alice, sobre sua vida. Logo, narrador e personagem são a mesma pessoa. Embora o título, *Autobiografia*, remeta a uma escrita confessional, o nome do autor se torna problemático: a obra foi escrita sob narrador ficcional, visto que sua autoria pertence a Gertrude Stein. Assim, temos duas das instâncias necessárias para se firmar o pacto de verdade, menos a mais importante: o autor. Segundo Lejeune (2008, p. 28),

Pode-se fingir reportar, publicar a autobiografia de alguém, tentando fazer passá-la por real: mas se esse alguém não é o autor, único responsável pelo livro, nada feito. Escapariam a esse critério apenas os casos de embuste literário que são muito raros – e essa raridade não se deve ao respeito pelo nome de outrem ou ao medo de sanções. Quem me impediria de escrever a autobiografia de um personagem imaginário e de publicá-la usando seu nome? [...] Isso é raro porque há poucos autores capazes de renunciar a seu próprio nome.

Parece-nos que Gertrude Stein o fez. E por amor.

<sup>26</sup> Anos depois de lançar essa obra, Stein lançou ainda a *Autobiografia de todo mundo*.

### **Autoficção: teorias de Serge Doubrovsky a Diana Klinger**

Philippe Lejeune, vinte e cinco anos após o lançamento de seu estudo, reavalia alguns conceitos, principalmente as “amarras” que fixou na teoria que, supostamente, definiria a autobiografia e as características do gênero. Um dos pontos que ele levanta são as casas cegas do quadro que reproduzimos na página 127.

Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome. Seu romance *Fils* (1977) se apresenta como uma “autoficção” que, por sua vez, me inspirou (LEJEUNE, 2008, p. 59).

Autoficção é o nome dado por Serge Doubrovsky para nomear o seu romance *Fils*, de 1977, designando o gênero no qual se projeta a si na ficção, narrando acontecimentos que poderiam ter acontecido, mas que, possivelmente, não aconteceram. Dizemos possivelmente pois, em certos casos, a narrativa pode vir a ser a descrição fiel dos acontecimentos, mas não possuir o pacto autobiográfico lejeuniano. Assim, seria firmado o pacto romanesco ou ficcional, tornando a obra incapaz de ser autobiográfica. Respeitando, pois, a intenção do autor, não chamaremos esses textos de autobiografia, e sim de autoficção, desde que seja possível comprovar certos acontecimentos por meio de referências biográficas.

Por consequência, autoficção seria sinônimo do que Lejeune (2008, p. 30) chama de “romance autobiográfico”. Igualmente autoficcionais são as obras que, mesmo possuindo as características de autobiografia, são apresentadas por seus autores como ficções, caso do recente romance de Cristovão Tezza, *O filho eterno*. Tais textos congregam fatos tomados da realidade como elementos fictícios. Em suma: ficção e autobiografia somadas em uma única escrita, incapaz de ser reconhecida como uma ou outra.

Desta forma, a autoficção transgride o “pacto ficcional”, incorporando elementos que pedem uma leitura também referencial. Essa escritura entra nos moldes do que Lejeune (2008, p. 42) chamou de “pactos indiretos”, isto é, há breves, e muitas vezes implícitas, indicações no texto que nos revelam a pessoa do autor. Lejeune ainda ousa afirmar que tais textos são “homenagens que o romance rende à autobiografia”. Além disso, não se pode ignorar o fato de que toda memória escrita se torna ficção, e que, possivelmente, todo romance é uma espécie de desejo de ser sincero, por menor que seja esse desejo (LEJEUNE, 2008, p. 42-3). Mesmo nas autobiografias, a narrativa linear não representa de modo algum a voz da suprema verdade, visto que o sujeito está constantemente olhando pra trás, tentando recordar, ciente de

que sua posição é aquela entre o que *foi* e o que *poderia ter sido*, o que *é* e o que *poderia ser*.<sup>27</sup> Desta forma, todo romance e toda autobiografia seriam, a priori, autoficções.

Em outras palavras, a autoficção é uma anulação do eu que deseja ser autobiográfico, projetando esse eu e esse desejo no texto ficcional, criado a partir da experiência e/ou da realidade; um texto ficcional repleto de pequenas verdades.

Philippe Vilain, em *Défense de Narcisse*, faz um histórico de como o termo autoficção ganhou destaque, desde sua primeira aparição como peritexto na obra de Doubrovsky. Para ele, essa é a definição de autoficção:

*Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autoficcion, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnelle ou nouveau. Rencontre, fils de mot, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofriccion, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.*<sup>28</sup> (DOUBROVSKY, 1977, apud VILAIN, 2005, p. 170; GASPARINI, 2008, p. 15).

Na autoficção teorizada por Doubrovsky, o texto necessariamente precisa possuir a relação de identidade entre autor, narrador e personagem, assim como a autobiografia para Lejeune<sup>29</sup>.

Para Isabelle Grell<sup>30</sup> (2007 apud BARBOSA, 2008, p. 167), a autoficção de Doubrovsky seria uma espécie de compensação. Assim, uma vez que houvesse o homônimo autor-narrador-personagem, o escritor ficaria livre para reinventar a história real, sem nenhum compromisso com a verdade para com o leitor. “Instala-se assim o primado da linguagem sobre o fato que se pretende narrar, ainda que realmente vivido.” (BARBOSA, 2008, p. 168).

<sup>27</sup> Segundo Verena Alberti (1991, p. 1), a recíproca é verdade, pois “essa ambigüidade chega a ser tão profunda a ponto da ‘alteridade’ criada ganhar estatuto de ‘realidade’, tornando possível, por exemplo, chorar e tremer pela morte de alguém que não existe [...]”.

<sup>28</sup> Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo da vida, e em um belo estilo. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; ou então, autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, para além da sabedoria e sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, encadeamento de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrituras antecedente ou decorrente da literatura, concreto, como se diz em música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora dividir seu prazer (tradução nossa).

<sup>29</sup> Na verdade, os estudos de Isabelle Grell (2007) afirmam que as questões teóricas ligadas à autoficção levantadas no romance *Fils* de Doubrovsky antecipam as teorias sobre autobiografia de Philippe Lejeune. Entretanto, Doubrovsky aproveitou as “casas vazias” do quadro de Lejeune para teorizar pensamentos que tinha desde antes da publicação do *Pacto autobiográfico*.

<sup>30</sup> Isabelle Green, em resenha escrita para o livro de Philippe Vilain, *L'Autofiction en théorie*, afirma que em todos os seus romances, Vilain inventa, ficcionaliza a qualquer momento algumas de suas experiências. O mesmo podemos afirmar sobre Caio Fernando Abreu. Resenha disponível em <[http://www.fabula.org/actualites/p-vilain-l-autofiction-en-theorie\\_32232.php](http://www.fabula.org/actualites/p-vilain-l-autofiction-en-theorie_32232.php)>. Acesso em 12 jan. 2013.

Além disso, Grell afirma que Doubrovsky pretendia com a autoficção “infectar” o leitor, isto é, fazê-lo participante dos fatos, e não apenas espectador. “Desse modo compreende-se sua recusa pela autobiografia ou de se descrever pela autobiografia, na medida em que não quer de modo algum excluir o leitor de sua própria existência.” (BARBOSA, 2008, p. 168).

*Le but de mon écriture est plus pervers : je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution – chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre – mais une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.*<sup>31</sup> (DOUBROVSKY, 2007, p. 54).

E ainda:

*L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonnner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.*<sup>32</sup> (DOUBROVSKY, 2007, p. 64).

Igualmente, Jacques Lecarme (1994, p. 227) considera a autoficção como “um dispositivo muito simples: um discurso no qual o autor, o narrador e o protagonista têm a mesma identidade nominal e no qual o título genérico indica que se trata de um romance”, exemplo claro que encontramos nos romances autobiográficos de Jean Genet. Acreditamos, por outro lado, que esse homonimato possa se produzir de outras formas, principalmente quando sobrepomos outros (para)textos na leitura, isto é, quando lemos determinado escrito a partir de suplementos deste.

Embora recente, o termo autoficção já gerou uma série de discussões, principalmente no que diz respeito ao homonimato autor, narrador e personagem exigido por Doubrovsky<sup>33</sup>. Nome que merece destaque nessa discussão é o de Vincent Colonna, conforme destaca o crítico Jeannelle (2007, p. 21):

---

<sup>31</sup> O propósito da minha escrita é perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita não seja, como Rousseau queria, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu devo me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha, quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu experimentei (tradução nossa).

<sup>32</sup> O autoficção é a tentativa de recuperar, de recriar, refazer em um texto, em um ato de escrita, as experiências de sua própria vida, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma reinvenção (tradução nossa).

<sup>33</sup> Alguns casos não previstos nas teorias escritas sobre autoficção podem ser encontrados hoje, como a inserção de um personagem não narrador com o mesmo nome do autor, muitas vezes fazendo o papel de um escritor. Exemplo: *A cidade de vidro*, de Paul Auster, e *A Torre Negra*, de Stephen King. Tais casos são uma mistura de metalinguagem e autoficção.

*Écartant le modèle doubrovskien, qu'il assimilait à une variante du traditionnel "roman autobiographique", Vincent Colonna choisit d'appliquer le terme "autofiction" à l'ensemble des procédés de fictionalisation de soi. De sorte que l'authenticité des faits n'était plus envisagée comme condition de possibilité; c'est au contraire l'exploration de l'imaginaire littéraire qui s'est trouvé valorisé, le seul critère d'identification retenu étant que l'écrivain se prenne lui-même pour personnage de son histoire, en ayant recours à la première personne ou même en se désignant de manière plus indirecte – à condition, bien sûr, que l'identification reste toujours évidente aux yeux du lecteur. Avec Vincent Colonna, la fabulation de soi n'est plus limitée à une période placée sous le signe de la "crise du sujet", mais s'applique à un ensemble exponentiel de textes, sans limite historique ou géographique.<sup>34</sup>*

Ao definir a autoficção de modo mais amplo, a ficcionalização do eu, Vincent Colonna (2004) propõe quatro categorias autoficcionais: a **fantástica**, na qual *“l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros) mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance”*<sup>35</sup> (p. 75); a **autobiográfica**, na qual

*l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective — quand ce n'est pas davantage.*<sup>36</sup> (p. 93);

a **especular**, cuja *“orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette.”*<sup>37</sup> (p. 119); a **intrusiva**, *“dans cette posture, si c'en est bien une, la transformation de l'écrivain n'a pas lieu*

<sup>34</sup> Descartando o modelo doubrovskiano, que ele assimilava a uma variante do tradicional “romance autobiográfico”, Vincent Colonna opta por aplicar o termo “autoficção” ao conjunto de procedimentos de ficcionalização do eu. De maneira que a autenticidade dos fatos não era mais vislumbrada como condição de possibilidade; contrariamente, é a exploração do imaginário literário que é agora valorizada, considerando-se como o único critério de identificação o fato de o autor tomar-se ele mesmo coo personagem de sua história, recorrendo à primeira pessoa ou mesmo se designando de maneira mais indireta – com a condição, naturalmente, de que a identificação permaneça sempre evidente aos olhos do leitor. Com Vincent Colonna, a fabulação do eu não é mais limitada a um período disposto sob o signo da “linha do sujeito”, mas se aplica a um conjunto exponencial de textos, sem limite histórico ou geográfico (tradução de Nelson Luís Barbosa, 2008, p. 181).

<sup>35</sup> o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura a sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança (tradução nossa).

<sup>36</sup> o escritor é sempre o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria da narrativa é ordenada, mas ele fabula sua existência a partir de dados reais, permanece o mais próximo possível da verossimilhança e inscreve no texto uma verdade, em todo caso, subjetiva – ou ainda mais que isso (tradução nossa).

<sup>37</sup> Orientação da fabulação (criação ficcional) de si evoca sempre a metáfora do espelho. O realismo do texto, sua verossimilhança, torna-se um elemento secundário, e o autor não é mais necessariamente o centro do livro; ao contrário, é apenas uma silhueta (tradução nossa).

*par à l'intrigue proprement dite. L'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un "narrateur-auteur" en marge de l'intrigue.*"<sup>38</sup> (p. 135).

Com exceção da fantástica, as outras autoficções são, de certa forma, mentiras-verdadeiras, ou “histórias mal-contadas”, nas palavras de Silviano Santiago (2005). Segundo Barbosa (2008, p. 17), a autoficção se revela chave para uma abordagem da obra do autor entrelaçada à sua vida em razão do determinante lugar da “experiência” no contexto da obra ficcional. Não é limitar a obra à vida do autor, mas é usar a própria vida para suplementar a obra.

O mérito de Colonna está em situar a autoficção na tradição literária; das categorias que ele elenca, todas possuem exemplos de mais de dois casos dentre escritores “canônicos”, como Dante, Balzac, Calvino e Flaubert. Colonna atribui a Luciano de Samosata, no século II, a primeira ocorrência de uma autoficção (ou autofabulação). “Trata-se assim, em sua visão, de superar o termo-valise autoficção para fazer dessa um instrumento crítico tanto da história literária como da teoria do gênero” (BARBOSA, 2008, p. 181). Daí que para Colonna, a autoficção é um fenômeno sempre presente na literatura, e não uma ocorrência do/no contemporâneo.

Isso mostra como a aplicação do gênero autoficção é problemática. Colonna acredita que o homônimo não impede a trama. Podemos encontrar narradores e/ou personagens com o mesmo nome que o autor sem, porém, termos autobiografia ou autoficções. São nomes gerais que podem ser atribuídos a quaisquer sujeitos. Por outro lado, em muitos casos como Marguerite Duras, Gertrude Stein, Clarice Lispector e João Silvério Trevisan, além de Caio Fernando Abreu, o herói-narrador não é nomeado, embora ele remeta, por muitas indicações intra e extra-textuais, para o autor. Serge Doubrovsky chama isso de “quasi-autofiction” (1988; 2007) e Philippe Vilain (2005) de “autofiction anominale”. Tal publicação pode ser, muitas vezes, motivada pelo mercado editorial, visto que um romance venda mais que uma autobiografia, ou pelo simples fato de esconder atrás de um personagem a faceta autobiográfica, reinventando por meio dele sua própria vida.

Para Philippe Gasparini (2004), existem três tipos de autoficção. Em *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, ele os classifica de acordo com a relação entre autor, narrador e personagem principal: autobiografia fictícia — simulação de uma narrativa autobiografia —, romance autobiográfico (ou “ficção autobiográfica”) — narrativa fictícia,

---

<sup>38</sup> Nesta posição, se podemos dizer assim, a transformação do escritor não ocorre na trama propriamente dita. O avatar do escritor é um narrador, um contador de histórias ou um comentarista, em suma um “narrador-autor” à margem do enredo (tradução nossa).

possível, mas não verificável em sua totalidade — e autoficção, misto das duas anteriores, mas que mergulha o leitor entre a verdade e a mentira, sendo impossível distinguir uma e outra. Todos se diferem da autobiografia por não serem dependentes do pacto autobiográfico. Pode nesses subgêneros haver até mesmo uma identidade onomástica entre as três pessoas, mas para Gasparini isso não basta. Ele indica uma série de “operadores de identidade” que darão rosto ao personagem e narrador, a ponto de o leitor conseguir identificar neles a figura do autor: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações etc (GASPARINI, 2004, p. 46). Tanto em *Est-il je?* como em *Autofiction – Une aventure du langage* (2008), ele defende a origem do gênero autoficção em detrimento à teoria de autobiografia de Lejeune, que pergunta: pode um herói ter o mesmo nome que um protagonista? Lejeune afirma que sim, pois nada no texto seria impossível, embora não cite exemplos (LEJEUNE, 2008). Gasparini, assim como Lecarme, Genette e Colonna, se interessa pela teorização do gênero, ampliando-o, e constata que a autoficção pode ser denominada como “autobiografia pós-moderna”, escrita de si, narração do eu (GASPARINI, 2008).

Parte da ficção contemporânea traz consigo uma marca de autobiografia de seus autores que, mesmo se inscrevendo na ficção, ainda denota certa proximidade com suas personalidades iniciais. No Brasil, Silviano Santiago, no seu ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, escreve que predomina na prosa dos anos 1970 uma “nítida configuração autobiográfica”. Segundo Santiago (2002, p. 35), “se existe um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor”.

Essa explicação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária (SANTIAGO, 2002, p. 35-6).

Ainda segundo Santiago, essa experiência pessoal do escritor fornece base para discussões de ordem filosófica, social e política. Isso acaba justificando o fato de as minorias literárias, se é que isso exista, aderirem ao romance memorialista, pois

Tematizada e dramatizada pela prosa (de ficção, ou talvez não) brasileira atual, a questão das minorias aproveitou o canal convincentemente aberto pela prosa modernista e a dos ex-exilados, e se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade. Ela ainda apresenta uma diferença formal e temática que se deixa recobrir pela diferença acima apresentada na sua dupla configuração [tem vigência na história (do Ocidente e, em particular, do Brasil) e é atual] (SANTIAGO, 2002, p. 41).

Se o crítico não levar em conta o caráter de depoimento que as obras dessa prosa atual podem possuir, ele estará falseando a própria obra, negando a “experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita.” (SANTIAGO, 2002, p. 36). Assim, vamos chegar ao coletivo a partir do individual, pois, como escreve Denilson Lopes (2002, p. 248), “a forma mais eficiente de transitar de uma experiência individual para uma coletiva” é através da escritura das experiências, a partir da autobiografia e da auto-etnografia. Santiago afirma que o aspecto autobiográfico da literatura produzida nos anos 1970 e 1980 não corresponde a uma autocontemplação narcisista, mas sim trata a experiência pessoal como pano de fundo de problemas maiores, de ordem filosófica, social, política e cultural, fazendo com que o testemunho autobiográfico tenha a pretensão de ser testemunho de uma geração (ver também SANTIAGO, 2002, p. 35; SÜSSEKIND, 2002, p. 248; MELO MIRANDA, 2009, p. 18).

Nas palavras de Diana Klinger (2012, p. 18):

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito” (Lopes, 2003, p. 52<sup>39</sup>). O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessor eclesiástico e uma versão exibicionista do confessor psicanalítico.

A pesquisadora cita o fato de certos gêneros textuais baseados em vivências dos seus autores se proliferarem com grande sucesso, ora de crítica, ora mercadológico, ou até mesmo em ambos, dos quais citamos como exemplo os romances de Herta Muller e Philip Roth.

Segundo Italo Moriconi (2006):

O vínculo vida/obra tanto aparece como projeção ficcional, quanto como discurso autobiográfico. Ou ambos, misturados. No campo da teoria da literatura, podemos dizer que a clássica fronteira entre narrador e autor tem andado bastante embaralhada, para desespero dos professores de literatura mais ortodoxos. Entre os escritores surgidos recentemente, assim como em livros recentes de escritores veteranos, tal fenômeno de embaralhamento tem dado margem a toda sorte de experimentações e brincadeiras. Já são três décadas de presença forte da autoficção na literatura. Entendendo-se por autoficção a criação de um eu através do jogo de verdades deslocadas e mentiras deslavadas que todo discurso da primeira pessoa implica.

---

<sup>39</sup> LOPES, Denilson. “Por uma crítica com afeto e com corpo”. Revista *Grumo*, n. 2, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, 2003, p.52-5.

Mais simples do que fechar o gênero do texto em isto ou aquilo é permitir que o mesmo seja livre para ser o que deseja. Impossibilitada de firmar com o leitor um pacto romanesco ou autobiográfico, a autoficção permite inúmeras leituras capazes de contemplar tanto a ficção criada quanto a verdade empírica. A literatura faz da história do sujeito que a conta uma ficção verdadeira ou uma verdade ficcional.

Visto ser uma teoria que quebra as fronteiras entre gêneros, não nos prenderemos a esta ou aquela teoria, isto é, nos valeremos tanto da autoficção pelos critérios de Serge Doubrovsky como da de Vincent Colonna. A diferença fundamental entre os dois teóricos é a exigência do homônimo entre autor, narrador e personagem. Enquanto Doubrovsky afirma que ele é necessário para que haja autoficção, Colonna defenderá que, mesmo não existindo explicitamente, o homônimo pode ser descoberto pelas próprias pistas referenciais deixadas no texto a partir de uma leitura paratextual com outras obras.

“Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia [...]” (SANTIAGO, 2002, p. 35). Para o escritor e crítico, o resgate de uma escrita memorialista a partir do modernismo brasileiro nas décadas de 1920 e 1930 tinha como ambição recapturar uma experiência não apenas do sujeito-autor, mas de seu clã. Desta forma, o narrador modernista “pactua com os antepassados patriarcais e com a atitude estóica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais.” (SANTIAGO, 2002, p. 39).

Silviano Santiago se inscreve no rol de escritores que possuem uma literatura confessadamente confessional. Sua ficção, assim como a de Doubrovsky, suplementa sua teoria, e vice-versa:

[...] os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem, pois, de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam (SANTIAGO, 2010).

A frequência desse eu subjetivamente real nos textos ficcionais, para Santiago (2002, p. 35-6),

[...] não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento como ainda apresenta um problema grave para o crítico ou estudioso que se quer informado pelas novas tendências da reflexão teórica sobre literatura, tendências todas que insistem na observância apenas do texto no processo da análise literária.

Luiz Costa Lima (2006, p. 365) chama esse gênero de “híbrido duplo”.

[...] Refiro-me a obras que têm uma dupla inscrição: memória e/ou autobiografia e ficção. Embora seja essa uma prática comum entre romancistas contemporâneos, não deixa de ser uma dificuldade para os críticos de orientação teórica: como será possível combinar duas modalidades discursivas de formatos tão diversos? Em que medida a ficção pode se meter na biografia de uma pessoa de uma pessoa cuja vida não é segredo? Em termos abstratos, só uma resposta parece cabível: desde que a ficção, sem se diluir a si mesma, respeite o percurso biográfico.

Costa Lima deixa claro que, por ser passível de comprovação documental, é a biografia que deve conduzir a narrativa, sobre a qual o escritor construirá sua *inventio*.

Lembrando o que o autor nos diz sobre o papel compensatório da ficção (e da literatura de um modo geral), aferimos com ele que “o plano da realidade penetra no jogo ficcional [...], porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar” (1986, p. 195). A autoficção, ao menos para Caio Fernando, funcionará exatamente assim: válvula de escape para que questões não resolvidas na “vida real” sejam colocadas em questão por meio da literatura, não transformando esta em uma escrita meramente ficcional, mas antes crítica.

Quando trata do autor, Costa Lima (1986, p. 228) afirma que a ficção, ou o imaginário, tem relação direta com o que ele chama de “ângulo de refração” das experiências do escritor, o que descarta teorias nas quais o autor cria uma espécie de duplo literário ou aquelas que tomam apenas sua intenção com a obra ou seu reflexo nela. Desta forma, Costa Lima acredita que o escritor pode simplesmente escrever uma obra literária ficcional permeada de verdades autobiográficas, criando, porém, personagens que não são ele.

[No ficcional], o eu se torna móvel, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. É a essa movência do ficcional – que, simultaneamente, implica a dissipação do eu e afirma os limites da refração de seus próprios valores – que temos chamado de ângulo de refração. Assim, tal dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos. A imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido [...] Pela ficção, o poeta se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas; possibilidades contudo que não inventariam sem uma motivação biográfica (COSTA LIMA, 1986, p. 232).

Costa Lima trata mais especificamente do que podemos chamar de bioficção, isto é, a vida de outra pessoa sendo contada por um terceiro que a mescla com ficção. O teórico dá o exemplo de *The Master* (de 2004), de Colm Tóibín, sobre Henry James, cujas passagens são historicamente fiéis, mas que frequentemente são permeadas de ficção. Exemplos mais próximos de nós seriam os romances de Ana Miranda, como *Boca do Inferno* (de 1989), *Clarice* (de 1996) e *Dias & Dias* (de 2002).

Para Costa Lima (2006, p. 369), os exemplos apresentados não são as primeiras obras nas quais “um escritor se apropria do que viveu para compor uma obra de ficção”. Como argumento, evoca Iser (1996) e sua tríade (real, fictício e imaginário), para quem “o texto ficcional se relaciona com a realidade sem se esgotar em sua descrição”.

Afirmamos aqui que a autoficção só se torna pertinente quando, repetindo a realidade empírica, implique ou uma documentação histórica ou uma transgressão textual. Para Iser (*apud* LIMA, 2006, p. 283), “se a realidade repetida no fingir se converter em signo, então forçosamente ocorre uma transgressão (*Überschreiten*) de sua determinação: o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites (*Grenzüberschreitung*)”.

“O fictício literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (COSTA LIMA, 2006, p. 282). Tal fato cria, então, o que podemos chamar de uma espécie de intertextualidade entre a história narrada, diegética, e a vivida, empírica. E ainda: “Não esqueçamos que a ficção tem uma pragmática própria. Ela exige de seu receptor a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia.” (COSTA LIMA, 2006, p. 284). Para tanto, a ficção precisará ser, antes de ficcional e/ou autobiográfica, verossímil.

Isto posto, acreditamos que as teorias nas quais nos baseamos, isto é, as que dizem respeito à autoficção, não vão, de forma alguma, anular a tendência estruturalista de ignorar o autor. Ao contrário, a autoficção não deseja encontrar o sentido da obra literária a partir da intenção do seu autor, mas sim permitir uma nova leitura da obra utilizando-se de paratextos.

Então, se, para Foucault, o cuidado de si (o que posteriormente se chamou de cultura) foi o objetivo da escrita de si, e na tradição cristã foi o conhecimento de si, poderíamos dizer que hoje a escrita de si – e o falar de si, respeitando as outras mídias – se orienta para uma produção de efeito: “o efeito de autenticidade ou efeito de real” (KLINGER, 2012, p. 40).

Em suma, todo relato autobiográfico remete “para além de si mesmo” (KLINGER, 2012, p. 21), sendo uma espécie de autoficção, assim como toda autobiografia

tende involuntariamente ao ficcional. Leonor Arfuch, a partir do conceito de *interdiscursividade* de Bakhtin, propõe que todo relato de experiência é, de uma certa forma, expressão de uma época, uma geração, uma classe. A partir disso, podemos já moldar a relevância de se analisar obras cujo caráter autobiográfico ou autoficcional permitem uma leitura mais ampla, além da individualidade narcisista do autor.

### **Cena III - A autoficção na obra de Caio Fernando Abreu**

Que trata do entrelaçamento de vida e obra do autor gaúcho

Sandra Laporta (*apud* DIP, 2009, p. 163), amiga íntima de Caio, dizia: “Quer saber de Caio? Leia seus livros”. E nas palavras do próprio Caio (*apud* BARBOSA, 2008, p. 74): “minha vida está nos meus livros. Não há na minha história muitos fatos externos a obra que escrevi, porque o ponto de partida de tudo sempre foi pessoal demais”.

Interessante tais palavras vindas de um autor que sempre quis deixar claro não ser autobiográfico. Apesar disso, Caio Fernando quis biografar sua geração (ABREU, 1996). Em 1990, o jornal *O Liberal*, de Belém do Pará, entrevistou o escritor gaúcho, e uma das perguntas era exatamente esta: “Até onde sua literatura é explicitamente autobiográfica?”.

A minha literatura não é autobiográfica. Eu acho que há sempre uma grande confusão, nesse sentido. Eu vivi, graças a Deus, o sonho *hippie*, profunda e sonhadamente, e isso me enriqueceu demais. Mas não fui apenas eu, uma geração inteira viveu. E acho que isso é redutor, porque vivi também o movimento *punk*, os anos 50, o movimento *beatnik*, o existencialismo... No momento em que a minha literatura tem uma marca forte de contracultura, ela fatalmente está marcada por este tipo de experiência (ABREU, *apud* BARBOSA, 2008, p. 75).

E ainda: “parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. [...] Minha obra é bastante honesta porque fala do que eu realmente senti, apesar de um personagem sempre ser a junção de várias pessoas.” (ABREU, 2005b, p. 259).

Perceba-se que Caio não escondia de ninguém essa sua forma de escrever [...], e jamais se negou a escrever e espelhar em seus contos e romances situações realmente vividas e pessoas efetivamente conhecidas por ele ou com quem tivesse se relacionado afetivamente, mas nunca rasa ou “chapadamente” biográfica, mas sim por meio de uma manipulação ficcional que ia distorcendo a “realidade” a ponto de tornar sua ficção por certo tão real quanto a própria realidade dos fatos distorcidos (BARBOSA, 2008, p. 80).

A justificativa que Barbosa utiliza para essa afirmação é o trecho de uma entrevista feita ao jornal *O Estado de São Paulo* na ocasião do lançamento do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 23 de março de 1988. Quando questionado sobre o “caráter meio confessional” de sua obra, Caio Fernando responde:

Lembro-me de um poema de Cecília Meirelles, que tem uma espécie de refrão que repete “a vida só e possível se reinventada”. Acho que é um pouco isso. Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela. Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa para completar este vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente (ABREU, 2005b, p. 260).

Com essa afirmação, Caio Fernando aproxima sua literatura da proposta feita por Doubrovsky acerca da autoficção: sua literatura acaba se tornando uma tentativa de recriar, no ato da escrita, as experiências de sua própria vida.

Assim, neste capítulo analisamos a obra dramatúrgica de Caio Fernando Abreu pelo viés autoficcional. Em um primeiro momento, mostramos brevemente como a prosa de Caio Fernando pode ser lida como autoficção em dois aspectos mais evidentes: o amor e a AIDS. Pretendemos, assim, evidenciar o olhar lançado sobre a obra dramática, analisada em seguida.

## **O amor**

Eternamente apaixonado, o amor foi a grande busca de Caio Fernando Abreu. O diretor de teatro e amigo de Caio, Luciano Alabarse, ao ser questionado por nós sobre o desejo alimentado por Caio de encontrar um amor que durasse mais que nove meses (tempo que durou o maior relacionamento do escritor), respondeu categórico: “Um amor que durasse nove meses, nove dias, nove horas. Um amor. Sim. Eu concordo com isso.” (ALABARSE, 2011).

Sobre a obra caiofernandiana escreve Marcelo Pen (2006, p. 10):

As pinceladas de vida que se percebem em sua literatura não se limitam a necessidade que ele sentia de explicar quase todos seus textos, cercando-os como que de uma moldura autoral; tampouco se restringe ao fato de haver um entrelaçamento entre trajetória artística e biográfica [...], a suposta personalidade de Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo.

Embora não se encontre em sua obra o homonimato explícito previsto por Serge Doubrovsky entre autor, narrador e personagem, Caio Fernando Abreu quebra qualquer tipo de pacto permeando sua ficção de rastros de realidade empírica. Assim, sua autoficção se aproxima da proposta de Vincent Colonna, que não exige o pacto onomástico explícito por acreditar que tal homonímia possa existir indiretamente, por meio das pistas deixadas no texto.

Sua obra vai, assim, revelar parte dessas vivências. Para exemplificar, Caio, em 1995, dá uma entrevista à revista *Marie Claire* na qual afirma:

Minha primeira experiência homossexual aconteceu quando estudava no IPA. Está num conto meu, *O Sargento Garcia*. Só que nessa primeira vez não aconteceu nada, fiquei aterrorizado, me pareceu muito sórdido. Num domingo à noite, fui seguido por um homem. Ele conversou e marcou um encontro para três dias depois, no centro da cidade. Eu não sabia bem do que se tratava. Fui – sempre vou –, morria de curiosidade. Ele me levou a um lugar horrível, muito feio, com lençóis sujos e um rolo de papel higiênico na cabeceira. Me jogou em cima da cama, completamente sem romantismo [...] Tinha 16 anos. Sempre ficou na minha cabeça o desejo de que a primeira vez fosse uma coisa romântica (ABREU *apud* BARBOSA, 2008, p. 94).

Percebe-se que o conto narra exatamente isso, mas de uma forma diferente. Após ler esse tipo de relato paratextual, o leitor faz uma leitura diferente do conto, tentando desmascarar o autor: onde termina Caio e onde começa Hermes?

Márcia Denser, ao analisar os contos “Mel & girassóis” e “Sem Ana, blues” (dedicados a Nelson B. Peixoto e Dante Pignatari, respectivamente), percebeu que se tratavam de experiências amorosas fracassadas de Caio, mesmo sendo, ambos, contos sobre casais heterossexuais. “E lembro que pensei agora o telefone vai tocar, e o telefone não tocou, e depois de algum tempo em que o telefone não tocou, e podia ser Lucinha da agência ou Paulo do cineclube ou Nelson de Paris ou minha mãe do Sul [...]” (ABREU, 1988, p. 102).

O ponto de inflexão desses contos [...] no que se refere à heterossexualidade dos personagens ali espelhada, segundo depoimento de Márcia Denser, que conviveu mais estreitamente com o autor no período da escrita desses contos, é que Caio na verdade está narrando duas de suas fracassadas tentativas de realização amorosa – homossexual. Evidentemente, a situação apontada por Denser não parece tão óbvia como algum elemento mais direto da presença de Caio pudesse sugerir na própria narrativa, ainda que haja em “Sem Ana, blues” uma breve menção ao nome Nelson [provavelmente Nelson Brissac Peixoto, duas vezes referido no livro em citação e dedicatória], “ligando de Paris”, ou mesmo “minha mãe, do Sul”, explicitações que serão fundamentais para a determinação da escrita autoficcional [...]. A experiência amorosa frustrada e espelhada nos contos, na verdade, jamais se deu entre um homem e uma mulher, heterossexual, portanto; mas sim entre o autor e o objeto de sua dedicatória (BARBOSA, 2008, p. 100).

Incluimos esses exemplos por dois motivos: o primeiro está no fato de nenhum dos contos possuir, como “Sargento Garcia” e “Terça-feira gorda”, detalhes (homo) sexuais explícitos. Segundo, que a sina maior do autor não é evocada nos textos citados, o que nos leva a crer que sua sexualidade vivida não é descrita na obra literária, mas sim que tais episódios podem influenciar sua criação ficcional. Nenhum personagem de Caio Fernando é homossexual ou heterossexual. Todos possuem sexualidades, são todos diferentes um do outro, mesmo, conforme acreditamos, tendo a maioria partido da mesma matéria criativa: o próprio Caio. Isso demonstra que o autor parte do individual para chegar ao universal, da mesma forma que o Ator na peça (ABREU, 2009, p. 220): ao procurar no globo, o Ator nada encontra. Percebe, então, que a história está dentro de si, e que por meio disso pode-se alcançar o todo. O caminho não seria, então, a “procura pelo geral até chegar no particular”, e sim o contrário.

Entretanto, o conto que queremos destacar aqui é “O destino desfolhou”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. A pedido da escritora Fanny Abramovich, Caio escreve esse conto que, aparentemente, se passa na cidade fictícia de Passo da Guanxuma, ficcionalização de Santiago do Boqueirão. Ao voltar via memória a sua infância e adolescência, temas do livro de Fanny, Caio encontrou sua história. Caio afirma a Luciano Alabarse que “já tinha o conto feito na cabeça” (ABREU, 2002, p. 109); apenas deixou a história “crescer um pouco sozinha”.

O conto foi publicado na coletânea *Ritos de passagem, de nossa infância e adolescência* em 1985 com o título de “Beatriz ou O destino desfolhou”. O primeiro nome foi retirado na edição final do conto para o livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. Aconselhado por Fanny, Caio escreveu sobre o que quisesse, da forma que quisesse, em forma de ficção, ensaio, depoimento ou uma vivência ficcionada. Assim o conto foi concebido, sendo iniciado desta forma em sua edição em *Os dragões...*:

Em memória de  
Tânia Beatriz Pacheco Pinto.  
E para  
Fanny Abramovich,  
que me fez lembrar (ABREU, 2005b, p. 29).

A Beatriz do título antigo surge na dedicatória, recurso utilizado em grande parte dos textos de Caio Fernando, muitas vezes como forma de dizer que o texto não era só dele. Além disso, a dedicatória com nome completo só leva a crer que a personagem não poderia ser, apenas, uma figura ficcional, pois recebe identidade que fora evocada pela

memória. Argumento mais claro está no fato de a primeira edição do conto não ser dedicada a Abramovich. Só se incluiu essa parte na edição definitiva com os dizeres “que me fez lembrar”, confirmando o caráter memorialista do conto e a existência de Beatriz. Não se trata apenas da memória do narrador, mas também do autor do texto.

Assim, a dedicatória permite que identifiquemos “biograficamente” o nome Beatriz presente no conto. Sabendo-se que o autor de uma dedicatória é o nome da capa, podemos recuperar, desta forma, o homônimo autor, narrador e personagem que Doubrovsky coloca como condição para uma escrita autoficcional. O autor do texto, assim como seu narrador e personagem, são reais, pois assim se apresentam, ainda que seja em uma estrutura ficcional, como prevê a ideia de autoficção.

A narrativa, permeada de analepses, mostra o amor de um menino por uma menina que o recusa. Nem narrador nem personagem sabem como tudo havia começado. Apenas começou. E devido a essas falhas de memória a narrativa vai seguir com uma série de *flashbacks*, com cada cena marcando algo de importância para a narrativa: Cine Cruzeiro do Sul, festivais do Grupo Escolar etc. O narrador tenta argumentar sobre o porquê da recusa, direcionando não mais o olhar dele para ela, mas dela para ele:

Ela crescia. [...] Ele, não. Ele não crescia para lado nenhum. Só para dentro, parecia. Tinha horror de uma coisa densa, meio suja, entupindo ele por dentro. Descoordenava os movimentos, descontrolava a voz. Umas espinhas, uns pelos apareciam em lugares imprevistos. Sentia-se pesado, lerdo, desconfortável como se não coubesse dentro do próprio corpo (ABREU, 2005b, p. 32).

Em outros momentos do conto o narrador vai mostrar que o tempo da diegese é outro, antecipando fatos que irão, ainda, surgir no texto. Essa descrição de rapaz é comum em Caio, como também percebe-se no conto “Pequeno monstro” (ABREU, 2005b, p. 111): “Pernas e braços demais, pelos nos lugares errados, uma voz que desafinava igual a um pato, eu queria me esconder de todos”. Geralmente, tal descrição pejorativa vem acompanhada da descoberta dos desejos sexuais. Além disso, no trecho citado, a presença da voz vergonhosa é clara. Sabe-se por meio das biografias (CALLEGARI, 2008; DIP, 2009) que a voz de Caio foi, por anos, motivo de sua timidez. Até que, “por um milagre” na chácara de Hilda Hilst, ele se “curou”, e sua voz de tornou grave, aveludada.

A dor aumenta quando Beatriz vai estudar em um colégio de freiras, e eles passam a se ver apenas aos domingos, no Cine Cruzeiro. A separação foi aumentando

Até surpreender, um dia, a palavra nova: leucemia. No dicionário, encontrou. Mas não conseguiu entender direito. Glóbulos, era bonito, redondo. Parecia pétala, sânscrito, dádiva: gló-bu-los. Brancos, excesso. Mata: perguntou no colégio. Disseram que sim. Em pouco tempo (ABREU, 2005b, p. 32).

O personagem, “embora fosse muito cedo, começou a suspeitar que era também desesperadamente *tarde demais*.” (ABREU, 2005b, p. 32, *grifo nosso*). A expressão “tarde demais”, a qual já fizemos referência, evoca o sentimento mais caro a Caio Fernando: a impressão de fim, de perda, de queda. A falta de tempo explica o desejo do personagem sem nome em conquistar Beatriz de qualquer forma: era o desejo de fazê-la feliz nesse resto de vida. Nisso reside a coragem do personagem, que pede a garota em namoro e é recusado por ser infantil demais. A revolta dele na recusa da menina se materializa na pergunta: “Beatriz, tu sabe que vai morrer?” (ABREU, 2005b, p. 33). E ela, “pisando lenta, olhando o sol, foi embora para sempre dos doze anos de vida dele.” (ABREU, 2005b, p. 34).

Sobre essa analepse na narrativa, que permanece até metade do conto, escreve Nelson Luís Barbosa (2008, p. 262):

O deslocamento temporal do menino apaixonado pela impossível Beatriz agora cede lugar ao presente amargo do narrador ao rememorar um passado em que se cria poder ainda ser feliz. É assim que se surpreende esse narrador *sui generis* (alter-ego) de Caio compondo espaços e tempos distintos (o antes e o agora) marcados especialmente também pela música: se no conto o passado do narrador é recuperado por intermédio da valsinha [*O destino desfolhou*] ingênua de 1937, o momento presente da escrita das memórias [...] traz o narrador para os conturbados anos 1980, quando, embriagando-se de vinho ao som da musa *dark* Marianne Faithfull cantando *tears goes by*, ele refaz seu caminho de adolescência, recordando a primeira história de amor que pretendeu viver, mas também a primeira rejeição que o marcaria para sempre.

Assim, Dante não é apenas a imagem de um futuro escritor, mas também daquele que tenta resgatar da morte (leucemia) sua amada/musa (Beatriz). O conto segue narrando o presente do narrador, que pega o carro do pai e vai até um prostíbulo, possível metáfora para sua real descida ao inferno, onde espera, em vão, encontrar sua amada, mesmo que seja em outra mulher. Além disso, sua ida ao sexo fácil propõe também uma aceitação do desejo sexual e a tentativa (fracassada) de aniquilar a memória.

O que colocamos aqui é a existência de Beatriz não apenas como um fato ficcional, mas também referencial. Não se deseja impor uma leitura autobiográfica da obra, mas propor uma leitura sob o ponto de vista referencial, baseado em um paratexto. No caso de Beatriz, as biografias de Caio Fernando Abreu atestam a existência de Tânia Beatriz Pacheco Pinto: menina bonita e magra, um ano mais velha que o escritor, que morava em Santiago.

Jeanne Callegari (2008, p. 31) documenta que “a primeira [namorada de Caio Fernando] foi Tânia, que morreu de leucemia aos 15 anos”.

Outra biógrafa do autor, a amiga Paula Dip (2009, p. 90), afirma que esse amor por meninas foi precoce no escritor. Boa parte do amor que ele mantinha era fantasia dele, coisas de criança que ele colocava em um imaginário de adulto, “e depois de uma longa gestação as personagens iam sendo concebidas”. E continua:

Inspirado na história de vida de uma namorada de infância, ele escreveria o conto “Beatriz ou O destino desfolhou” [...]. A menina do conto era Tânia Pinto, primeira grande paixão de Caio, embora o namoro fosse quase 100% platônico. Na época, conta Ruy [amigo de Caio Fernando], Tânia era diferente de todas as outras meninas [...]. Pior: Tânia sabia que tinha leucemia. Era uma menina precoce em atitudes, agia a vestia-se como se fosse adulta e namorava rapazes de uma geração mais velha. Mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, Caio se apaixonou por ela (DIP, 2009, p. 91).

Outro fator que se deseja enfatizar é a já presente não realização do amor para Caio Fernando, sina que irá persegui-lo durante toda sua vida. A questão é que, quando se percebe apaixonado pela garota, o tímido Caio percebe igualmente que é tarde demais, que não haverá tempo. Que tudo será apenas aquele “não” deixado por ela. E a lembrança – triste – de uma paixão platônica marcada pelo símbolo de Vênus no primeiro período do conto. Essa perspectiva vai se manifestar em toda a obra do escritor desde seu primeiro romance, *Limite branco*, que culmina com o suicídio de Maurício, também possível alter-ego de Caio Fernando.

“Quando eu encontrar o amor da minha vida, eu paro de escrever”. É assim que Caio Fernando Abreu descreve sua impulsão literária. Como afirmam todos os biógrafos do autor gaúcho, Caio se apaixonava muito, criando relacionamentos intensos e breves. Não à toa encontramos na obra do escritor uma série de desencontros amorosos e de relacionamentos que terminam em morte, solidão, esgotamento e indiferença. Assim, pode-se entender sua literatura do ponto de vista sartriano, para quem a escritura é, algumas vezes, meio de justificar a existência.

Pode-se dizer, entretanto, que certos contos chegam ao ápice dessa falta de amor, tema recorrente na obra caiofernandiana. O amor será a grande falta, e é sob essa perspectiva que afirmamos que a autoficção na obra de Caio Fernando Abreu vem suprir exatamente essa falta: embora os amores em sua ficção raramente se realizem, é por meio da literatura que Caio supera suas fracassadas experiências.

## A AIDS

“A peste de que nos acusam”. Assim fala Pêrsio, personagem da novela “Pela noite”, primeiro texto publicado no Brasil no qual é citada a AIDS<sup>40</sup>. Com isso, temos os dois aspectos da questão ideológica que a AIDS trouxe consigo (fato, antecipamos, inédito na história das grandes epidemias): o primeiro é o nome de *peste*, que instaura sobre a doença um histórico de grandes moléstias que assolaram a humanidade, a começar pelas pragas do Egito (pestes naturais), passando pela Peste Negra (peste “sanitária”), tuberculose, febre amarela etc. O segundo é o termo ligado à acusação/condenação, que une a doença aos seus primeiros vitimados: os homossexuais. Vale lembrar que desde sempre se justificou as doenças como “castigo de Deus”. Assim, a explicação da AIDS não seria mais que a punição a esses indivíduos que “procuraram”, por meio de sua postura “indecente” e desregrada, uma vida hedonista passível de condenação.

Anos depois do aparecimento do primeiro caso, surgem alguns heterossexuais contaminados. Com isso verificou-se que a doença não seria um mal somente de homossexuais. Em um momento inicial, supôs-se que isso “aliviaria” o preconceito contra esse grupo e contra os contaminados, visto que qualquer um, e não mais um grupo restrito, estaria sujeito à doença. Porém, a

[...] idéia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos (SONTAG, 2007, p. 127).

Uma vez atingindo também os heterossexuais, supôs-se que os homossexuais não fossem simplesmente vítimas da doença, mas uma espécie de hospedeiros desta. Não apenas sofriam do mal como o espalhavam. Caso também inédito na história, os discursos sobre a AIDS “sobrecarregam pessoas com HIV e AIDS com um peso do passado que elas não deveriam carregar” (WEEKS, 1990, p. 133 *apud* BESSA, 1997, p. 20). Isso faz com que a doença seja relativamente jovem e incrivelmente histórica, característica que lhe atribui respostas e discursos.

---

<sup>40</sup> Chamaremos aqui de doença a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, conhecida pela sigla AIDS. Sabe-se que a AIDS não é a doença em si, mas um estado imunológico que permite uma série de doenças correlacionadas. Porém, para melhor discorrer o tema, vamos tomar como doença tanto a Síndrome em si como suas consequências. AIDS será vista, então, como estado doentio ou não são, e não como moléstia. Além disso, notar-se-á que muitas vezes a doença e/ou a AIDS estarão embutidas na metáfora da mancha/marca, referência às manchas causadas pelo Sarcoma de Kaposi possibilitado pela AIDS e que, muitas vezes, era o primeiro sinal externo da presença do vírus no organismo.

Obviamente, por se tratar mais de uma peste ideológica do que propriamente uma doença, a AIDS, cujo discurso se constrói movido de interesses alheios, geraria um discurso próprio, uma arte, uma literatura. Vale lembrar que, concordando com Susan Sontag (2007), a doença seria bem menos dolorida se fosse vista simplesmente como doença, e não como castigo. Assim, aceitá-la como ela é (ou seja, parte de um ciclo, e não ausência de saúde) seria talvez o caminho mais curto para uma aprendizagem e/ou luta por uma cura. Moacyr Scliar, médico e escritor renomado, escreveu em 1990, que, ao contrário de outras pestes históricas, a AIDS não constituiria uma literatura própria, como fez a tuberculose ou o câncer (vide *A Montanha mágica*, de Thomas Mann). O autor concorda com suposições a respeito da literatura gay e, particularmente, daquela ligada a AIDS. Marcelo Secron Bessa, cujos mestrado e doutorado se centraram em discutir e problematizar a literatura gay e sua colocação frente à epidemia da AIDS, cita a resenha, escrita por Sérgio Barcellos em 1994, da primeira tese sobre a literatura brasileira de temática gay, ironicamente holandesa, escrita por Sape Grootendorst. Nela, Barcellos mostra um dado (incorreto ou curioso) levantado pela tese: “o tema da AIDS é fortemente recusado por todos os escritores. Por não encararem a AIDS como pretexto, afirmam ainda que o tema é *extremamente real*, o que dificultaria uma elaboração poética.” (*apud* BESSA, 1997, p. 45-6, *grifo nosso*). Aceitar essa afirmação seria o mesmo que anular todas as produções literárias que nasceram a partir de momentos de conflitos: guerras, epidemias, lutas sociais etc. O memorialismo promovido por esses momentos torna a literatura ali produzida um registro de contexto, e faz movimentos e episódios serem tão reais quanto uma doença, seja ela coletiva ou particular.

Além disso, Grootendorst aborda autores brasileiros já reconhecidos pela crítica, como Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, e outros, não tão conhecidos por público e crítica como os anteriores. Logo, como se poderia dizer que o tema da AIDS tenha sido “fortemente recusado por todos os escritores”, quando na verdade ao menos dois dos escritores abordados por ele (a saber: Caio Fernando Abreu e Silviano Santiago) empregam em sua literatura esse tema de forma significativa?

Caio Fernando abordou em vários momentos a temática da AIDS, mas a fim de evitar alongamentos, vamos nos prender ao momento em que ele, já se sabendo soropositivo, despeja sua melancolia em um conto que, segundo Jaime Ginzburg (2006), é um dos poucos que atinge uma tragicidade tão crua na literatura brasileira recente.

Quando Caio Fernando Abreu recebe, em meados de 1994, o envelope com o resultado “Do Teste”, ele percebe que está tudo certo, pois “que outra morte eu poderia ter? É a minha cara” (ABREU, 2002, p. 313). Em *Ovelhas Negras*, o conto “Depois de agosto”

narra a saída de um homem do hospital, amparado por dois amigos, e que se vê tão perto da morte a ponto de desacreditar na vida que lhe resta. Assim como o conto “O destino desfolhou”, esse também é dividido em subtítulos. O primeiro, “Lázaro”, marca sua situação: um homem “tão impuro que sequer os leprosos de Cartago ousariam tocá-lo, ele, o mais sarnento de todos os cães do beco mais sujo de Nova Délhi” (ABREU, 1995, p. 251). O narrador começa o texto reafirmando o tempo já citado no título (“Naquela manhã de agosto”), marcando o mês de grande sofrimento para o personagem. Em agosto de 1994 Caio é internado com uma crise de loucura no pronto-socorro do Hospital Emílio Ribas. No dia seguinte, acordou “de um sono drogado num leito da enfermaria de infectologia” (ABREU, 2002, p. 112) com a irmã entrando no quarto. Nesse mesmo mês, no dia 21, ele envia a sua “Primeira carta para além do muro” para o jornal *O Estado de São Paulo*, onde começa a relatar sua doença de forma metafórica e não linear, refletindo a confusão em que sua mente está mergulhada devido a remédios. Sabendo disso, escreve essa primeira carta ciente das outras que virão como forma de explicá-la.

Alguma coisa aconteceu comigo. Alguma coisa tão estranha que ainda não aprendi o jeito de falar claramente sobre ela. Quando souber finalmente o que foi, essa coisa estranha, saberei também esse jeito. Então serei claro, prometo. Para você, para mim mesmo. Como sempre tentei ser. Mas por enquanto, e por favor, tente entender o que tento dizer (ABREU, 2006, p. 106).

Ficou internado por 27 dias, até o dia em que saiu, sendo acompanhado pelos amigos Gil Veloso e Déa Martins, momentos estes ficcionalizados a seguir:

Naquela manhã de agosto, era tarde demais. Foi a primeira coisa que ele pensou ao cruzar os portões do hospital apoiado náufrago nos ombros dos dois amigos. Anjos da guarda, um de cada lado. Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada, tentando não olhar os reflexos do sol cinza nos túmulos do outro lado da avenida Dr. Arnaldo. [...] Pé ante pé, um pouco para não assustar os amigos, um pouco porque não deixava de ser engraçado estar de volta à vertigem metálica daquela cidade à qual, há mais de mês, deixara de pertencer. Vamos comer *sushi* num japonês que você gosta, disse a moça do lado esquerdo. E ele riu. Depois vamos ao cinema ver o Tom Hanks que você adora, disse o rapaz do lado direito. E ele tornou a rir. Riram os três, um tanto sem graça, porque a partir daquela manhã de agosto, embora os três e todos os outros que já sabiam ou viriam a saber, pois ele tinha o orgulho de nada esconder, tentassem suaves disfarçar, todos sabiam que ele sabia que tinha ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava. Discreto, pudico, conformado. Nunca-mais O amor era o que mais doía, e de todas as tantas dores, essa a única que jamais confessaria (ABREU, 1995, p. 246-7).

Esse primeiro trecho remete ao que já se conhece de Caio Fernando: sua melancolia, sua disposição para ser dramático, sua tendência à tristeza, seu quase um mês internado. Descrição de um agosto que desponta trazendo “tantos roxos e amarelos para as copas dos jacarandás”, mesmas cores que antecipam a morte no conto “Caixinha de música”, do livro *Morangos mofados*, também já citado nesta dissertação. Porém, quando se lê o trecho acima, se percebe, além de qualquer dramaticidade, a real situação do escritor naquele agosto de 1994, a dor que ele sente antes de qualquer dor física: a dor temporal e emocional, que o faz perceber que “havia ficado tarde demais. Para a alegria, repetia, a saúde, a própria vida. Sobretudo para o amor, suspirava”. Era o nunca-mais do amor que mais lhe doía, pois sabia que, soropositivo, qualquer esperança de amor estava perdida. É o auge do sentimento que o escritor começou a sentir ao se apaixonar por Beatriz em Santiago, o auge do “tarde demais”. O conto segue narrando uma história de amor vivida pelo personagem. Ou uma possibilidade de amor, visto que já era tarde demais. Citando Nelson Luís Barbosa (2008, p. 360): “uma história que se não é a história real de Caio Fernando Abreu, ao menos como ficção preencherá sua esperança de vida, como aliás sempre acontecera”.

Consciente da proximidade da morte, o personagem (nomeado apenas pelo pronome *ele*) decide não deixar de viver. “Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar.” (ABREU, 1995, p. 247). Viaja então para uma cidade mais ao norte daquela ao sul (Rio de Janeiro, como fica-se sabendo na explicação incluída pelo escritor antes do conto) e conhece alguém, “amigo-de-um-amigo-que-estava-viajando-e-recomendara-que-olhasse-por-ele” (ABREU, 1995, p. 249). O fato é que esse outro desperta desejos de amor no personagem principal. Desejos esses que pareciam ser tardios, pois as mãos já buscavam possíveis rejeições. Até no beijo – consumado embaixo de chuva no Botafogo – a recusa de sentir aquilo é nítido. A incerteza maior era no por que o outro estava fazendo aquilo, visto que, *a priori*, sabia da sua situação terminal. “Piedade, suicídio, sedução, *hot voodoo*, melodrama.” (ABREU, 1995, p. 251). Esse mar de incerteza faz com que ele se afaste daquilo que estavam vivendo, para “outra cidade, ainda mais ao norte” (Fortaleza, como também é dito na explicação). Não suportando a própria fuga, ele volta ao Rio, onde reencontra o outro, e o descobre como sendo um “igual”: proibidos de matar a sede de amor que não pode se realizar, pois já era tarde demais.

Assim, condenam-se ao exílio. A negação daquela possibilidade marca nos dois a impossibilidade de um projeto de vida baseado na doença que ambos adquiriram, argumentando que o amor teria chegado tarde demais. É a ideia que Caio Fernando sempre teve de interromper o processo quando havia a dúvida, pois preferia a incerteza, a esperança

ou possibilidade de ter dado certo à certeza da dor de um relacionamento fracassado. O “talvez” percorre a vida amorosa, e é com esse “talvez” que ele finaliza a relação dos dois:

Talvez um voltasse, talvez o outro fosse. Talvez um viajasse, talvez outro fugisse. Talvez trocassem cartas, telefonemas noturnos, dominicais, cristais e contas por *sedex* [...]. Talvez ficassem curados, ao mesmo tempo ou não. Talvez algum partisse, outro ficasse. Talvez um perdesse peso, o outro ficasse cego. Talvez não se vissem nunca mais, com olhos daqui pelo menos, talvez enlouquecessem de amor e mudassem um para a cidade do outro, ou viajassem juntos para Paris, por exemplo, Praga, Pittsburg ou Creta. Talvez um se matasse, o outro negativasse. Seqüestrados por um OVNI, mortos por bala perdida, quem sabe. Talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não morte dos dois (ABREU, 1995, p. 256-7).

O encontro que se consome é distante, consumando a solidão de ambos. Tal solidão é prelúdio da morte já anunciada. A superação, pode-se dizer, ocorre na “presença de ambos em espírito, alma, energia e desejo, tão-só” (BARBOSA, 2008, p. 363).

Na edição de *Ovelhas negras*, Caio Fernando dá uma explicação para cada conto, contextualizando-os. Sobre “Depois de agosto”, ele diz que

Foi escrita em fevereiro de 1995, entre Rio de Janeiro, Fortaleza e Porto Alegre. Há pouco a dizer sobre ela, ainda está muito próxima para eu tratá-la com frieza e distanciamento. Talvez seja um tanto cifrada, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão (ABREU, 1995, p.245).

Assim pode-se comprovar o que foi afirmado anteriormente: as cidades em questão eram, respectivamente, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Fortaleza. Em carta à amiga Lucienne Samôr, datada 11 de fevereiro de 1995 (época da escritura do conto), Caio comenta: “Andei viajando – Rio, Fortaleza, um mar muito verde.” (ABREU, 2002, p. 326). Na mesma carta, Caio escreve que andava chorando muito ao som de Caetano – *Contigo en la distancia*, mesmo bolero que Caio sugere como acompanhamento de leitura.

Pela correspondência não se pode dizer se, de fato, houvera um breve relacionamento amoroso no Rio de Janeiro. Por sua vez, pode-se dizer com certeza que referências específicas foram elaboradas de forma ficcional a fim de criar uma suposta história de amor. Essa suposição se cria pelo fato de Caio Fernando Abreu estar, sempre, carente de amor. Sobre tal fato, finaliza Nelson Luís Barbosa:

Algum encontro pode até efetivamente ter acontecido entre o autor e um terceiro nas mesmas condições que ele, mas certamente esse fato não chega a se configurar, a julgar pelas cartas, como uma concretização de um amor. É possível, assim, novamente verificar nessa composição de “Depois de agosto” aquelas instâncias das narrativas naturais e artificiais de Umberto Eco, pois se há fatos reais retratados no conto, com certeza também há situações ficcionalizadas que se estruturam por meio dessa narrativa artificial (BARBOSA, 2008, p. 364).

Da mesma forma, se concretiza o que Serge Doubrovsky indica para a autoficção: ao ficcionalizar o eu, procura-se completar as faltas da vida. Recordamos que em “Depois de agosto” não há o homonimato entre autor, narrador e personagem exigido pelo francês, mas percebemos que o uso frequente de um discurso direto livre, a situação na qual se encontra o personagem e outros dados, conforme mostramos, aponta que tal homonimato existe, sendo desnecessário o pacto onomástico propriamente dito. A autoficção de “Depois de agosto” se aproxima da proposta por Colonna e Gasparini: a relação entre autor, narrador e personagem pode não existir enquanto identidade, mas existe enquanto empirismo.

Como afirma Paula Dip (2009, p. 118), Caio Fernando “gostava de representar a própria vida”. Desta forma, poder-se-iam inserir as informações contidas nas cartas-crônicas que Caio escreveu para *O Estado de São Paulo* no conto “Depois de agosto”, “retomando a criação ficcional, sem, contudo, jamais perder a referencialidade da experiência real do autor.” (BARBOSA, 2008, p. 359).

Caio Fernando Abreu assume, no final da sua obra, um teor explicitamente autobiográfico, chamando *Ovelhas negras* de seu testamento literário. Antes de cada conto ele dá um testemunho, dizendo como escreveu, em que situação, suas impressões. Em cada breve introdução ele se mostra: revela-se autor, pessoa, sujeito. Quer deixar clara sua intenção, ao passo que abre as portas para inúmeras interpretações, pois ele, sendo leitor, sabe que é nele que mora o sentido do texto. Caio, como bom guia, apenas faz seu trabalho.

#### **Cena IV - A autoficção em *O homem e a mancha* e em outras peças de Caio Fernando Abreu**

De como o autor se utiliza de elementos empíricos para construir seu drama

Nos últimos anos, vêm crescendo os estudos sobre peças que trazem informações autobiográficas de seus autores. Destacamos aqui três trabalhos recentes que

tratam da questão: *Confissão na ribalta*: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi, defendido em 2008 por Leonardo Ramos de Toledo, na Universidade Federal de Juiz de Fora; *Na trama da escrita autoficcional*: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes, defendida por Gerlane Roberto de Oliveira, em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais; e *A dramaturgia do último Pirandello*: um teatro para Marta Abba, defendida em 2008 por Martha Ribeiro na Unicamp, posteriormente publicada pela Editora Perspectiva.

Além disso, comunicações em congressos mostram que existe uma tendência, embora pequena, de se analisar tais peças, seja pelo viés autobiográfico (em geral em peças que tratam de dramas históricos ou pessoais), seja pelo viés autoficcional, no qual destacamos o trabalho de Gerlane Roberto de Oliveira. A leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes se aproxima daquela que fazemos da obra de Caio Fernando Abreu.

Peter Szondi (2003) dedica um capítulo da sua *Teoria do Drama Moderno* para analisar a “dramaturgia do eu” de Strindberg. Baseado em dados autobiográficos, o dramaturgo cria um teatro que, a partir da premissa de que a vida de um homem pode dizer mais que a vida de uma família inteira, analisa os pormenores da subjetividade humana, criando um diálogo com o romance psicológico do final do século XIX e começo do XX, no qual o monólogo interior cria laços entre o autor e sua obra.

Chamamos de autoficcional o teatro cuja *persona* do dramaturgo (e não do diretor ou do ator) está presente na configuração dos personagens. Diferenciamos as figuras do dramaturgo e do diretor pelo simples fato de que a autoficção é evidente em particular, e a princípio, na escrita. Tanto que alguns elementos autoficcionais se perdem na encenação, seja pela pessoa do ator, seja pela direção do espetáculo. Assim, analisamos o texto dramático como composição autoficcional, ignorando, por enquanto, sua encenação.

Caio Fernando Abreu escreveu quatro peças (*A Comunidade do Arco-íris – infantil*, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *Zona Contaminada* e *O homem e a mancha*), somada a mais duas escritas em colaboração de Luís Artur Nunes (*Sarau das 9 às 11* e *A maldição do Vale Negro*) e mais uma adaptação de romance (*Reunião de família*, de Lya Luft). Neste capítulo, analisamos as três peças adultas escritas exclusivamente por Caio. Elas tratam de temas caros ao autor — amor, morte, doença e drogas — que acompanharam sua literatura desde o começo até o último conto.

### **Pode ser que seja só o leiteiro lá fora: “Lixo e Purpurina”**

A peça, escrita no começo da década de 1970, traz um grupo de amigos que, fugindo da chuva, entram em uma casa abandonada. Ato único, traz como personagens João, Leo, Baby, Mona (Carlinha Baixo-astral), Rosinha, Alice e Angel. Todos jovens, vivem em extrema pobreza, sem higiene, fugindo da polícia, se alimentando de roubos. Rosinha está grávida de João, e sofre intensas dores. Leo é o mais racional do grupo, não consegue ver o lado bom da realidade. Ao contrário, Mona é extremamente otimista, até surgir uma outra personalidade sua, a Carlinha Baixo-astral. Alice é um sujeito andrógino que, em busca de medicamentos e alimento, encontra Angel, um peruano inocente que aceita o convite de moradia. Para finalizar, Baby: um gay otimista, mas profundamente triste e solitário.

Uma nota de rodapé traz a seguinte informação:

A primeira montagem desta peça, dirigida por Luciano Alabarse, foi em Porto Alegre em 1983. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, porém, foi escrita bem antes. Em 1976, foi um dos textos premiados num concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro. O SNT patrocinou leituras dramatizadas das peças vencedoras em várias capitais do país. Em Porto Alegre, a leitura do *Leiteiro* foi apresentada no Teatro de Arena, sob a direção de Nara Keiserman, com Luís Artur Nunes e José de Abreu no elenco e música de Carlinhos Hartlieb. Logo depois, a peça foi proibida em todo o território nacional pela Censura Federal (ABREU, 2009, p. 63).

Nossa leitura da peça se faz em paralelo ao conto “Lixo e Purpurina”, publicado no livro *Ovelhas negras*. O conto, soma de vários fragmentos escritos em Londres no ano de 1974, é uma mistura de diário com ficção, conforme o próprio autor afirma na breve introdução ao conto – “em parte verdadeiro, em parte ficção” (ABREU, 1995, p. 107). Ambos trazem a mesma história: o grupo de amigos em um *squat* (casas abandonadas que eram ocupadas por sem-tetos, chamados de *squatters*) temendo a chegada de policiais ou possíveis moradores. Londres, que a princípio era uma cidade mágica para Caio, caía aos poucos na sua cor cinza, nas suas pessoas frias, no seu clima, nublado, sempre.

Eu estava no alto da escada quando bateram à porta da rua. Comecei a descer enrolado no xale roxo das *bad trips*, não há aquecimento, faz muito frio fora dos quartos. Antes que eu descesse, empurraram a porta e entraram, estava aberta. Era um grupo grande, na frente deles Angie e Deborah, de mãos dadas. Eu continuei parado, eles vieram vindo pelo corredor. Mas talvez pelo ácido de ontem, ainda, ou pelo choque, não sei, quem sabe até pela fome — eu tinha a impressão de que quanto mais se aproximavam, mais se

afastavam. Como se a cada passo que dessem o corredor aumentasse um pouco.

Sem Angie, pensei, sem Angie não irei mais à Espanha. E não há nenhum sentido em estar aqui (ABREU, 1995, p. 112).

Angie é, aparentemente, algum caso amoroso que o autor do diário-ficcional “Lixo e purpurina” teve em Londres. A partir de uma leitura paratextual do conto, peça e depoimentos de amigos, podemos crer que esse autor é mesmo Caio, assegurando o homonimato entre autor, narrador e personagem no conto “Lixo e purpurina”. Segundo Marcos Santilli, amigo que morou com Caio em Londres: “Com frequência [Caio] usava um xale roxo. Todas as vezes que se deprimia, ele aparecia com aquele xale, os amigos se preocupavam quando ele começava a amanhecer de xale roxo.” (DIP, 2009, p. 159).

O mesmo acontece nesse outro trecho do livro e do depoimento de Santilli:

[...] Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina (ABREU, 1995, p. 112).

[...] Cortinas, tendas com panos indianos circundando as camas, velas e incensos, vasos com plantas, alguns móveis antigos. Um jeitão meio de ciganos vindos do Oriente (DIP, 2009, p. 159).

E uma das falas de Baby na peça:

BABY — Do fundo das trevas só o silêncio nos responde, irmãos. Acho que podemos instalar aqui os nossos domínios (*Tira uma vela do bolso. Acende e deposita em cima de um móvel. A luz aumenta.*) Aqui, por exemplo, podemos colocar uma cortina de veludo cor de vinho. Com franjas douradas, é claro, igual àquela que tinha na casa da tia Nenê. Aqui no canto acho que ficará de extremo bom-gosto um aparador com tampo de mármore, igual àquele que tinha na casa da vó Manca. E claro que teremos sempre flores. Rosas. Não, rosas não, muito vulgar. Melhor tulipas. Importadas diretamente dos Países Baixos. Tulipas da Antuérpia. Ou papoulas. Assim poderemos fabricar nosso próprio ópio. *Hmmmm, I like so much. What you think about, my fellow?* (ABREU, 2009, p. 64-5).

Segundo Luciano Alabarse (2011), diretor da primeira montagem de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, Baby é uma espécie de retrato do autor em Londres. Luís Artur Nunes (2012) afirma que o personagem Baby pode ser, sim, pensado enquanto personagem autoficcional, pois o diretor vê “os personagens de Caio como um compósito de traços observados tanto em si mesmo quanto nas pessoas com quem conviveu.” Embora não

haja uma “intenção explícita de autocitação”, existe inegavelmente um indício autoficcional. Ainda segundo Nunes (2012):

[...] o *Leiteiro* é uma peça que traduz muito a experiência londrina [de Caio]. Aquele tipo de comunidade marginal, contracultural, que cultivava ao mesmo tempo as drogas, que aparece disfarçadamente através do chá, porque foi escrita em uma época em que a censura era muito forte, inclusive a peça foi censurada, e a questão também da religiosidade, da espiritualidade, aparece muito na peça, mas também ao mesmo tempo o reverso dela, que é um lado demoníaco, negro, aquela espécie de missa negra com que a peça termina, que seria o lado, digamos assim, da *bad trip* daquela experiência toda.

Para o professor e diretor de teatro, Caio se utilizou de pessoas que viveram com ele em Londres para criar essa peça, misto de esperança com decadência. Da mesma opinião comunga Luciano Alabarse (2011, *grifo nosso*):

Eu acho que é muito difícil que um autor escreva sem partir de si mesmo. Claro que nem tudo que ele escrevia, ele viveu. Não é isso que quero dizer. Mas sem dúvida, o olhar de qualquer escritor, mesmo que não seja factual, mostra quem é o escritor. Então, evidentemente, que ele não viveu a *Zona Contaminada*, mas ali está o jeito com que ele olhava todas essas questões políticas da época. Nesse sentido, não é possível você escrever algo para fora de você mesmo que não tenha vivido protagonicamente o episódio, mas quando está escrevendo, quem está escrevendo é o sujeito, e então é olhar desse sujeito. E esse mero olhar fica importantíssimo, porque se coloca algo do autor ao narrar, mesmo que eu esteja narrando um acidente [...] E acho que na literatura dele muito, muito era de coisa vivida. [...] Então, em definitivo, não só dele, que eu concordo que sim, que há muito de autobiográfico no que ele escreve, mas não só reduzir uma obra de ficção à autobiografia. [...] Em uma peça que eu dirigi, que foi o *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, claro que nem todos os personagens eram ele, mas ele os conheceu, um deles, o Baby, *era ele*.

Mona, a rainha do Alto-astral na peça, tenta a todo custo mostrar o lado positivo das coisas. Inventava até uma festa a fantasia. Baby pede para ser príncipe:

MONA — Você é um príncipe. Mas um príncipe solitário (*Começa a vesti-lo.*) Você vive num castelo sobre a montanha mais alta e mais escarpada. Alguém lhe prometeu um reino certa vez, um reino de paz e amor, e você está esperando esse reino. Às vezes você desce a montanha e vai até a vila e tenta conversar com as pessoas. Você anda sempre disfarçado, elas não sabem que você é um príncipe. Mas você se sente sozinho no meio deles, porque você não pode se mostrar como realmente é. Então você tem sempre a sensação que ninguém o conhece, que ninguém o entende. Você está sempre esperando o reino que prometeram, esse, de paz e amor. Só nesse dia, quando o encantamento quebrar e o seu reino for revelado, só nesse dia todos vão saber que você sempre foi um príncipe. Só nesse dia você mostrará o seu verdadeiro rosto dourado e tocará seu alaúde para que todos fiquem contentes e sintam amor (ABREU, 2009, p. 74).

### ***Zona Contaminada: o mundo “Depois de agosto”***

Um cenário pós-apocalíptico, um homem doente, a paranoia de um vírus. E entre tudo isso, a sede, a carência, a vontade do corpo do outro. Esse é o enredo de *Zona Contaminada*, peça que possui cinco personagens e um coro, o Coro dos Contaminados. O texto do coro se restringe a refrãos sugeridos pelo autor: trecho extraído das *Litanias de Satã*, de Baudelaire (“Tem piedade, Satã, desta longa miséria!”) ou algo como: Atotô, Obalua, atotô! (“Livrai-nos de nossas chagas!”, “Compadecei-vos de nossas feridas!”)

Antes da análise, interessante informar que a peça é dedicada à “Scarlet Moon de Chevalier, que me fez escrever e me ajuda a viver, com gratidão e amizade.” (ABREU, 2009, p. 181). Uma grande rubrica abre a peça. Nela é descrito com detalhes cada personagem: Vera, Carmem, Mr. Nostálgio, Nostradamus Pereira, Homem de Calmaritá e o Coro, que fica a critério do diretor existir ou não. A inovação do texto vem com o cenário: é o interior de uma loja funerária que sofreu um incêndio. Entre os escombros, quatro planos, que teriam, preferivelmente, alturas diferentes, como plataformas: Plano Real, espaço da maior parte da ação; Plano Alfa, de cor diferente; Plano da Nostalgia, onde fica o “muito, muito chique” Mr. Nostálgio; e o Plano Mídia, lugar de Nostradamus Pereira, sempre seguido pelo Coro dos Contaminados, se houver.<sup>41</sup>

O autor ainda faz algumas ressalvas, aproximando-se do diretor e leitor:

[...] O diretor fica livre para pirar, dos horrores dos campos de concentração nazistas, passando pela Talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV!) ampliados, flores carnívoras, etc. Enfim, *Zona Contaminada* em nenhum momento se pretende um texto pronto. Pode ser tanto uma comédia de humor negro, modesta, ou um espetáculo alucinado (ABREU, 2009, p. 183).

*Zona Contaminada* realmente possui várias versões.<sup>42</sup> Conforme afirma Luciano Alabarse (2011):

Na *Zona Contaminada*, a primeira versão eram apenas as duas irmãs, e depois foi mudando, foi mudando. Na versão número UM, o botão, a explosão, era literalmente uma explosão nuclear, a contaminação era radioativa mesmo. Na última, a contaminação já era do vírus da AIDS, todo mundo infectado pelo HIV.

<sup>41</sup> O autor inclui ainda algumas sugestões: “Dependendo do tipo de teatro, os vários Planos podem ficar fora do palco. Nesse caso, o espectador ficaria cercado pelo espetáculo, com várias cenas acontecendo simultânea e vertiginosamente.” (ABREU, 2008, p. 183).

<sup>42</sup> Para tanto, verificar: SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2009. Orientadora: Profª. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

Isso comprova que a literatura de Caio Fernando acompanha seu contexto social da mesma forma que acompanha suas experiências pessoais. Vida e obra não estão de forma alguma desvinculadas. Ao contrário, a vida solicita, devido às suas faltas, sua ficcionalização. Entretanto, o que mais nos interessa neste momento na peça é a metáfora discursiva sobre a AIDS, nunca denominada em cena. As cortinas se abrem com o Homem de Calmaritá se acariciando, simulando uma masturbação (não exclusivamente genital).

HOMEM DE CALMARITÁ (*Continuando a acariciar-se.*) – Ah vem, mata a minha sede. Por piedade, mata a minha sede que já dura há tantos anos. Aqui, põe a tua língua aqui. Assim. Mais para a esquerda, como antigamente. Como antes da Grande Peste, me morde, me arranha, me rasga. E me toca. Com os dedos, por favor, com os dedos. Bem fundo. Eu quero ficar todo melado dentro de ti (*Subitamente para, como se ouvisse ruídos. Em voz baixa.*) Quem está aí? Tem alguém aí? (*A parte.*) Maldição, deve ser algum contaminado. Preciso me esconder (*Procura com os olhos, dobra-se todo de cócoras, num canto, e fica imóvel.*) (ABREU, 2009, p. 184).

Antecipamos dois fatores importantes nesse personagem: a) sua paranoia em relação aos contaminados é semelhante à paranoia do Homem da mancha, em *O homem e a mancha*; b) sua “terra” de origem é citada pelo Homem da mancha:

[...] 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? (ABREU, 2009, p. 228).

Esse trecho e a origem do Homem de Calmaritá revelam o “outro” como origem da doença:

O “outro”, como um estranho às normas e às condutas morais, sociais e legais de uma comunidade, aproxima-se do “estrangeiro”, pois ambos não comungam das mesmas práticas coletivas de um “todo”. Desta forma, o outro lugar-comum da peste é que sempre vem de outro lugar, do estrangeiro (BESSA, 1997, p. 21).

O caráter epidêmico da doença deixa de lado a metáfora do castigo divino, como acontece em *Édipo*, e passa a ser peste no seu estado coletivo (SONTAG, 2007). A AIDS, porém, adquire outro *status*: castigo, como foi a sífilis no final do século XV: a doença passa a ser castigo a alguém que a fez por merecer; e peste, por ser epidêmica. Assim, o problema ideológico-linguístico da AIDS estaria em sua genealogia, que é dupla: “enquanto microprocesso, ela é encarada como o câncer: como uma invasão. Quando o que está em foco

é a transmissão da doença, invoca-se uma metáfora mais antiga, que lembra a sífilis: a da poluição.” (SONTAG, 2007, p. 90).

Apesar de só ter a certeza de ser soro-positivo em 1994, Caio Fernando Abreu já tinha citado a doença em alguns contos e novelas. Sempre sob o aspecto de mistério e segredo, a metáfora da AIDS na obra caiofernandiana surge como reflexo de outras “doenças modernas” já aparentes em seus escritos: a morte, a solidão, a cidade, o sexo, o amor. Nesse viés, contos como o urbano “Dama da noite”, o nostálgico “Linda, uma história horrível”, o angustiante “Depois de agosto” e o fantástico “Eles” trazem a doença, não nomeada, por trás de uma máscara. Visto ser, *a priori*, provinda do amor que não ousa dizer seu nome, ela também seria uma doença que não ousaria dizer seu nome.

Há, porém, uma nova visão: a mancha, metáfora frequente para a doença/AIDS na obra caiofernandiana, desde antes da epidemia no final da década de 1970 já tinha uma significância. A mesma ambiguidade assumida por ele em outros aspectos, incluindo o da sexualidade de seus personagens, permitiu que as fronteiras bem delineadas da cultura tradicional fossem desmanchadas. Ao contrário do que possa se pensar, a mancha da doença/AIDS presente nos textos de Caio define não só os excluídos ou marginais, mas também os “eleitos”.

Tais escritos que abordam a AIDS vão, de alguma forma, se comunicar. A dama de “Dama da noite”, por exemplo, tem a mesma sede que o Homem de Calmaritá em sua primeira fala:

[...] Está escrito na sua cara, tudo que você não viu nem fez está escrito nessa sua cara que já nasceu de máscara pregada. Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa *sede de outro corpo* é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos (ABREU, 2005b, p. 86, *grifo nosso*).

Em *Zona Contaminada*, o mundo todo se revela contaminado. Um mundo pós-apocalipse tomado por um vírus que matou parte da humanidade, deixando infectado quem só faz esperar pela morte, se torna metáfora do período pós-utópico. Para o Homem de Calmaritá, o contato corporal se tornou ato de piedade. É para ele que Vera grita: “Maldição, deve ser algum contaminado. Preciso matá-lo (*Aos gritos*) Sai daí, besta imunda! Mostra tua cara purulenta, verme do apocalipse” (ABREU, 2009, p. 184).

Em sua versão inicial, a peça apresenta um desastre nuclear como fonte de epidemia. Porém, a última versão mostra a epidemia da AIDS tornando o mundo um lugar inabitável. Sabe-se que, ao final de sua vida, Caio Fernando Abreu revisou todos os seus

textos, alterando alguns. Em meados da década de 1990, a AIDS já não era vista como “câncer gay” e epidemia sem saída. A ameaça nuclear era a ferida pulsante de então. A intolerância, bem mais que o sexo e o amor que não ousa dizer o nome, levaria, enfim, a humanidade à sua própria destruição.

Se podemos dizer que toda a neurose que envolve a Grande Epidemia possa ser lida pelo viés autoficcional, o personagem Nostradamus Pereira seria, então, um alter-ego de Caio Fernando Abreu, espécie de profeta do apocalipse, como um visionário. Na cena 19, Nostradamus diz: “Segundo revelou a *lasanha*, quero dizer, o sobrevivente, as gatinhas Carmem e Vera estão descaradamente escondidas numa loja funerária semidestruída em pleno centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada.” (ABREU, 2009, p. 211, *grifo nosso*). Para um leitor/espectador iniciante na obra e biografia de Caio, tal fala passa despercebida. Segundo Paula Dip (2009, p. 57), amiga e biógrafa:

[Caio] tinha uma mania insana de se encantar com homens heterossexuais; alguns ele chamava de “lasanha”, um sinônimo para “muito gostoso”. Homens com os quais ele não tinha a menor possibilidade de romance, mas adorava amargar um amor platônico.

Nostradamus fala do Homem de Calmaritá, cuja descrição apresentada na rubrica inicial causa curiosidade:

HOMEM DE CALMARITÁ, por volta de 30 anos. Forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever nergas de carne, músculos, pêlos. É da maior importância que passe uma impressão de irresistível sensualidade, bem animal (ABREU, 2009, p. 182).

De forma alguma queremos diminuir a figura do autor a uma expressão sexual e, muito menos, a sua orientação sexual. Só queremos mostrar que o superlativo da rubrica concorda com o termo usado pelo personagem. “Lasanha”, para Caio Fernando, era sinônimo de “gostosíssimo”, como bem atesta sua amiga e biógrafa Paula Dip (2009, p. 57).

A epidemia, vista então como castigo, torna o Homem de Calmaritá uma espécie de mártir: o personagem acaba a peça sendo crucificado. E reza:

HOMEM — Meu Pai, meu Pai, por que me abandonaste se sabias que eu era fraco, se sabias que eu era nada? Por que permitiste que eu traísse e enganasse, quando tudo que eu queria era fazer o bem? Ilumina o caminho da mulher que amei, já que não quiseste iluminar o meu. À beira da minha morte, Vera, eu te abençôo. Vai com Deus (ABREU, 2009, p. 215).

Vera acaba fugindo. O palco é iluminado por uma única vela. Carmem acaba a peça cercada pelo Coro dos Contaminados. A vela se apaga.

***O homem e a mancha: “E, com isto, Deus te dê saúde...”***

Nossa inquietação em relação aos traços autoficcionais na peça *O homem e a mancha* partiu ao ouvirmos a primeira leitura dramática da peça, feita pelo próprio Caio em Porto Alegre, em 1994. Ao final da leitura, uma sessão de perguntas para o autor discute o humor da peça, sua obra e seus temas. Uma última pergunta levanta a questão: se existe passagens desse Quixote caiofernandiano que refletem a sua pessoa, a sua posição, se é o seu discurso. Caio responde que talvez, pois ele se identifica com tais discursos e acredita que isso possa acontecer.

Como já dissemos, mais de uma vez Caio Fernando Abreu deixa claro que sua obra não é autobiográfica. E concordamos com ele. Se há em seu conjunto de obra uma que seja autobiográfica, seria *Ovelhas negras*, sua autobiografia, como ele mesmo chama.

Entretanto, toda obra em prosa pode ser lida pelo olhar autoficcional, como bem mostrou Nelson Luís Barbosa, em 2008. Aqui, analisamos sua obra dramática por esse viés, mostrando como, a partir do conceito de autoficção proposto por Vincent Colonna (2004), seu teatro parte do empírico para chegar ao ficcional, do particular para chegar ao universal.

Finalizamos este estudo com a análise da peça *O homem e a mancha*, na qual dois temas de extrema importância para a obra caiofernandiana se encontram, como aconteceu em outros contos e romances. O amor e a AIDS, temas que, acreditamos, sempre partem das suas experiências e angústias pessoais, se encontram nos personagens nascidos a partir do Quixote.

A própria concepção da peça já revela uma característica-chave de Caio Fernando: sua personalidade múltipla. Suas duas biógrafas, Paula Dip (2009) e Jeanne Callegari (2008), atestam que Caio Fernando era multifacetado. Além disso, Quixote foi um personagem que marcou profundamente a vida de Caio Fernando, não só pelo episódio com Clarice Lispector, já mencionado neste trabalho, mas de todo valor que o Quixote possui para Caio enquanto mito e figura literária. Não podemos ignorar o fato de a dedicatória ser marcada pelo pronome “me”: “À memória de Clarice Lispector, que tanto *me* chamava de Quixote.” (ABREU, 2009, p. 219, *grifo nosso*).

A própria procura do Ator por um personagem se faz da mesma forma que a escrita da literatura de Caio Fernando.

ATOR — Era uma vez..., eu. Claro, tem que ser alguma coisa que eu conheça bem. Eu, então. Faz quase quarenta anos que convivo comigo mesmo. Alguma coisa devo conhecer. Sim, é isso mesmo. Eu. Por que não? Afinal, eu me acho bem interessantezinho (ABREU, 2009, p. 221).

E em carta para o amigo José Márcio Penido, datada de 22 de dezembro de 1979, dando-lhe conselhos de como escrever:

[...] remexa na memória, na infância, nos sonhos, nas tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgalopada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto (ABREU, 2002, p. 518).

Nossa concepção parte disso: as várias facetas de Caio refletidas nos vários personagens de *O homem e a mancha*. O personagem Miguel, por exemplo, e sua fuga do mundo; fuga esta que seria evitada caso uma única resposta chegasse: a resposta de Carolina, representada por um manequim e uma voz que nunca se ouve ao final da peça. Em Miguel, fica evidente a busca maior de Caio Fernando Abreu: a busca por um amor. Como informa Nunes (2012), “esse impulso romântico que aparece claramente no personagem Miguel talvez fosse um desejo profundo [de Caio] mascarado pela sua dificuldade de não conseguir chegar nem perto desse alvo, desse objetivo, que seria ter uma pessoa, ter um amor.” E o diretor cita o fato de Caio Fernando se apaixonar, várias vezes, por pessoas impossíveis, em sua maioria heterossexuais convictos. “Talvez seja justamente essa dificuldade muito grande com o amor que tenha alimentado esse romantismo intenso que aparece, por exemplo, no personagem de Miguel.” (NUNES, 2012).

Miguel, em *O homem e a mancha*, não é um personagem homossexual. Porém, traz essa marca de amor platônico, presente tanto em Caio Fernando como no próprio Quixote. Este, por sua vez, tem sua sexualidade tornada ambígua no decorrer da peça, como se verá em seguida. Uma das principais características de Caio, isto é, se apaixonar por pessoas impossíveis, se vê em Miguel, cujo objeto de paixão, a amiga de trabalho Carolina, é casada. “Eras tão distante, tão fiel a teu marido, a teus filhos, à tua vida banal e limpa de senhora honesta. Jamais ousaria pensar em mim como um amante. Eu, o homem invisível, e sem nenhuma graça, o que não nasceu para isso.” (ABREU, 2009, p. 233).

Desta forma, o personagem Miguel representa, após ser analisado autoficcionalmente, duas *personas*, além do próprio personagem em si: Quixote (e seu amor platônico por Dulcineia) e Caio Fernando Abreu (e sua busca pelo amor que lhe traria inteireza).

Entretanto, até aqui, não há possibilidades de incluir esses traços como características do gênero autoficcional, seja pela teoria de Colonna, seja pela de Doubrovsky. O amor representado na peça, ou a falta/procura dele, apenas marca uma característica da literatura produzida por Caio Fernando Abreu. A grande maioria de seus escritos que tratam do tema traz o amor como sentimento que sempre está ausente, busca constante do homem contemporâneo, anseio do homem desde sempre. Mas mesmo para um leitor assíduo da obra caiofernandiana, essa busca é apenas uma frequente, não podendo concretizar uma escrita autoficcional. Ora, não é essa a busca de todo indivíduo desde a separação dos seres andróginos? Por isso, levantamos a questão apenas para mostrar que o amor e a falta/busca dele se configuram na peça *O homem e a mancha* da mesma forma que no restante da literatura produzida por Caio Fernando Abreu, possivelmente baseada em situações empíricas do autor e nos seus conhecimentos acerca desse sentimento.

Há, por outro lado, indícios de autoficção em outros momentos na peça. A seguir, analisamos casos em que a *persona* do autor surge de forma autoficcional na peça.

Na cena 4, Miguel presencia a “*primeira invasão inevitável do chamado Real Insuportável*” (ABREU, 2009, p. 226), O telefone toca e Miguel o atende.

MIGUEL (*Disfarçando a voz.*) - Alô, quem tá falando? Quem? Tia Flora? Tia de quem? Ah, sei. Quer falar com quem? Miguel de que? Fala mais alto, querida, a ligação tá péssima. Melhorou. Miguel de quê mesmo? Que nada? Queijada? Ah, Quesada. Sei, sei, espanhol. Nome mais esquisito, meu bem. (*Com pressa.*) Não, minha filha, não tem ninguém aqui com esse nome não. Quer dizer, ter, tinha, mas não tem mais. Viajou. E, esse tal de Miguel viajou. Não, não sei pra onde, coração. Não sei de nada, viu. Nem conheço ele. Eu só fiquei com o apartamento. Liga pra informações. Hã-hã. Sinto muito, amor. Tchau (ABREU, 2009, p. 226).

No dia 4 de março de 1995, Caio Fernando Abreu publica, no jornal *Zero Hora*, uma crônica chamada “Para lembrar tia Flora”. Nela, o autor narra como eram as viagens que fazia com seus pais e irmãos para visitar o avô Aparício, o tio Altivo e a tia Flora, que mais nos interessa no momento.

Trabalhadeira, andava sempre com um pano de prato no ombro, outro de limpeza na mão calejada de lavar, passar, cozinhar, costurar, bordar, arear. Numa época muito pobre chegou a morar em rancho de chão de terra batida. Comentavam com admiração: “O chão da Florinha chega a brilhar de tanto que ela varre!” Fronhas brancas imaculadas, lençóis cheirando a ervas [...]. Bela, a tia Flora, nariz fino, aristocrático, olhos sabidos, sempre rindo. Mas brava, uma famosa veia no longo pescoço (dizem que “das Loureiro do Iguariacá”, estirpe tirana das mulheres da família de minha mãe) que quando latejava... Impunha respeito, até o marido só a tratava por “Dona Flora”. Quis estudar, não pôde. Não usava maquiagem, nunca pintou os cabelos. Vaidade alguma, além do sabonete Maderas do Oriente. Fé e fibra, guerreira, ficou anos na cama depois de vários derrames, sem se entregar. [...] (ABREU, 2006, 142).

A crônica é escrita para informar ao mundo que Ana flora Loureiro Nunes havia morrido naquela madrugada de segunda-feira de Carnaval, aos 74 anos “Não vai virar nome de rua nem de praça” (ABREU, 2006, p. 144).

Por acaso ou escolha, coube a mim receber a notícia. Comecei a chorar, mas logo fui arrumar a cama, fazer café, limpar o jardim, varrer a calçada. Como ela faria. Na branca madrugada, a Oriente vi uma estrela enorme brilhando. Pisquei: já não estava mais lá. Devia ser Cronos-Saturno, o Tempo implacável ascendendo em peixes, signo dela. Ou a própria, quem pode provar que não? (ABREU, 2006, p. 146).

Com a leitura paratextual de peça e crônica, podemos inferir que a nomeação da Tia Flora caracteriza o personagem como autoficcional. Percebe-se que não é necessário a assinatura comprovando o homonimato, mas sim traços e pistas deixados no próprio texto que marcam a figura escondida do autor/narrador.

Tia Flora aparece em outro texto do autor, “Pela noite”, que já assinalamos como autoficcional. O trecho, citado a seguir, acentua bem algumas características de Caio Fernando, que ficaram evidentes, em sua literatura:

[...] Pensando em escrever para minha mãe, *em mudar* de vida, de emprego, de cidade, de país, *que vontade, querida mamãe, de ser feliz, de ter um grande amor* bem limpinho, bem clarinho, um amor de manhã bem cedo, não diga nada a ninguém, não é preciso, mas cá-entre-nós-que-ninguém-nos-ouça, não vem dando muito certo, *tenho tentado*, juro, beijos no pai, que ele não saiba que estou ficando velho, *não conte a tia Flora que perdi as ilusões*, que já nem lembro mais, e encho o saco disso e apago a luz e durmo e sonho (ABREU, 1983, p. 206-7, *grifo nosso*).

Outra marca autoficcional aparece no personagem Quixote. Já dissemos que ele se altera no decorrer das cenas. Na primeira em que aparece, é o perfeito herói da cavalaria, de fala rebuscada, gestos dramáticos, estereotipado em tudo. Sua reverência por Dulcineia, o manequim, expõe a devoção e o amor por ela, e por Sancho, o barrilzinho, como seu fiel escudeiro do Dom.

Mas o personagem vai se modificando em certos aspectos. A fala, por exemplo, vai se tornando mais “moderna” e, porque não dizer, mais própria do universo de Caio Fernando Abreu, seja esse universo o social ou o particular. Vejamos esse exemplo de comparação entre duas falas do Quixote: “Parece mais do que evidente que toda esta burla não passa disso mesmo. Mero engodo, reles tramóia. Maracutaia. Mas, como fidalgo que sou, não me deixarei abater por patranhas vulgares.” (ABREU, 2009, p. 230) e “[...] Mas o coração

– ah, o coração, eternamente enfrantativo! (*Erguendo um braço com os dedos em figa.*) Vade retro, vudu bestial! Falange de eguns, Exu Caveira, meu nome em boca de sapo: definitivamente, xô!” (ABREU, 2009, p. 252-3).

Da mesma forma, a sexualidade dele vai se tornando ambígua, conforme já dito. Repetiremos a citação a fim de analisarmos outro dado importante na mesma fala da cena 18.

*QUIXOTE curva-se para o moço supostamente amarrado. Age como se o ajudasse a levantar-se. Tudo é um tanto erótico, ambíguo.*

QUIXOTE (*Para o moço.*) – Estás livre, lasanha. Deixa-me desembaraçar-te das amarras. Assim, isso. Nossa, que músculos duros tens... E que peito mais cabeludo.. (*Recompondo-se.*) Bem, podes partir. E não te olvides: a quem encontrases pelo caminho repete bem alto que...

*Subitamente QUIXOTE cai por terra. O moço imaginário deu-lhe um soco na cara e saiu correndo.*

QUIXOTE (*Levanta-se, espanando-se.*) – Volta, cá, cafajeste! Ingrato, velhaco, mal-agradecido! Trombadinha! Ah, bem me diziam “fazei o bem, mas olhar a quem”. Ninguém está livre de aconchegar uma víbora em seu regaço (*Apalpa os bolsos.*) Coño! Ainda por cima o bofe levou-me os últimos tostões (*Gritando.*) Volta aqui, pivete! Michê! (ABREU, 2009, p. 243).

Notamos que ao mesmo tempo em que utiliza termos como “olvides”, “amarras”, “regaço”, Quixote utiliza outros mais chulos, como “trombadinha” e “cafajeste”. E mais: utiliza também termos de teor sexual, como “michê”, e outros da mesma natureza, próprio do vocabulário gay, firmado a partir da década de 1980 no meio homossexual, como “bofe”. Assim, pelo vocabulário utilizado em uma única fala/cena, o Quixote de Caio Fernando se contamina no tempo e no meio social, além, é claro, de se contaminar com as tendências sexuais desse novo tempo, isto é, “um estranhamento, um sentimento de inadequação, como se toda a certeza estivesse impregnada por uma transitoriedade” (LEAL, 2002, p. 40).

Podemos chamar esse episódio com o belo rapaz de um rápido envolvimento amoroso, ainda que imaginário, platônico ou patético. Quixote estava pronto a se entregar a ele, quebrando certos valores do Quixote original. Tal acontecimento faz com que outros valores sejam quebrados, como o do ditado popular “fazei o bem sem olhar a quem”. Esse princípio, característico dos heróis de cavalaria, é revertido para “fazei o bem, mas olhai a quem”, representando a falta de confiança no outro, a falta de entrega mútua, a necessidade de sempre estar alerta, mesmo quando for para ajudar (ou amar?) o outro.

Outra marca, também linguística, que comprova um possível traço autoficcional está no vocativo “lasanha”, como já mostramos na peça *Zona Contaminada*. Ao

contrário do termo “bofe”, “lasanha” não consta como vocabulário próprio entre os homossexuais. Não estamos aqui falando de uma gíria, e sim de uma palavra cujo uso era exclusivo do meio social do autor do texto. “Bofe”, por exemplo, consta no dicionário Aurélia (2006), como “heterossexual ou homossexual ativo”. O dicionário lançado em 2006 pelos jornalistas Ângelo Vip e Fred Lib mostra como o vocabulário gay, assim como o de outras “tribos”, ajuda na configuração de uma identidade social. O termo “lasanha” não consta no dicionário e é desconhecido do meio gay. Entretanto, qualquer leitor que tenha entrado em contato com as crônicas, cartas ou biografias de Caio Fernando sabe que o autor utiliza esse termo para designar um homem, em geral heterossexual, “muito gostoso” (DIP, 2009, p. 57; CALEGARI, 2008).

Essa marca linguística revela não o grupo a que pertence o autor, como acontece, por exemplo, com os homossexuais cuja identidade se permite usar esse vocabulário. Nesse caso, o vocábulo é por demais específico, sendo ligado diretamente a Caio Fernando Abreu. Marca igualmente autoficcional surge na cena 14,

*Quixote arruma a escultura, pega a vela e tenta retomar a posição em lótus. Mas de repente começam a jogar pedras, tomates, ovos de todas as direções. Os objetos vêm de fora de cena, junto com apupos.*  
 VOZES EM OFF — Cai fora, idiota! Manda matar! Jacira! Tá muito louco! Vai-te catar! Tá pensando que é o que? Fora, babaca! Quero meu dinheiro de volta! (ABREU, 2009, p. 239).

Esse trecho da peça permite ser analisado como trecho intertextual – ou autotextual – metateatral e autoficcional. As vozes *in off* representam uma plateia enfurecida pela atuação a que estão assistindo.

A leitura intertextual se dá paralelamente com a autoficcional: Caio Fernando criou, ludicamente, uma lenda em que ensinava a origem dos quatro tipos de homossexuais mais recorrentes na sociedade: Jacira, Telma, Irma e Irene.

Reza não muito antiga lenda que homossexuais masculinos de qualquer idade ou nação – além de bofe, bicha, tia ou denominação similar – dividem-se em quatro grupos distintos. Seriam na verdade, sempre segundo a lenda, quatro irmãos que atendem por nomes femininos. A saber, e essa ordem arbitrária não implica cronologia nem preferência: Jacira, Telma, Irma e Irene (ABREU, 2006, p. 141).

Na crônica na qual descreve os quatro personagens, Caio Fernando abandona a ficção e descreve, autobiograficamente, as entidades:

Para começo de conversa, vamos a mais popular delas: a Jacira. Suficientemente conhecida, seja pelo personagem Jaci (que no romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de minha autoria, em dias de arco-íris recebe uma *Oxumaré* de frente e transforma-se na devastadora Jacira) ou pelos louváveis esforços do jornalista Eduardo Logullo em divulgá-la através da coluna Joyce Pascowitch, na *Folha de S.Paulo*. Das quatro irmãs, Jacira é aquela que todo mundo sabe que é homossexual, e ela mesma – que refere-se a si própria, seja qual for seu nome, sempre no feminino – acha ótimo ser. A Jacira usa roupas e cores chamativas, fala alto em público, geralmente anda em grupos de amigos também Jaciras como ela, todas exercendo o velho hábito de *fechar*. Como diria Antônio Bivar, é uma pintosa. Uma pintosa assumida, despudorada. Sempre foi bicha, adora ser bicha e, maniqueísta como ela só, continua achando que a humanidade divide-se entre bofes e bichas, categoria esta última na qual se inclui. Com orgulho. Superinformada, embora não leia muito (existem Jaciras nigrinhas, analfabetas), ela sempre sabe – de orelhada – tudo que está em cartaz na cidade. Fofocas que insinuam viperinas dubiedades sobre a sexualidade alheia. Ao entrar em qualquer ambiente, uma Jacira sempre é imediatamente notada. O que satisfaz seu principal objetivo na vida: aparecer (ABREU, 2006, p. 141).

Veja que tal texto pede a leitura referencial paralelamente à ficcional, visto surgirem termos e nomes que não permitem uma significação plena sem essa leitura “autobiográfica”. Eduardo Logullo, Antônio Bivar, o romance *Onde andará Dulce Veiga?* possuem todos uma carga semântica que vai além da leitura textual. Logullo e Bivar foram próximos de Caio, assim como Joyce Pascowitch. A referência ao romance *Dulce Veiga* e o aposto “de minha autoria” marcam o diálogo do autor com sua obra, além de construir a homonímia no texto: a voz do eu cronista é de Caio Fernando Abreu, sujeito social e referencial que escreve em primeira pessoa.

Desta forma, podemos exemplificar bem como surge uma derivação do narrador etnográfico proposto por Lopes (2002) e Klinger (2012) na obra de Caio Fernando, ou seja, o narrador que marca, através do outro, a sua identidade. Afirmamos que a marca linguística no texto se torna um dos recursos autoficcionais, mostrando ao leitor/espectador que a leitura/peça não é totalmente ficcional, mas que possui marcas de um sujeito empírico. Tal marca e tal presença empírica não possuem a necessidade de compreensão para que o texto tenha sentido, ou seja, o leitor/espectador não precisa saber que “lasanha” e “Jacira” eram termos utilizados por Caio Fernando. Assim como a intertextualidade, a autoficção permite uma nova leitura da obra, sem jamais prejudicar a leitura de um leitor iniciante. “Lasanha”, na fala analisada, teria outro significado, igualmente válido, igualmente aceito. O mesmo com “Jacira”. Nossa leitura apenas permite outro olhar, sem menosprezar qualquer outro, levando em consideração que ambos os termos foram criação da pessoa, do homem Caio Fernando Abreu, incluídos, posteriormente, em crônicas, ressaltando que esses gêneros

foram sempre os mais pessoais para o autor. Ora, não por coincidência ele escolhe a crônica para servir de carta para seus leitores ao informá-los estar infectado pelo HIV.

Tal como existem recursos intertextuais cujas recepção e percepção do leitor/espectador se fazem necessárias para funcionar e, em outros, não, como os casos de alusão já descritos, os recursos autoficcionais em um texto podem ou não exigir uma leitura paratextual. Os exemplos que demos até aqui pedem algum paratexto, seja ele outra obra, a biografia do autor ou suas cartas. Mas, assim como certas falas metateatrais são classificadas por indicarem a quebra de ilusão ou caráter crítico do texto, outras são nomeadas como autoficcionais por colocarem em dúvida se o ficcionalizado permite ou não uma leitura referencial.

Na cena 19, por exemplo, Quixote fala com Sancho dando-lhe conselhos/broncas. “Como é possível rememorar os doces aromas de alfazema da perfumada Dulcinéia se teu fartum me faz cair na real? *E bem sabes o quanto detesto essa tal real. (Mais paciente.)*” (ABREU, 2009, p. 245, *grifo nosso*).

Percebe-se que, quando a fala é metateatral (ou qualquer outro meta-: metatextual, metalinguística, metaficcional), remete-se frequentemente ao caráter ilusório daquilo que se apresenta. Porém, ao tratar-se de uma fala que classificamos aqui como autoficcional, a referência é de contrapor-se ao real. A fala sugere o proposto por Doubrovsky como função da autoficção: preencher os vazios da vida. O personagem, detestando o real, precisa da ilusão de crer-se como Quixote, herói de cavalaria. Retorna-se aqui naquele quadro que propomos na página 56: Miguel, ao contrário de Quixote e, ao mesmo tempo como ele, precisam da ilusão e da fantasia porque a vida já não basta. Esse é o argumento para Doubrovsky escrever sua autoficção *Fils*: o preenchimento de lacunas da vida só é possível pela criação ficcional.

Outra analogia ocorre com o personagem do Homem da mancha. Sua paranoia em busca de uma mancha reflete não apenas uma faceta de Caio Fernando Abreu (DIP, 2009; CALEGARRI, 2008; ALABARSE, 2011; NUNES, 2012; BESSA, 1997) como a realidade de todo homossexual do princípio da década de 1980 até a primeira metade da década de 1990. Marcelo Secron Bessa (1997; 2002) se preocupa em contextualizar essas duas décadas antes de analisar as metáforas da doença, da mancha e da AIDS na obra de Caio Fernando no mestrado e no doutorado. Sua intenção está justamente nisso: situar a literatura com temática de AIDS produzida por Caio Fernando em um panorama histórico relativamente influenciador, capaz de produzir uma literatura própria, muitas vezes com alto teor autobiográfico, como é o caso da produzida por Caio e por Herbert Daniel.

Entretanto, Caio Fernando Abreu aborda a doença/AIDS de diferentes formas em seus escritos, mas, geralmente, com um olhar diferente daquele lançado por outros

dramaturgos, como Plínio Marcos e Tony Kushner. O que verificamos é que, assim como o *phármakon* de Platão via Derrida, a doença/AIDS em Caio será igualmente dúbia: veneno e remédio, mostrando assim a ambiguidade do termo entre o discurso literário e o biomédico.

Ora, sabemos que Caio Fernando Abreu viveu pelo menos dez anos com o fantasma da dúvida sobre si. Negava-se a fazer o exame justamente para não admitir que a busca daquilo que mais ansiava, isto é, um amor, fosse a causa de sua queda. Sexualmente liberal, como muitos de sua geração, Caio foi contaminado, possivelmente, no ano de 1984/1985 (ABREU, 2002, p. 312) — mesmo ano em que começa a pensar em Dulce Veiga, mesmo ano que se relacionou com um rapaz chamado Pedro, que acabou virando personagem do último romance do autor e que infecta o narrador. Porém, até 1994, ele rejeitava todo e qualquer conselho relacionado à AIDS, sem, entretanto, viver livre da preocupação de estar contaminado.

Em *O homem e a mancha*, Cena 5, “*na qual se introduz um novo e inquietante personagem, bem como sua estranha obsessão*”, surge o Homem da mancha a partir do sonho de Miguel, expondo o caráter onírico desse personagem.

*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).

O Homem da mancha é a metáfora do indivíduo do final do século XX que teme pela sua sexualidade. Ora, a AIDS traz consigo uma realidade doentia sob a metáfora da peste. Na literatura de Caio Fernando Abreu, a metáfora recai sobre a mancha:

HOMEM (*Acorda de repente.*) – A mancha, meu Deus, a mancha. Onde foi parar a mancha? Estava aqui, agora mesmo. Não pode ter sumido assim (*Procura no chão.*) Bem aqui, ela estava bem aqui. Era clara, isso eu me lembro. Não era uma mancha suja, não era uma mancha feia. Era só... só de outra cor. Bem clarinha. Assim... como se tudo fosse branco ou preto ou cinza, e em determinado lugar dessa superfície de repente lá estivesse ela, entende? Parada, quieta. De outra cor. Azul celeste. Amarelo água. Lilás, violeta, roxa (*Meio alterado.*) Não, isso não. Roxa não, pelo amor de Deus, roxa não! (ABREU, 2009, p. 227-8).

A procura pela mancha não só pelo seu corpo, mas também pelo seu espaço, define a igual presença da doença biomédica e daquela outra, talvez mais cruel e mais mortífera: a social. O personagem deixa claro não se tratar de uma mancha *suja* ou *feia*, realizando na

ficção o que propunha Susan Sontag (2007), isto é, a aceitação da doença enquanto doença, diminuindo, ao menos teoricamente, a carga metafórica que ela pudesse carregar. Entretanto, a mancha como presença da AIDS se mostra apenas pela sua cor, a cor roxa. Ele afirma que ela poderia ser de qualquer cor, mas “roxa, não!”. A carga semântica que a cor roxa carrega faz da mancha não mais uma mancha qualquer, e sim sinônimo para a AIDS.

A mancha social também fica explícita adiante, quando o Homem afirma que estava dentro dela, não “feito uma rede, uma teia, uma bolha”, mas como uma “poça de água da chuva”. Percebe-se que o personagem não queria a mancha dentro dele, mas em qualquer outro lugar. Enquanto outrora o Ator, personagem inicial, afirma não ser nada sem o personagem, este, por sua vez, afirma não ser nada sem a mancha. Chega, então, ao ponto desejado por Sontag: a mancha, metáfora da doença, se torna identidade. A mancha pode estar dentro dele, na sua pele, como queimadura, tatuagem.

Segundo Alberto Sandoval (1994, 63-4 *apud* ALBUQUERQUE, 2004, p. 158), a AIDS possibilita aos personagens/indivíduos a “*forge hybrid identities which are multiple, porous, and heterogeneous*”<sup>43</sup>. Além disso, a presença da mancha justifica a fuga da realidade proposta por Dom Quixote, e não só ele, mas todos os personagens com os quais o Ator dialoga e contracena, desdobramentos da mesma *persona*: o Cavaleiro da Triste Figura. *A priori*, parece-nos que o Ator é fonte de todos os outros personagens. Porém, à medida que o aparecimento de personagens vai acontecendo, logo se percebe que o próprio Ator inicial é derivação do Cavaleiro da Triste Figura, triste por causa da morte física que se aproxima e da morte social já instaurada. Triste é o cerne de todo homem moderno, homem este retratado por Münch e descrito por Baudelaire. Ele, que sempre é tomado como o outro, é o “eu” subjetivo na autoficção que se instaura na peça: sendo *alter-ego* de todos, torna-se, também, *alter-ego* do próprio Caio Fernando.

A questão do “outro” também é abordada para definir a origem da doença:

[...] As Índias... o caminho das Índias... Etiópia, Pérsia, Madagascar. E o Novo Mundo. Dizem que existe um novo mundo do outro lado do mar sem fim. [...] 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 Barcelona, talvez. Ou mais acima, no caminho de Santiago de Compostella (*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. E se ela não existe, eu também não...” (ABREU, 2009, p. 228-9).

<sup>43</sup> Forjarem identidades híbridas, que são múltiplas, permeáveis e heterogêneas (tradução nossa).

Segundo Luís Artur Nunes, a paranoia do Homem da mancha é, sim, um reflexo da paranoia do próprio Caio Fernando, que viveu, igualmente, esse sentimento. Porém, cansado de correr de si mesmo, o Homem da mancha acaba aceitando o destino. A mancha, também social — “eu estava dentro dela” (ABREU, 2009, p. 228-9) — o inclui em outro grupo de indivíduos: “K-gay” (ABREU, 2009, p. 257). Nunes relata que Caio Fernando, sempre muito magro, ficava extremamente magoado quando alguém comentava sua aparência física, pois sabia, hipoteticamente, que poderia ser sinal do vírus HIV. Foi necessário uma queda brusca de sua imunidade para que ele fosse internado, e lá fizesse um exame de sangue. Para Marcos Breda (2011), mesmo não sabendo que já estava infectado, Caio participava ativamente da paranoia coletiva que se instaurou no mundo com o *boom* da AIDS.

Em suma, parece-nos que a mancha na obra caiofernandiana vai se desmanchando, culminando nesse seu último texto dramático, no qual a mancha, além de ser utópica, é também invisível, objeto de procura e de enfrentamento. A AIDS torna-se assim um elo que elege indivíduos ao passo que os nomeia e os une. A fragmentação dos personagens, desde os primeiros textos de Caio até seu *Ovelhas negras*, de 1995, é desconstruída a partir da metáfora da mancha/marca, além de outros sinais, chegando a afirmar que era “cedo demais e nunca tarde” (ABREU, 1995, p. 257) em seu mais pessoal conto, no qual a AIDS aparece sem máscara e sem metáforas, mas ainda sem nome.

Assim, podemos dizer que a mancha/marca na obra caiofernandiana se constrói diferente da de Plínio Marcos em *Mancha roxa*. Enquanto em Plínio a mancha revela o caráter marginal dos indivíduos, em Caio a mancha marca os eleitos. Não que a doença fosse uma dádiva, mas Caio Fernando viu na enfermidade o que Susan Sontag (2007) e Friedrich Nietzsche (2001) sugeriam: pensar sobre a doença era uma forma de aliviá-la, tornando-a um impulso vital. Sontag (2007, p. 87) parte de um argumento do próprio Nietzsche:

Meu objetivo era aliviar o sofrimento desnecessário – exatamente como Nietzsche o formulou numa passagem de *Aurora*, que encontrei recentemente: “Pensar sobre a doença! – Tranquilizar a imaginação do doente, para que ao menos ele não tenha de sofrer, como tem acontecido até agora, mais com o pensar sobre a sua doença do que com a doença em si – isso, a meu ver, seria alguma coisa! Seria muita coisa!”

Nietzsche, em seu pensamento acerca do homem moderno, também pensa a doença, o sofrimento e, conseqüentemente, o doente/sofredor. Os momentos doentios para ele são oportunidades para se pensar decisões e reflexões. Então, longe daquela visão do doente como alguém digno de pena, o filósofo alemão propõe que a doença ajuda a discernir o

saudável e o patológico em nós mesmos. A doença seria, então, uma via para chegar aos caminhos do pensamento, de sentidos e decisões que não estariam nos sujeitos sadios.

A severa enfermidade, trazendo consigo a grande dor, pode dar ocasião a uma restauradora perspectiva de libertação e, por isso, a um certo tipo de vida filosófica, transformando-se num precioso anzol do conhecimento, num atrativo a mais para continuar a viver e a pensar, para percorrer o caminho da convalescença conduzindo a uma nova e grande saúde (GIACOLA, 2005, p. 118).

Podemos, sem dúvida, traduzir essa “vida filosófica” para “vida literária”, pois, assim como a filosofia, a literatura é obra do pensamento. Seria então pensar a doença como uma potência instalada a partir de uma enfermidade, não mais anormal, que exclui ou inutiliza o homem, mas, sim, sem ressentimento do sujeito. É assim que pensamos a abordagem que Caio Fernando faz da AIDS em sua obra.

A mancha se torna metáfora da AIDS e da doença, pois revela a degeneração do corpo. Nietzsche não nega a doença, mas a distingue via corpo, isto é, por meio do corpo é que o filósofo vai diferenciar doentes de sadios, usando a palavra “degeneração”. Porém, mais do que simples processo degenerativo, a doença seria também impulso para a vida, por mais que isso soe paradoxal. Nota-se, por exemplo, o uso do termo “degenerado” também aos “sadios”, ou seja: aqueles cujo corpo nos parece saudável, mas que moral e culturalmente estão doentes. Nietzsche, por exemplo, acusa o cristão moralista de ser degenerado, e não o pecador. Assim, seria por meio de um fato fisiológico (a degeneração), a partir do qual a moral e a cultura seriam meros efeitos, que Nietzsche distinguiria os saudáveis dos doentes. Doente é aquele que não repensa sua moral e sua cultura.

Propomos, então, uma leitura de Caio Fernando Abreu sob o olhar da filosofia de Nietzsche e Sontag. Leitor de Sontag, Caio traduziu a autora no Brasil, o que nos leva a crer que suas concepções de doença eram afins. O autor gaúcho, principalmente após se descobrir soro-positivo, volta a si, como descreve Nietzsche (2008, p. 76): “Nunca fui tão feliz comigo mesmo como nas épocas mais doentias e dolorosas de minha vida: basta olhar *Aurora*, ou “O andarilho e sua sombra”, para compreender o que foi esse ‘retorno a mim’: uma suprema espécie de cura!... A outra apenas resultou dessa.”

Podemos dizer que a doença em Caio Fernando Abreu propõe aquele estado que Susan Sontag denominou “zona noturna da vida”: lugar não estrangeiro, mas natural do homem, que nasce com “dupla cidadania”. Caio não só percebe a doença como potência de vida como não a reduz ao discurso que a diagnosticara. Assim como Sontag, Caio Fernando

concorda que o discurso sobre a doença é carregado de significados que só pioram a situação, isto é, as metáforas que a doença assume. De homem, o doente se transforma em doença.

Por meio da literatura, Caio Fernando Abreu resgata essa falta de saúde: o caráter de preenchimento que Doubrovsky afirma que a autoficção possui tenta restituir aqui a própria saúde, e não apenas o amor ou a memória. No conto “Depois de agosto” e na peça *O homem e mancha*, Caio Fernando trata a doença conforme a descreveu Nietzsche em *Humano, demasiado humano* (2005, p. 12): “Somente agora vê a si mesmo – e que surpresas encontra nisso! Que arrepio nunca provado! Que felicidade ainda no cansaço, na velha doença, na recaída do convalescente!”

Permitindo-se parar, Caio Fernando Abreu, ao descobrir sua soro-positividade, recusa São Paulo e Londres e volta para Porto Alegre, para a casa dos pais, naquele movimento que os gaúchos chamam de “querência”: o local de nascimento para onde o animal volta quando sente a morte chegar. Lá ele organiza *Ovelhas negras*, livro de contos nunca publicados em coletâneas porque seriam divergentes em temática ou estrutura. Além disso, inclui textos antigos, escritos quando ainda não possuía o que ele chama de “maturidade literária”.

Estou forte, descobriu certo dia, verão pleno na cidade ao sul para onde mudara, deserta e crestada pelo sol e branca e ardente como uma vila mediterrânea de Theos Angelopoulos. E decidi: vou viajar. Porque não morri, porque é verão, porque é tarde demais e eu quero ver, rever, transver, milver tudo que não vi e ainda mais do que já vi, como um danado, quero ver feito Pessoa, que também morreu sem encontrar. Maldito e solitário, decidi ousado: vou viajar (ABREU, 1995, p. 248).

Antes daquele agosto, em fevereiro, durante o Carnaval, ele escreve a peça *O homem e a mancha*. A visão final desse paranoico sobre a doença é semelhante:

HOMEM (*Levanta, espanando os confetes, consultando o relógio. Fala com um psicanalista imaginário.*) — Já? Mas hoje eu quase nem disse nada. Nem você. Aliás, você nunca diz nada. É muito caro pra não dizer nada. No que é que eu estou pensando agora? Na mancha, é claro. Eu penso nela o tempo todo. Você melhor do que ninguém sabe disso (*Procura pelo chão.*) Ela tem que estar aqui. Aqui, ali. Assim não é possível. Não pode desaparecer assim (*Desinteressado.*) Ah, deixa pra lá. Dentro ou fora de mim, já cansei dessa história. Quer saber do que mais? Caguei: K-Gay! (ABREU, 2009, p. 257).

O Homem da mancha pode repetir com Nietzsche (2008, p. 64): “ela [a doença] permitiu, ela me *ordenou* esquecer; ela me presenteou com a *obrigação* à quietude, ao ócio, ao esperar e ser paciente... Mas isto significa *pensar!*”. Nesse estágio, Nietzsche e

Caio descobriram o que o filósofo chamou de A Grande Saúde, isto é, a aceitação da doença, considerando-a indispensável na sua busca por mais vida. Uma “saúde mais forte, mais sagaz, mais resistente, mais ousada e mais astuta do que foram até agora todas as saúdes” (NIETZSCHE, 2008, p. 88). Com ela, para alguém tipicamente são, o estar enfermo pode ser até um “enérgico *estimulante* ao viver, ao mais-viver”.

Nossa hipótese se firma nisso: sabendo-se infectado pela doença que não é doença, Caio Fernando teria enxergado melhor o mundo, pois “há um consolo único em afirmar, através de seu próprio sofrimento, um mundo de verdade mais profundo do que é todo o mundo restante, e *prefere-se* bem mais sofrer, sentindo-se *elevado* acima da realidade [...] a ficar sem sofrimento e sem este entendimento de elevação” (NIETZSCHE, 2004, p. 33, *grifo do autor*). Nietzsche afirma isso em carta a Malwida Von Eysenbug, de 01 de abril de 1874: “A senhora sabe que tais estados de sofrimento físico são por vezes quase que um bem, pois fazem esquecer o que sofremos por outras razões. Ou antes: dizemos que há talvez remédios para a alma como haja para o corpo. Eis a minha filosofia da doença: ela dá esperança às almas.”. O mesmo pode ser dito para a literatura em Caio Fernando Abreu: uma vez acometido pela doença que para muitos era sinônimo de morte, ele encontra em sua obra a esperança que o faz escrever, embora com dor, que é “sempre cedo demais e nunca tarde” (ABREU, 1995, p. 257).

Em *O homem e a mancha*, ocorre uma eleição semelhante àquela que acontece na peça *Angels in América*, de Tony Kushner. Nessa peça, a mancha revela a doença, mas também indica o escolhido por Deus. A luz do alto também cai sobre o Homem da Mancha.

HOMEM (*Olhando a própria pele, horrorizado.*) — Ah, não... Na minha própria pele, não. Por piedade, Senhor, poupei-me. Já se foram tantos, já se foram todos. Eu devo ser um dos últimos. Eu tenho que resistir. Dai-me forças e dai-me fé, meu Deus (*Benzendo-se.*) Oh, puríssimo anjo Rafael, curador divino das feridas humanas, verte em minhas veias o líquido sagrado de tua ânfora dourada para purificar meu sangue! *Subitamente um raio de luz incide sobre o rosto do Homem.* [...] (ABREU, 2009, p. 239).

E o Homem da mancha roga a saúde já solicitada na epígrafe da peça. E lembra os que já se foram, próximos, muitos dos amigos de Caio. E invoca o Anjo Rafael, do hebraico “Deus cura”. Pede que o Arcanjo derrame em seu sangue o líquido sagrado. Seu sangue que está doente e precisa de purificação. A luz mostra que Deus ouviu sua prece.

Um último dado, talvez mais curioso do que autoficcional ou referencial, se encontra na última citação intertextual na peça *O homem e a mancha*. Antes de todas as definições finais de cada personagem, o Cavaleiro da Triste Figura se despede.

*TRISTE pára junto à espreguiçadeira. Tira o penico da cabeça e coloca-o embaixo. Está vestido apenas com a malha, como o ATOR no Prólogo. TRISTE vai falando enquanto deita, a rosa vermelha sempre nas mãos.*

TRISTE – Perdoai-me todos, se a alguns fiz mal. É que fugiu-se-me a razão, dizem, por longo tempo, e só me torna agora. Tarde demais, pois a morte já anunciou sua chegada. Que louco sonho ou pesadelo foi a minha vida, a tua vida, as nossas vidas. Ah, somos todos inocentes nesta barca da Medusa a navegar insânias. E eu de nada me arrependo (*Recita García Lorca, num último alento:*)

“Si muero,  
dejad el balcón abierto.  
El niño come naranjas.  
(Desde mi balcón lo veo.)  
El segador siega el trigo.  
(Desde mi balcón lo siento.)  
Si muero,  
dejad el balcón abierto!”

*Com um esforço derradeiro, TRISTE joga a rosa para a platéia. Leva a mão ao peito, geme (ABREU, 2009, p. 256-7).*

O poema define bem o que procuraria Caio uns meses após a escritura da peça: descoberta sua soro-positividade, ele abandona tudo e volta para Porto Alegre. Lá ele se dedica ao jardim, plantando rosas e girassóis, como atestam suas biografias e seus últimos depoimentos.

Eu seria um idiota de estar com AIDS e vir a público dizer que me arrependo de ter pecado contra os bons costumes que esta sociedade burguesa finge cultivar. NÃO ME ARREPENDO DE NADA, vivi minha vida exatamente como eu quis, não mudaria uma vírgula. Não fui promíscuo, não usei drogas injetáveis, mas namorei muito, sim, rapazes e moças, usei LSD, fumei maconha, cheirei cocaína, fiz tudo o que minha geração fez. O vírus me pegou como poderia pegar qualquer outra pessoa. Somos todos do chamado grupo de risco (ABREU *apud* DIP, 2009, p. 438).

Todos os amigos, em depoimentos sobre os últimos dias de Caio, citam sua dedicação ao jardim e à natureza. O amigo Marcos Breda cita um episódio curioso de uma de suas derradeiras conversas, com Caio já internado no hospital que seria seu último: “Quando eu ligava para saber se estava melhor, ele me dizia: ‘Sabe, Bredinha, eu tive uma visão, olhei pela janela e vi nuvens. Muitas luzes e umas pessoas do outro lado me chamando: Vem, Caio, vem, Caio... Cara, eu descobri que o paraíso é uma boate gay!’” (*apud* DIP, 2009, p. 463).

Caio morreu poucos dias depois, naquele mesmo hospital. Hospital Moinhos de Vento...

## EPÍLOGO

### Um novo personagem: a autoficção como recurso metateatral

A partir do momento em que o autor instaura-se no texto via ficcionalidade, promove-se uma espécie de alteração no modo de leitura. Da mesma forma que o pacto autobiográfico conduz o leitor a um horizonte de expectativa no qual tudo é real, verificável e histórico, o pacto ficcional induz o leitor a não acreditar em nada, prevalecendo o nível de ilusão necessário para a ficção.

Porém, na autoficção, o horizonte de expectativa é nebuloso: espera-se que o leitor arrisque-se no jogo entre real e ficcional, sem a necessidade de comprovar um ou outro. Ora, “sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, a leitura da obra.” (GENETTE, 2010, p. 18). Nesse ponto, a teoria do gênero autoficcional se aproxima daquela que Abel e Schmeling formularam para o metateatro: quebra-se a ilusão a partir do momento em que se “problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p. 34). A partir do momento em que determinada peça se coloca, paratextual ou arquitekstualmente, como autoficcional, o leitor/espectador terá seu horizonte de expectativa alterado, isto é, terá consciência de que aquela peça não é ilusão pura, tampouco documentário cênico. Da mesma forma que o Ator em *O homem e a mancha* instaura esse pensamento crítico sobre o fazer artístico e sua relação com a vida, a autoficção acentua criticamente tal pensamento, abrindo questões acerca do que é real e do que é ficcional. Em outras palavras, enquanto o Ator insere a dúvida do que é verdade na encenação (ou o que é encenação real e o que não é), a autoficção instaura a dúvida do que é ficção na peça.

Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor (KLINGER, 2012, p. 45).

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor.”. Essa máquina funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?) (KLINGER, 2012, p. 46). É nas duas primeiras questões que o metateatro se cruza

inevitavelmente com a autoficção; isto é, tanto pelo gênero autoficção, quanto pela presença do metateatro, a escrita, a criação literária está se indagando sobre seus limites, funções, modo de criação e recepção.

A partir do mito do escritor e de seus questionamentos, podemos pensar na autoficção como um gênero no qual ocorre um processo de metaescrita, metalinguagem, metaficção e metateatro, quando aplicado no drama. Se a autoficção questiona o processo de escrita assim como faz a intertextualidade, evidenciando a relação da literatura com a vida daquele que a escreve, ela se torna um gênero metatextual. Situada entre mentira e ficção, a figura do escritor se torna crítica. “*L’autofiction, c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.*”<sup>44</sup> (DOUBROVSKY, 1988, p. 77).

Não nos importa aqui se o que está relatado é falsa ou verdadeira; interessamos a ficção que o sujeito cria para si próprio. Na verdade, não se pode entender a autoficção como discurso verdadeiro ou falso, histórico ou ficcional. Podemos fazer uma analogia da autoficção com o paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (séc. IV a.C.): “se alguém afirma ‘eu minto’, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.” (KLINGER, 2012, p. 48). Logo, o escritor pode afirmar que tudo o que escreve é falso. Se for verdade, ele está sendo verdadeiro em sua declaração; se for falso, ele ainda é verdadeiro na sua declaração. Ora, todo escritor afirma, mesmo em casos óbvios, como o caso de Cristóvão Tezza e seu romance *O filho eterno*, de 2007, que sua obra é ficcional, isto é, que ele está mentindo e/ou inventando. A verdade ali não está na ficção, mas no mito que ele criou: a verdade permanece oculta, assim como a mentira. Ele diz que mente, mas não diz que o escrito é verdadeiro ou falso. Em ambas as situações, sua declaração foi autêntica.

Em certos casos, o dramaturgo faz do personagem uma *performance* de si. Romanceando a si mesmo, o autor entra no dilema entre verdade e mentira. Para Doubrovsky (1988), se a verdade do autor é a ficção que ele constrói, então a verdade da ficção é fictícia. Nota-se que não é mais uma vida construída que está sendo contada, mas sim uma vida que está em construção, acontecendo no exato momento da ficção, da escrita. É desta forma que o processo criativo também é colocado em questão. Citamos, por exemplo, o romance *Berkeley*

---

<sup>44</sup> A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de e por mim mesmo, incorporando, no sentido amplo do termo, a experiência da análise, não somente no tema, mas também na produção do texto (tradução nossa).

*em Bellagio*, de João Gilberto Noll, de 2002. O personagem é um escritor, chamado João, que leciona em Berkeley e recebe um convite para escrever um romance na cidade italiana de Bellagio. A trama, narrada em 1ª pessoa, revela os bastidores da escrita, cada vez mais adiada, desse romance.

Caio Fernando Abreu insere elementos identificadores em seu texto para que o leitor possa ver ali uma geração identificada por meio de um sujeito: ele mesmo. Em *O homem e a mancha*, ele se rende a uma *performance* que viveu durante toda a sua vida: uma série de faces diferentes criadas a fim de manter o equilíbrio social. Daí voltamos ao início deste trabalho, e encontramos o Caio-escritor, o Caio-jornalista, o Caio-filho, o Caio-militante, o Caio-namorado etc.; tanto os textos ficcionais quanto à vida pública do autor são faces da mesma produção subjetiva, tornando a vida uma instância que não pode ser pensada isoladamente, assim como a seus escritos. Caio inseriu uma série de elementos identificadores e sua obra compreende uma centena de paratextos que só fazem ampliar o grau de compreensão desse ou daquele texto. E percebemos, pelos contos, crônicas e peças principalmente, que na própria vida real o autor interpreta um papel (paradoxo claro com o Ator e Miguel).

Mas então, perguntará Nietzsche (2000, p. 9), por que ainda essa vontade de verdade? “Por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?”. No presente caso, tomamos a autoficção como dramatização de si. Diana Klinger (2012, p. 49) já tomou a autoficção como uma dramatização do eu,

[...] que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance* (*grifo da autora*).

Assim, tomamos o autor como o faz Klinger: sujeito de uma *performance*, de uma atuação na qual o sujeito representa a própria vida, tornando os pretextos metateatrais (“a vida é um sonho”, “a vida é teatro” etc.) realidade.

A vida, agora, é uma ficção. E uma ficção performática.

Assim, podemos afirmar que o personagem das peças, em especial de *O homem e a mancha*, de Caio Fernando Abreu se apresenta mais como *performer* do que como personagem, fazendo surgir ali mais a pessoa do que a ficção. Ora, o “ser” e o “representar” eram até então incomunicáveis e impossíveis de acontecerem simultaneamente. “Quando o

ator entra na cena teatral, ela passa a ‘significar’, a virar signo, desdobrando-se em ator e personagem.” (KLINGER, 2012, p. 50). O sujeito no palco permanece entre dois polos: atuação e representação. Ele nunca poderá somente atuar, mesmo que represente a si mesmo; tampouco poderá estar totalmente no personagem. Sempre haverá restos de um no outro, como sempre haverá restos de autobiografia na ficção, e vice-versa.

[...] no espetáculo teatral, como no texto de ficção, espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório (KLINGER, 2012, p. 51).

Na autoficção, o jogo entre real e ficcional permite o mesmo efeito: instituída a ficção, por mais real que o personagem possa parecer, mais irreal ele será. E o contrário é verdadeiro: quanto mais fictício ele parecer, mas verdadeiramente personagem ele será. Daí a ligação entre a arte performática e a autoficção: ambas fogem do personagem para falar mais sobre a pessoa em si, que produz a arte/escrita. “Da mesma forma que na performance, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional.” (KLINGER, 2012, p. 51). Além disso, *performance* e autoficção se apresentam como obras inacabadas, “como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita”.

Em suma, levando em conta que a regra das unidades ambiciona a verossimilhança da ação, inferimos que a peça, tendo o intertexto, o metateatro e autoficção como base de sua escrita, tem sua forma também remodelada. Caio Fernando o faz de tal forma, que intertexto, metateatro e autoficção funcionam com o mesmo propósito, se tornando inclusive bases para a construção da peça: os três funcionam como elementos que colocam o texto em conflito. Como releitura, *O homem e a mancha* remete ao metateatro, pois toda releitura é “o enfrentamento de um texto com outro, uma discussão, um diálogo de culturas e de épocas diferenciadas” (FACHIN, 1993, p. 252-3). Como autoficção, a peça remete a discussão metateatral: o que é ilusão, o que é mentira e o que representação da realidade? O Ator representa um personagem ator ou é o próprio ator discorrendo sobre o seu fazer artístico? Ou seria tudo isso ao mesmo tempo? Como metateatro, o texto apresenta uma série de elementos que quebram a ilusão teatral, incluindo diálogo entre personagem e plateia, personagem com consciência dramática e os outros dois elementos citados anteriormente: o intertexto e a autoficção. Todos eles colocam o texto em diálogo crítico, transformando-o em metatexto.

Nossa leitura da peça *O homem e a mancha* se efetua a partir do pressuposto de que a mesma foi escrita como forma reflexiva sobre o fazer teatral/literário, utilizando-se do texto dramático por ser ele um conjunto de signos que permite maior reflexão, como o fez Pirandello. Da mesma forma que o dramaturgo italiano, Caio Fernando Abreu não se prende, apenas, aos procedimentos convencionais de quebra de ilusão (*mise en abyme* e *aparte*, por exemplo), mas vai além, utilizando-se de recursos mais sutis para questionar o limite da ilusão no teatro e na ficção.

Não apenas a ilusão dramática é colocada em xeque, mas a própria ficção. Ora, ficção e vida se misturam constantemente na obra caiofernandiana, e não seria diferente no teatro. Nesse gênero, o autor escreveu peças mostrando a vida como uma peça em cartaz, em plena encenação, o que notamos, por exemplo, pela consciência dramática que os personagens possuem, diferente das personagens trágicas. Mas em *O homem e a mancha* essa consciência vai além: no personagem Ator, ele não apenas tem consciência dramática como se sabe inexistente devido a falta de dramaticidade que a ausência de um personagem lhe traz. Dito de outra forma, o Ator quer ter consciência dramática, mas para isso ele precisa de um personagem. Entretanto, ele já é um personagem, o que faz com que sua consciência dramática seja dúbia ou reversa. Ele a tem sem saber que tem, ou não tem embora acredite que tenha.

Nesse único exemplo já conseguimos visualizar a complexidade dos recursos metateatrais utilizados em *O homem e a mancha*. Nesse jogo entre real e ilusão, a intertextualidade e a autoficção serão peças-chave, pois irão formar uma espécie de tríade capaz de tornar híbrida qualquer afirmação sobre a ficção e/ou a ilusão dramática da peça.

Para Sônia Pascolati (2011, p. 98), “um recurso metateatral é o modo de composição das personagens, sempre pautado pela duplicidade, pelo ambíguo”. Deste modo, o metateatro questionará a ficção em si, enquanto a intertextualidade questionará o processo de autoria e de produção do texto. A autoficção, por final, questionará o próprio personagem. Essas três instâncias questionarão o fazer literário, aqui entendido na tríade personagem-autor-narrador.

O hibridismo é quebrado na própria cena, pois “por mais que o palco se esforce, jamais será capaz de traduzir a verdade que [os personagens] carregam em si; a representação, pelos atores, por melhor que possa ser será sempre uma ‘representação’ e nunca a ‘realidade’.” (PASCOLATI, 2011, p. 98). Podemos crer que o que está encenado não é ficção, mas nunca acreditaremos que aquilo é O Real Insuportável, impossível de se fugir do qual é impossível escapar. Ele sempre estará lá fora, materializado em centenas de moínhos de vento, esperando para quebrar nossas adagas. A ficção pode, e vai, aliviar esse Real por um tempo;

tempo este em que mergulhamos na sua fantasia. Finalizada esta, voltamos a ele. Percebemos, assim, a mesma questão do metateatro no mito quixotesco: Quixote fantasia uma realidade, vivendo, em vida, uma peça de teatro que ele mesmo cria para si. O mesmo acontece com Miguel em *O homem e a mancha*: ele vive uma fantasia acreditando ser aquela sua vida.

Metateatro e autoficção vão, de alguma forma, inverter os planos: ultrapassa-se os limites do palco, “o mundo é um palco”, “a vida é um sonho”. A ficção mantém-se inabalável, mas não no palco, e sim na vida. Não é a ficção que é abalada, mas a própria realidade. Tal fato podemos notar em Caio Fernando Abreu que assume, nas suas inúmeras cartas e crônicas, *personas* diferentes para cada confidente. As crônicas assumem um teor confessional ao tratar de assuntos como amor e morte, e posteriormente AIDS. As cartas trazem um Caio diferente do Caio presente em entrevistas, debates e círculos literários. Como afirmamos desde o início, são vários Caios personificados em apenas um, o Caio que passou a ser exaltado em redes sociais e que é visto como uma espécie de guru dos sentimentais. Um Caio que desejou ser amado por algo que tivesse escrito. Um Caio Quixote, meio Jesus, meio *hippie*.

Podemos, sim, fazer um paralelo entre o Quixote de sempre e o Caio de hoje. O escritor produz uma escrita de si como Cervantes escreveu sobre uma aldeia da Mancha, “de cujo nome não quero me lembrar”. Acontece que Caio, mesmo não querendo lembrar, lembra. A luta entre o querer e o lembrar inevitável cria uma autoficção que permeia toda sua obra, incluindo-a em um espaço ambíguo, com limites frágeis. Entretanto, como em *Dom Quixote*, “isso pouco importa para nossa história: basta que em sua narração não se saia um ponto da verdade.” (CERVANTES, 1956, p. 11).

Dom Quixote não tem outros inimigos além daqueles que habitam sua fantasia. Os traumas de Caio estão todos em sua literatura, na sua ficção. Amor, doença, morte, solidão. Tudo isso é ficcionalizado para transformá-lo, e nos transformar. Talvez por isso o mito do Quixote seja resgatado: ele representa a capacidade de transformação do ser humano em busca de seus sonhos, por mais inútil e patética que essa busca possa parecer.

*Perdoai-me todos, se a alguns fiz mal. É que fugiu-se-me a razão, dizem, por longo tempo, e só me torna agora. Tarde demais, pois a morte já anunciou sua chegada. Que louco sonho ou pesadelo foi a minha vida, a tua vida, as nossas vidas. Ah, somos todos inocentes nesta barca da Medusa a navegar insânias. E eu de nada me arrependo (ABREU, 2009, p. 256).*

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ABREU, Caio Fernando. “Pela noite”. In: *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. A ficção dos anos 70. In: RÖSING, Tânia Mariza K. & AGUIAR, Vera Teixeira. *Jornadas Literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- \_\_\_\_\_. Eu quero biografar o humano do meu tempo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996. Caderno 2, D2.
- \_\_\_\_\_. *Cartas*. MORICONI, Ítalo (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Onde andaré Dulce Veiga?*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Caio 3D: O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- \_\_\_\_\_. *Caio 3D: O essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.
- \_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005d.
- \_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. São Paulo: Abril, 1991.
- AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Pensadores)
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Livraria Almedina, 1976.
- ALABARSE, Luciano. Entrevista. Londrina. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.
- ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 1991. p. 66-81.
- ALBUQUERQUE, Severino J. *Tentative Transgressions: homosexuality, AIDS, and the Theater in Brazil*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Para uma genealogia da noção de autoria em literatura. In: FURLANETTO, Maria Marta; SOUZA, Osmar de (Orgs.). *Foucault e a autoria*. Florianópolis: Insular, 2006.

ANDRADE, Oswald de. *A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ARENAS, Fernando. Utopia da alteridade: conceitos na história e ficção brasileira e portuguesa. *Revista Z (Revista Eletrônica do Programa Avançado de Cultura Contemporânea)*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2003. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/antigos.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

ARENAS, Reinaldo. *Antes que Anoiteça*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

BARBOSA, Nelson Luís. “*Infinitivamente pessoal*”: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo a emoção”. São Paulo, 2008. 401 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997

\_\_\_\_\_. *Os perigosos*. Autobiografia e AIDS. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1964. p. 145-8.

\_\_\_\_\_. Pierre Menard, autor do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução Carlos Mejard. São Paulo: Globo, 2000. p. 48-57.

BREDA, Marcos. Entrevista. São Paulo. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

CALÇADO, Thiago. *Doença: sofrimento e vida nas filosofias de Friedrich Nietzsche e Blaise Pascal*. 2009. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de São Paulo, Marília, 2009.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: O Poema Pós-utópico. *Folhetim - Folha de S. Paulo*, 14 out. 1984, p. 4.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas: Ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6 ed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.

CASTELLO, José. Caio Fernando Abreu, o poeta negro. In: \_\_\_\_\_. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. A literatura na poltrona. *Rascunho*. 2010. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=3&lista=1&subsecao=11&ordem=838&sem limite=todos>>. Acesso em: 30 abr. 2010.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de La Mancha*. Trad. Conde de Azevedo e António Feliciano de Castilho. Clássicos Jackson, 1956.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CORTINA, Arnaldo. *O Príncipe de Maquiavel e seus leitores: Uma investigação sobre o processo de leitura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DÄLLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DÄLLEMBACH, L. et al. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades*. n. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* São Paulo: Record, 2009.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

\_\_\_\_\_. Les points sur ler “i”. In: JEANNELLE, Jean-Louis; VIOLLET, Catherine (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p. 54-65.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FACHIN, Lídia. O espaço da narrativa no teatro. *Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 12. p. 103-10, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2918/2683>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Teatro: escritura e reescritura. *Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 5. p. 245-60, 1993. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2458/2034>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

FARIA, João Roberto. A narrativa no teatro. *Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 12. p. 47-57, 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2911/2673>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

FIORIN, José Luiz. O dialogismo. In: *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. A escrita de si. In: *Ditos e escritos. Ética, sexualidade e política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbaso. Rio de Janeiro, Forense, 2004.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2001.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?*. Rio de Janeiro: Passagens, 1992.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

\_\_\_\_\_. *Autofiction : Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega, s/d.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GIACOIA, Oswaldo. *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida: Nietzsche e a modernidade*. Passo Fundo/RS: UPF, 2005.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GINZBURG, J. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP, n.8, p. 36-45, 2005, “Contemporânea”. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19617/21681>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Tempo e destruição em Caio Fernando Abreu. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006. p. 367-74.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISER, W. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 2 São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert, et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JEANNELLE, J.-L. Où en est la réflexion sur l'autofiction. In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, C (Dir) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 17-37.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: DÄLLEMBACH, L. et al. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias*. Intertextualidades. n. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 19-45.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernarndo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silvano Santiago. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOWZAN, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. Paris: L'Harmattan, 2006.

KOWZAN, Tadeusz et al. *O Signo Teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro - Contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: AnnaBlume, 2002.

LECARME, Jacques. *Autofiction: un mauvais genre?*. In: *Autofictions & Cie*. Paris, nº 6, Ritm, p. 227-249, 1994.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LEYLAND, Winston (Org.). *Sexualidade e criação literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- LIMA, Ricardo Augusto de. *Cartas ao vento: a não realização do Amor em Caio Fernando Abreu*. 2010. 101 f. Trabalho de conclusão de curso (Letras – Bacharelado em Estudos Literários). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. 2006. 103 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande-RS, 2006.
- MAGALHÃES FILHO, José Soares. *Diz-me com quem andas... Intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos de Luis Fernando Veríssimo*. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras. Área de concentração: Estudos Literários) Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux methodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. Martins Fontes: Martins Fontes, 2001.
- MELO MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTALVO, Garcí Rodríguez de. *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MORICONI, Italo. Lá em Brokeback Mountain, ou: dez anos sem Caio Fernando Abreu, *Cronópios*, 2 mar. 2006. Disponível em: <[www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1071](http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1071)>. Acesso em: 24 set. 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia e a ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras: 2004.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Trad. Artur Morão. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo Cezar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, Luís Artur. Entrevista. São Paulo:2005. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.

OLIVEIRA, Gerlane Roberto de. *Na trama da escrita autoficcional: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução a dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Atica, 1989.

PASCOLATI, Sônia Ap. Vido. *Faces de Antígona: leituras e (re)escrituras do mito*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

\_\_\_\_\_. *Metateatro: Inserção do Discurso Crítico no texto dramático*. 1ª JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso. 2008.

\_\_\_\_\_. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.) *Teoria literária: Abordagens e tendências contemporâneas*. 21. Maringá: Eduem, 2009. p. 93-122.

\_\_\_\_\_. Em busca de uma poética pirandelliana. *Revista Olho d'água*. São José do Rio Preto, UNESP, v.3. n.1. p. 89-106, jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/120/154>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. . São Paulo: Siciliano, 1994.

PEN, M. Quem tem medo de Caio F.? In: ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006. p. 9-16.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem do teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 81-101.

QUINTANA, Mario. *A rua dos cataventos*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: Um Teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RICCIARDI, Giovanni, *Biografia e criação literária*. Palhoça, SC: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2009.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

\_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. Eu comecei a mentir por precaução. *Suplemento Cultura do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. 2010. Disponível no site:

<<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-anteriores/60.html>> . Acesso em 20 ago. 2012.

SARLO, Beatriz. *Prólogo a Graciela Speranza. Primera Persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos. Buenos Aires: Norma, 1995.

SCHMELING, M. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SONTAG, Susan. *AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. Ficção 80: Dobradiças e Vitrines. In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2002. p. 257-73.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TAMURA, Celia Mitie. *O mito quixotesco na literatura de Cyro dos Anjos*. 2011. 201 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. 2011.

TERESA DE JESUS. *Obras completas*. São Paulo: Loyola, 2002.

TERESA DO MENINO JESUS, Santa. *História de uma alma: manuscritos autobiográficos*. São Paulo: Paulus, 2002.

TODOROV, T. Prefácio. In: Bakhtin. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1979.

TOLEDO, Leonardo Ramos de. *Confissão na ribalta: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi*. 2008. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Juiz de Fora, 2008.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

\_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1999.

WALTY, Ivete. Verbetes Intertextualidade. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://www.fesh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>>. Acesso em 14 mar. 2013.

WHITE, Edmund. *Genet: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ZAPPONE, Mirian H. Y. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.