

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MARCELA OLIVEIRA DE PAULA

**UMA POÉTICA EM UM ATO:
O TEATRO CRÍTICO DE CAIO FERNANDO
ABREU**

VITÓRIA
2017

MARCELA OLIVEIRA DE PAULA

**UMA POÉTICA EM UM ATO:
O TEATRO CRÍTICO DE CAIO FERNANDO
ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

VITÓRIA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P324p Paula, Marcela Oliveira de, 1991-
Uma poética em um ato : o teatro crítico de Caio Fernando Abreu / Marcela Oliveira de Paula. – 2017.
112 f.

Orientador: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Crítica e interpretação. 2. Teatro brasileiro – História e crítica. I. Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa de, 1958-. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

MARCELA OLIVEIRA DE PAULA

**UMA POÉTICA EM UM ATO:
O TEATRO CRÍTICO DE CAIO FERNANDO ABREU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em ____ de _____ de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho / Ufes
Orientador

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral / Ufes
Membro Titular Interno

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento / Ufes
Membro Suplente Interno

Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra / Universidade Anhembi Morumbi
Membro Titular Externo

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza / UFPR
Membro Suplente Externo

Ao meu companheiro, Lucas,

por tudo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Raimundo Carvalho, em especial, por ter abraçado essa pesquisa e ter me passado uma tranquilidade sem igual para realizá-la.

Aos professores Bernadette Lyra, Sérgio Amaral, Marcelo Paiva e Jorge Nascimento, por terem aceitado compor minha banca com tanta disposição.

A meus familiares – minha mãe, Rosângela, e meu pai, Marcelo – por acreditarem em mim e naquilo que escolhi fazer na vida. Não posso deixar de agradecer ao meu companheiro Lucas pelo tempo e pela paciência doados neste tempo de pesquisa.

Ao meu gatinho, Michelangelo, *in memoriam*, que acompanhou boa parte da escrita aos meus pés.

A todos meus amigos queridos.

A única magia que existe é estarmos vivos e não entendermos nada disso. A única magia que existe é nossa incompreensão.

Caio Fernando Abreu

RESUMO

Caio Fernando Abreu ganhou relevo no cenário da literatura brasileira sobretudo por sua prolífica atuação como ficcionista, operando uma crítica das formas de repressão nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Entretanto, embora seja pouco conhecida, sua dramaturgia (assim como suas narrativas) dialoga intimamente com muitos elementos do período já mencionado: o autoritarismo militar, o crescimento dos movimentos sociais, os valores patriarcais e a violência, entre outros. Por meio da análise de duas peças de seu *Teatro completo*, esta dissertação se propõe a investigar como a produção dramaturgical de Caio lida com as questões a ele contemporâneas, seja no plano temático, seja no nível formal. Com essa finalidade, lança mão de algumas vozes da fortuna crítica do escritor gaúcho para identificar as linhas de força de sua obra, põe em foco algumas de suas cartas relacionadas ao assunto teatral para entender a construção da face dramaturga do escritor, revisita por meio de um breve panorama o teatro brasileiro dos anos 1960 aos 1980 e coloca sob perspectiva analítica *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, de 1973, e *Zona Contaminada*, que teve uma primeira versão finalizada em 1978 e uma última em 1993, quando enfim chega aos palcos. Com a análise estrutural de ambas as peças – enfatizando, na primeira, o aspecto musical e, na segunda, as opressões masculinas –, a partir de um referencial teórico voltado para o estudo do texto e do espetáculo teatral, observa-se que Caio Fernando Abreu constrói um teatro crítico ancorado principalmente na forma da peça em um ato, que oferece características essenciais para o nível de criticidade proposto pelo autor em sua obra dramática.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu – Teatro. Teatro brasileiro contemporâneo. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. *Zona Contaminada*. Teatro crítico.

ABSTRACT

Caio Fernando Abreu gained relevance in the Brazilian literature scene mainly due to his fruitful accomplishments as a fictionist, operating a critique of the forms of oppression in the decades of 1970, 1980 and 1990. However, although mildly known, his dramaturgy (as well as his narratives) intimately converses with many elements of the cited period: military authoritarianism, the growth of social movements, patriarchal values and violence, among others. Through the analysis of two plays from his *Teatro completo*, this thesis proposes to investigate how Caio's drama production deals with contemporary issues, be it in the thematic sphere or in the formal level. With this finality, brings to bear some of the voices in the *gaúcho* writer's critical fortune so as to identify the strong aspects of his works, puts into focus some of his letters related to the theatrical theme in order to understand how the writer's dramatist facet was built, revisits Brazilian theatre from the 1960s to the 1980s with a brief overview, and puts into analytical perspective *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, from 1973, and *Zona Contaminada*, which had its first version concluded in 1978 and a last one in 1993, when it finally reaches the stages. With the structural analysis of both plays – emphasizing, in the first, the musical aspect and, in the second, the male oppression –, based on a theoretical framework that studies the text and the theatrical spectacle, it is observed that Caio Fernando Abreu composes a critical drama, anchored primarily in the form of a one act play, which offers essential characteristics for the author's proposed level of criticism in his dramatic oeuvre.

Keywords: Caio Fernando Abreu – Theatre. Brazilian contemporary theatre. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. *Zona Contaminada*. Critical theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
A POÉTICA DE CAIO FERNANDO ABREU	11
A FACE DRAMATURGA DE CAIO F. NAS <i>CARTAS</i>	18
1 O TEMPO, O TEXTO E O PALCO: PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO PÓS-64	30
1.1 OS ANOS 1960 E SUAS FRENTE DE RESISTÊNCIA	31
1.2 OS ANOS 1970 (E DEPOIS): A POLITIZAÇÃO DO COTIDIANO	40
2 MÚSICA E DESBUNDE EM CENA: <i>PODE SER QUE SEJA SÓ O LEITEIRO LÁ FORA</i>	48
2.1 OS VALORES HISTÓRICOS D' <i>O LEITEIRO</i>	50
2.2 BABY E “SE EU ME CHAMASSE RAIMUNDO”	54
2.3 MONA, O CHÁ E A MÚSICA COLETIVA	60
2.4 ALICE COOPER E AS BATIDAS NA PORTA	67
3 DUAS MULHERES NO APOCALIPSE DOS HOMENS: <i>ZONA CONTAMINADA</i>	72
3.1 SISTER VERA: IANSÃ DE FRENTE	76
3.2 SISTER CARMEM: OXUM DE FRENTE	81
3.3 OS HOMENS: MR. NOSTÁLGIO E O HOMEM DE CALMARITÁ	86
3.4 OS OUTROS: NOSTRADAMUS PEREIRA E O CORO DOS CONTAMINADOS.....	93
CAIO PANO	102
NOTAS DE UM TEATRO CRÍTICO EM UM ATO	103
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A POÉTICA DE CAIO FERNANDO ABREU

I

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago do Boqueirão, no Rio Grande do Sul, em 1948, deslocando-se ainda muito jovem para tentar o vestibular do curso de Letras e Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – ambos abandonados – em Porto Alegre no final dos anos 1960. De espírito aventureiro, mudou-se posteriormente para diversas cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, além de ter morado e visitado a Europa algumas vezes. Dessas transições observam-se marcas expressivas em seu trabalho como escritor ligado a vivências urbanas, vínculos afetivos, espiritualidade e intimismo¹. Durante boa parte de sua vida, Caio desenvolveu simultaneamente à vida de escritor o trabalho de jornalista, em que pôde desempenhar o papel de colunista, editor e colaborador em diversos meios de comunicação, lugares de onde “batalhava”, como costumava dizer, o seu sustento. Além de escrever sete livros de contos, dois romances, uma história para o público infanto-juvenil e um conjunto de peças teatrais, teve suas obras traduzidas e publicadas em outras línguas, escreveu inúmeras cartas e também foi ator, roteirista, copidesque, apresentador, tradutor, *freelancer* e cinéfilo. Recebeu prêmios importantes durante sua trajetória, como o Prêmio Molière, junto com Luís Artur Nunes, pela autoria do melodrama *A maldição do Vale Negro*, e dois prêmios Jabuti – o primeiro, de 1989, pelo melhor livro de contos, com *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*, e o segundo, postumamente, no ano de sua morte, pelo livro de contos *Ovelhas Negras*.

Dentro do contexto de produção literária brasileira, Caio se insere num período entre as décadas que coincidem juntamente com o momento marcado por acontecimentos de cunho autoritarista, após o golpe de 1964, e, mais tarde, num momento mais democrático, de abertura política, mas também de certa conturbação social. Há diversas e densas discussões sobre os temas sociais, culturais e políticos que são constatadas em praticamente todos os gêneros praticados por Caio. Podem-se perceber essas inquietações no livro em que Paula Dip reuniu as cartas entre Caio e Hilda Hilst – *Numa hora assim escura*. Em carta datada em 14 de maio de 1972, o autor declara:

¹ A propósito, como se pode notar em rápida olhada no sumário do trabalho, a tese de doutoramento de Linda Emilio Kogure (2015) – *Caio Fernando Abreu por Caio F* – lança mão das transições geográficas do autor para construir sua trama, que procura, entre outras coisas, discutir a construção da obra do escritor gaúcho com base nas noções das escritas de si (sobretudo a questão da performance).

Tento contar todas as coisas que eu e a minha geração atravessamos, as drogas, os hippies, as estradas, a volta à natureza, a tecnologia esmagando o homem e afastando-o de sua essência animal. Estou procurando a simplicidade e, ao mesmo tempo, o mito e a magia. Tento fazer um negócio assim com as *1001 noites*, cheio de lendas, contadas através das mais diversas formas e linguagens, roteiro de cinema, peça teatral, contos de fadas, escrita automática, narrativa tradicional, radionovela. Há trechos em espanhol, em inglês. [...] Enfim, tento o ambicioso de uma síntese – caótica, tropical, desesperada como a música pop (que é o que melhor reflete este nosso tempo de ruído) – ao mesmo tempo bonita, lírica, saudosista. (DIP, 2016, p. 78).

Apesar de, no cenário da literatura brasileira contemporânea, Caio ser reconhecido por sua ficcionalidade intimista, pelo homoerotismo e pela utilização de uma série de recursos que apresentam concomitantemente imagens, textos e sons, não é sabido por muitos que também compôs peças de teatro. Embora seja pouco conhecido, sua dramaturgia (assim como suas narrativas) dialoga intimamente com muitos elementos do período já mencionado: o autoritarismo militar, o crescimento dos movimentos sociais, os valores patriarcais e a violência, entre outros. Nota-se também que, ainda que sua produção literária seja reconhecida por críticos e estudiosos literários, por muitas vezes a sua produção dramática não tem recebido tanta atenção por parte da crítica, que demonstra interesse principalmente em outros gêneros (romances, contos, cartas etc.).

Segundo Amanda Costa, em sua dissertação de mestrado – que posteriormente virou o livro *306 graus: inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*, dedicado ao estudo da presença da Astrologia na produção literária do autor –, observa-se que a voz de Caio, juntamente com a de outros escritores jovens no final da década de 1970,

É uma voz que fala pelos indivíduos que habitam as grandes cidades e por aqueles que se sentem deslocados e incômodos, sufocados e oprimidos pelo vazio, pela alienação e falta de sentido de uma sociedade massificadora, agredidos pela violência social, política e psicológica. Seus personagens representam uma geração que, ao buscar uma liberdade perdida e uma individualidade que lhes foi roubada pelo autoritarismo político, assume uma ideologia subjetivista de manutenção da identidade pessoal. Sob sua lente, os dramas vividos naquele momento de crise são vistos como experiências de transformação, com a constante reafirmação do ser humano. (COSTA, 2011, p. 44).

Essa temática voltada para o social, com personagens que refletem muito seriamente o período em que vivem, exibindo identidades muito comuns dentro das controvérsias e tensões do período, está dispersa em toda a obra de Caio. Aliam-se a ela características de abandono, loucura, solidão, recolhimento, marginalidade, além de experimentações que busquem “um mix bem temperado de vários tipos de

relacionamentos, sexo, viagens, cidades, drogas, psicanálise, meditação, candomblé, tarô, cultura pop, poemas, filmes e canções” (COSTA, 2011, p. 46) – todos traços marcantes também da produção teatral do autor.

No que diz respeito às relações entre a obra e o momento sócio-político, Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária*, analisa Caio Fernando Abreu juntamente com outros escritores da geração surgida no período pós-64. A autora comenta que sua escrita buscava uma “maior elaboração literária para as cenas de tortura e violência cada vez mais frequentes na literatura dos anos 70” (SÜSSEKIND, 2004, p. 79). Numa tentativa de pintar o retrato de um país no qual os meios de comunicação não podiam se manifestar tão claramente, devido à censura, Caio buscava atentar sua escrita aos aspectos estéticos e se colocar a serviço do registro do horror dos fatos repressivos, não se restringindo apenas em relatar ou ruminar os acontecimentos sobre toda a situação por que o país passava. Desse modo, a diferença entre a obra de Caio e a de outros autores do período estaria justamente na maneira como constrói e descreve aquele que se coloca em uma situação em que é atingido pela tortura e pelo terror: nas palavras de Flora, o autor não “está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de experiência vivida. Mas sim literatura” (idem, p. 81).

Nesse sentido, observa-se que, sem abdicar da sofisticação estética, a criação literária de Caio estabelece uma crítica ao contexto ditatorial, à situação em que se via o sujeito inserido naquele período, às construções ideológicas acerca da sexualidade, às restrições culturais, à violência ideológica e à dominação político-militar. Isso podemos constatar em quatro ensaios de Jaime Ginzburg, reunidos em *Crítica em tempos de violência*, acerca da obra do autor. Em “Conto e crítica política: Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu”, o estudioso comenta a respeito da censura do conto “Triângulo em Cravo e Flauta Doce” e como, fundamentado em seus elementos, se podem discutir questões sobre autoritarismo e literatura no Brasil. Ginzburg aproxima à sua análise o conto “A solução”, de Clarice Lispector, para chamar atenção para as imposições do patriarcalismo quando o tema ou problema central decorre de alguma questão homoerótica, por vezes encarada com uma violência recebida de maneira pacífica pela sociedade, que, não raro, trata a situação como um caso de “anormalidade”. O pesquisador mostra, assim, como Caio rompe com um modelo impositivo que tenta manipular e estabelecer o que deveria ser lido ou aceito, uma vez que a censura não permitiu a publicação de seu conto. No artigo seguinte – “Exílio, Memória e História: Notas sobre ‘Lixo e Purpurina’ e ‘Os sobreviventes’ de Caio Fernando Abreu” –,

Ginzburg constata que alguns escritores estabeleceram durante o período da ditadura uma relação muito próxima com a História, posicionando-se de modo crítico em relação às transformações que aconteciam no período. Já analisado pelo viés do homoerotismo e pela ficção intimista e/ou confessional, segundo o crítico, Caio “ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes: a política”. Considerado, então, um “escritor de resistência, não sem contradições, [...] é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira” (GINZBURG, 2012, p. 405). Na sequência tem-se “Tempo de destruição em Caio Fernando Abreu”, que situa o diálogo do autor “com tensões sociais do país na década de 1990, em que o impacto das modernizações foi sentido fortemente”, e com “as reflexões sobre repressão sexual que remetem à onda de ideologia homossexual normativa que acompanhou a divulgação da doença [Aids] nos anos 1980” (idem, p. 418-419). O conto, segundo o crítico, ressalta não só uma visão do portador do HIV como também demonstra sua interação condicionada com o mundo, fazendo com que Caio, novamente, problematize questões sociais e, ainda, questões existenciais do sujeito contemporâneo, construindo a crítica do autor ao mundo em que se insere e à condição do indivíduo frente à História. Por último, em “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Verissimo”, Ginzburg nos convida a repensar alguns elementos da ditadura militar na literatura. De acordo com o pesquisador, mesmo que muitos arquivos concentrem peças fundamentais para esclarecer os fatos de horror que se deram nos anos obscuros, “o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu” (idem, p. 423), e, desse modo, é possível perceber em “Os sobreviventes”, de Caio, o trabalho do escritor em alegorizar a situação opressora em que viviam os militantes de esquerda sufocados pelo regime ditatorial, pois as referências ao momento e à crise dos personagens se dão de maneira fragmentada e menos explícita.

Em consonância com o raciocínio de Jaime Ginzburg se constrói a dissertação de mestrado de Luana Teixeira Porto (*Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*), defendida em 2005 na UFRGS, que situa o livro de contos *Morangos mofados*, de 1982, sob a ótica do momento histórico conturbado. No primeiro capítulo, intitulado “Dentro do texto, dentro da vida”, ao efetuar uma revisão da fortuna crítica do autor, a pesquisadora levanta questões da obra tendo como princípio as relações entre literatura, história e sociedade. Assim, com base

sobretudo em trabalhos de Luís Augusto Fischer, Gilda Neves e Antônio Hohlfeldt, a dissertação aborda a maneira como se estabelece na obra de Caio a representação da realidade, usufruindo de uma intimidade com a história; o questionamento da condição humana, numa elaboração enigmática e metafórica; a denúncia do sistema repressor, um dos responsáveis pela crise do sujeito; e a construção de personagens que destoam da norma social vigente, pois apresentam caracteres controversos. Tudo isso demonstra que a literatura de Caio Fernando Abreu aponta para “uma imagem do escritor que está relacionada à sua visão acerca das relações do homem com a sociedade e com seu espaço sócio-político, seja através da definição de papéis sexuais, seja através de atitudes políticas e opções ideológicas” (PORTO, 2005, p. 43). Não à toa, na introdução que Italo Moriconi faz ao conjunto de cartas que organizou em 2002, destaca-se que, do “ponto de vista histórico, a obra de Caio Fernando Abreu faz a ponte entre as instigações pop-culturais e ‘malditas’ ou ‘marginais’ dos anos 70 e a pasteurização juvenil e mística dos 90, passando pela disseminação (banalização?) nos anos 80 nos moldes baseados na literatura policial”. Em razão disso, Moriconi conclui que “Caio enfrentou tais fantasmas da única maneira que o artista competente e antenado com seu tempo pôde fazer: incorporando-os e transcendendo-os em seu próprio texto” (MORICONI, 2002, p. 11).

II

Para este trabalho, que se dedica ao estudo da obra dramaturgica de Caio Fernando Abreu, centrando-se na análise de duas peças específicas (*Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, de 1973, e *Zona Contaminada*, que teve uma primeira versão concluída em 1978 e uma última em 1993), é importante destacar que essas mesmas características, identificadas tanto por Amanda Costa, Flora Süssekind e Jaime Ginzburg quanto por Luana Teixeira Porto, Italo Moriconi e pelo próprio Caio (na citada carta para Hilda Hilst), encontram-se de maneira muito viva na escrita ficcional do autor, mas também com a mesma nitidez em sua produção teatral. Sendo assim, com esse brevíssimo panorama composto por algumas vozes que se dedicaram ao estudo da obra do escritor gaúcho, percebe-se que, ao lado das já conhecidas características líricas e intimistas de sua poética, há também uma percepção muito crítica da realidade a ele contemporânea que deve ser considerada para a leitura de seu teatro. A esse propósito, ao definir o contemporâneo, Giorgio Agamben tece considerações que ajudam a compreender a postura de Caio Fernando Abreu frente à história.

No ensaio “O que é o contemporâneo?”, o pensador italiano conceitua o contemporâneo não como aquele que vive absoluta e acriticamente dentro de seu próprio tempo, mas, como “o intempestivo” que Barthes identificou em Nietzsche, como aquele que “quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Sendo assim, esse sujeito manteria uma constante relação de inatualidade, de deslocamento, de anacronismo, e é em razão disso que “ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (idem, p. 59). No entanto, Agamben adverte que isso não significa que esse indivíduo seja meramente um nostálgico, alguém que procura a fuga para um outro tempo, evadindo de seu presente; ao contrário, ele “sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo” (idem, *ibidem*). Por isso, numa primeira definição, o filósofo diz que

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa *é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A contemporaneidade de Caio Fernando Abreu diz respeito à capacidade do escritor de manter o diálogo crítico com as manifestações político-sociais das décadas em que produziu. De acordo com Agamben, Caio manteria uma relação de afastamento com seu presente de modo a perceber seus pontos críticos – que o filósofo chama, mais à frente, em seu ensaio, de “pontos obscuros”. Num período em que boa parte da sociedade brasileira, principalmente a classe média, vivia a ilusão do Milagre Econômico, o autor gaúcho mantinha o olhar fixo nas mazelas que se disfarçavam por trás de carros-zero e avanços tecnológicos. A esse respeito, pode-se lembrar, além de muitas de suas narrativas², o que diz na carta para Hilda Hilst citada no início deste trabalho, sobre o fato de a tecnologia esmagar o homem em sua “essência animal”. Sendo assim, Caio teria, nas palavras de Agamben, uma “habilidade particular” de perceber no seu tempo “não as luzes, mas o escuro”, de “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 62 *et passim*) – uma vez que, por exemplo, para boa parte do enriquecimento de algumas camadas sociais da época,

² No conto “Pela passagem de uma grande dor”, de *Morangos mofados*, vemos, por exemplo, um casal de amigos visivelmente distanciado pela utilização do telefone, que provoca um diálogo desapaixonado.

outras se tornaram ainda mais miseráveis, como o escritor não deixa de abordar. Ou seja, ao tratar de indivíduos marginalizados, vítimas de preconceito, de relações abaladas por influência da tecnologia e do isolamento das grandes cidades, das imposições do poder patriarcal, da violência silenciosa (ou não) de um sistema político e social opressor, Caio, como diria o pensador italiano, “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade”, como se fosse “algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo”, algo que, “mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (idem, p. 63-64).

As duas peças que serão estudadas adiante revelam essa postura do escritor de maneira especial. Em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, tem-se um grupo de jovens que se reúne numa casa abandonada a fim de passar a noite em meio a uma atmosfera de música, drogas, mas também de repressão política. A referência é nitidamente ao clima da contracultura que dominou certa camada da juventude no período dos anos 1960 e 1970, isto é, exatamente nos anos mais acirrados da ditadura militar no Brasil. Já em *Zona Contaminada* a ambientação é menos realista, embora bastante possível quando se pensa no contexto de Guerra Fria em que foi escrita: a peça trata principalmente de duas irmãs que se refugiam numa casa funerária em meio a escombros de um mundo pós-apocalíptico. Teria ocorrido uma Grande Catástrofe e, dela, as jovens seriam as únicas mulheres sobreviventes, por isso são perseguidas pelo Poder Central, que simboliza, entre outros elementos, a opressão masculina.

Para iluminar a perspectiva crítica de Caio Fernando Abreu ao construir as duas obras, na leitura de *O leiteiro* – como a peça é muitas vezes referida, por ter o título muito longo – serão abordados pontos da contracultura e do desbunde em sua íntima relação com o contexto histórico opressor por meio do aspecto musical da peça. No estudo de *Zona Contaminada*, por sua vez, através de uma análise da estrutura do texto a partir da construção das personagens femininas e da relação estabelecida entre elas e os personagens masculinos, serão discutidas igualmente relações de poder e opressão, tanto no aspecto macro quanto micropolítico – se for pensada a questão da dominação masculina ao lado do poder oficial. Em ambas se vê, portanto, que a poética de Caio Fernando Abreu, também em seu trabalho como dramaturgo, revela uma nítida postura crítica. Antes de enfrentá-la, porém, este trabalho se dedica a apresentar a construção da face dramaturga do escritor, por meio de suas cartas e, ainda, a traçar um pequeno panorama da produção teatral brasileira entre os anos 1960 e 1980, para contextualizar a produção dramaturgical do autor.

A FACE DRAMATURGA DE CAIO F. NAS CARTAS

Outra coisa. Nós nos escrevemos dezenas de cartas. Não sei se você guardou as minhas como guardei as suas. Se guardou, uma ideia – após minha morte, claro – é você publicá-las. Vamos que eu me torne um mito literário (melancolicamente póstumo...). De qualquer forma, se você as tem, são suas. É a minha herança para você.

(Caio Fernando Abreu em carta para a amiga Lucienne Sâmor em 1995)

Cartas, diários íntimos e entrevistas sempre estiveram presentes e se circunscrevem nas escritas de si de Caio Fernando Abreu. Desses, para além de uma história de vida, o livro *Cartas*, organizado por Ítalo Moriconi, nos reserva um panorama literário dos anos 1970, 1980 e 1990. Na teia de relações que Caio estabelece, mostra-se um escritor dedicado à arte dramática em seu sentido mais amplo: “personagens, pseudônimos, disfarces, figurinos, fantasias, tudo isso fazia parte do estilo dramático e criativo de Caio” (DIP, 2009, p. 309). Obra de um missivista dedicado, uma vez que sua realização de vida era escrever, suas cartas fazem parte da mesma dinâmica produtiva de sua formação como escritor de literatura dramática, visto que a própria imagem que tenta construir nas cartas constitui uma performance, uma encenação. Dessa forma, é interessante analisar a construção da persona de Caio F. – como assinava sua correspondência – relacionada a sua atuação como dramaturgo e, também, como leitor, espectador e crítico de teatro em algumas de suas cartas, compreendendo, por meio de sua performance linguística, como Caio se vislumbrava e se apresentava quando o assunto em pauta era teatro – seja o teatro de outrem ou seus próprios textos dramáticos.

Antes de travar o enfrentamento mais direto com as cartas que se colocarão em pauta, é preciso trazer à tona algumas considerações a respeito das escritas de si, já que o gênero epistolar tem ganho analítico quando lido sob a perspectiva desse campo teórico. Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Judith Butler, à medida que se aproxima do cerne de seu trabalho (estabelecer como os relatos de si mantêm estreita relação com uma moral e uma ética socialmente construídas que, por vezes, têm natureza opressora), levanta algumas questões relevantes para o raciocínio que aqui proponho. A primeira delas diz respeito a uma concepção de “eu”, “si-mesmo” e “Eu” (como se preferiu traduzir “*I*”, “*self*” e “*ego*”, utilizados no original). Segundo Butler, o eu não pode ser compreendido e nem constituído independente de sua esfera social e de

sua história; afinal, são elas que estabelecem as conjunturas gerais de sua própria origem. Ou seja, não há “nenhum ‘eu’ que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadoras, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático” (BUTLER, 2015a, p. 18). Dessa forma, quando o eu procura estabelecer um relato de si mesmo, perceberá que se narra já inserido numa interinidade social que ultrapassa sua peculiar capacidade de narração; entende-se isso porque o “‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para um conjunto de normas” (idem, *ibidem*).

Uma segunda consideração importante da autora é que esse eu se posiciona em relação a um “tu” para construir seu relato. Iniciamos uma história de nós mesmos quando nos confrontamos com um outro que nos pergunta; dessa maneira oferecemos um relato de nós mesmos e nos tornamos “seres autonarrativos”. A ação de narrar a si mesmo não depende apenas de delinear uma sequência de fatos de forma crível, mas também de relacionar mecanismos que alcancem a finalidade de persuadir. Em resposta ao questionamento de um tu, o eu concede um relato; assim, pressupõe-se que exista uma relação entre o tu diante daquilo que o eu fala e para quem fala. Isto é, o eu passa a existir no contexto do relato de si quando alguém o interpela e quando se põe a responder essa interpelação. É importante observar que a constituição desse eu não depende estritamente de um tu de carne e osso ou mesmo de tinta e papel: o outro a quem se dirige o relato pode ser imaginário, como no caso das autobiografias, ou até mesmo uma projeção do próprio sujeito que escreve: o “sujeito sempre faz um relato de si mesmo para o outro, seja inventado, seja existente, e o outro estabelece a cena de interpelação como uma relação ética mais primária do que o esforço reflexivo que o sujeito faz para relatar a si mesmo” (BUTLER, 2015a, p. 33). No caso das cartas, porém, e no caso específico das cartas de Caio Fernando Abreu, de que trato aqui, esse tu em relação ao qual o escritor se configura por meio da linguagem é simplesmente o interlocutor com o qual se firma uma situação comunicativa.

Postas as questões relativas à constituição do sujeito que relata a si mesmo, Butler passa a tratar da própria narrativa em que se configura o relato, o que envolve outra trama de complexidades. O léxico escolhido por um eu para realizar um relato para si e para os outros já é estabelecido por uma relação de normas sociais que tornam essa narração equilibrada para um entendimento mútuo. Além disso, Butler observa, trazendo à discussão palavras de Foucault, que a temporalidade do discurso é por

excelência distinta da temporalidade da vida; por isso, a vida não se estenderia no discurso. De igual modo, o “eu narrador” se distingue do “eu vivente”: “eu sempre recupero, reconstruo e encarrego-me de ficcionalizar e fabular origens que não posso conhecer. Na construção da história, crio-me em novas formas, instituindo um ‘eu’ narrativo que se sobrepõe ao ‘eu’ cuja a vida passada procuro contar” (BUTLER, 2015a, p. 55). Em razão disso, pode-se pensar esse “eu narrador” como um “eu performático” – e, então, me aproximo da noção de performance que pode iluminar as cartas de Caio Fernando Abreu.

Para se compreender melhor a noção de performance, Richard Schechner desenvolve o conceito entendendo-o como “comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 1-2). As performances participam dos processos de construção de identidade que demandam que o sujeito treine e se esforce para que desenvolva comportamentos que se combinem e funcionem com as relações particulares juntamente com as coletivas. O ensaísta observa que as ações mais rotineiras são estabelecidas por certos hábitos que são restaurados e construídos por comportamentos pré-estabelecidos. Diante disso, não há ação humana que seja capaz de ser desempenhada apenas uma única vez; e, mesmo que as performances sejam praticadas a partir de “pedaços de comportamento restaurado”, cada ação performática é única e diferente das demais, visto que nenhum comportamento acontece nas mesmas circunstâncias de interação: “nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente” (idem, p. 2).

A partir dessa perspectiva, as performances adquirem também múltiplos si-mesmos que atravessam o indivíduo em seu comportamento: quando observados os modos de alguém que performa a si mesmo, instantaneamente esses modos ligam-se à performance de outras pessoas. Nenhum comportamento é integralmente desprendido e autônomo de costumes presentes em um coletivo, da mesma maneira que, como já acentuava Judith Butler, os relatos de si estão inseridos num emaranhado social. Na vida diária, desempenhamos papéis que delineiam nossa identidade. São performances muito mais fluidas do que as que são desenvolvidas na dança, na música e no teatro, por exemplo; entretanto, para a representação desses papéis, apesar de sua aparente espontaneidade, as interações sociais são regidas por hábitos culturalmente característicos e específicos para cada situação vivida: “educação, boas maneiras,

linguagem corporal e outras atividades, todas operam de acordo com cenários conhecidos” (idem, p. 12).

Seguindo esse conceito mais global de performance, em *Problemas de gênero* Judith Butler entende que o gênero é constituído a partir de construções culturais reproduzidas e cambiáveis; assim, é visto como uma criação que controla e detém atos performativos a partir de reiterações de regras que acobertam suas convenções. Dessa maneira, “atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2015b, p. 235). O pensamento desenvolvido por Butler nos interessa principalmente por ratificar que a performance de gênero é uma reprodução de outras performances: uma cópia de um original que “é uma cópia, e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém *pode* incorporar” (idem, p. 239).

Nesse sentido, Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro*, tratará do conceito de performance na autoficção, a partir do trabalho de Leonor Arfuch, *O espaço biográfico*, e também do já citado de Richard Schechner, considerando que tanto a vida pública e o comportamento do autor quanto sua construção no texto ficcional são peculiaridades integrantes de uma elaboração de uma subjetividade. Essas manifestações do eu se fortalecem e não podem ser presumidas separadamente, por isso “o autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras” (KLINGER, 2007, p. 55) – e, podemos incluir, também nas cartas³.

Essas reflexões auxiliam no entendimento da escrita epistolar, uma modalidade de escrita de si que, além das relações simultâneas estabelecidas entre o sujeito e o seu texto, pressupõe um interlocutor, o destinatário. A correspondência envolve uma interlocução e um câmbio entre os sujeitos que se alternam no jogo de escrita e leitura e se envolvem nesses mesmos papéis atravessadamente no tempo. Escrever cartas, segundo Foucault, “é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOCAULT, 2004, p. 156); é desnudar-se ao destinatário e oferecer-se ao outro. Sendo assim, “a carta torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a

³ É preciso observar que a noção de performance aqui ampliada com o apoio de Schechner, Butler e Klinger tem sua origem no meio artístico. Sobre a performance como linguagem artística, confirmam-se *A arte da performance*, de Jorge Glusberg (2013), e *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (2013).

envia”, configurando-se como “uma presença imediata e quase física” (idem, *ibidem*). Em vista disso, a carta opera em seu destinatário e também em seu remetente o que Foucault chama de “introspecção”, já que pela missiva nos permitimos ser olhados pelo outro, “como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (idem, p. 157).

No artigo “Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo”, Angela de Castro Gomes constata que, em meio a muitas discussões acerca dos gêneros que privilegiam as escritas de si, as correspondências de escritores, além de diários íntimos e memórias, vêm ganhando reconhecimento por parte de um público, presente tanto no mercado editorial quanto no âmbito acadêmico. Esse tipo de escrita tem chamado atenção de muitos historiadores por sua importância como fonte e objeto de estudo. A autora ressalta que a correspondência é uma forma de construção de memória que deve ser guardada pelo “outro” que recebe a carta, o qual é responsável e dono, “encarregado dos procedimentos de manutenção e arquivamento” do documento (GOMES, 2004, p. 19). As cartas participam de uma atividade relacional entre indivíduos, numa via de mão dupla: “tanto porque se confia ao ‘outro’ uma série de informações e sentimentos íntimos, quanto porque cabe a quem lê, e não a quem escreve (o autor/editor), a decisão de preservar o registro” (idem, p. 19).

Um aspecto do trabalho de Angela de Castro Gomes que interessa de perto ao estudo das performances realizadas pelas cartas diz respeito ao fato de que nelas há “um tipo de escrita que tem fórmulas muito conhecidas, porque aprendidas, inclusive nas escolas, como a datação, o tratamento, as despedidas e a assinatura, além de um papel mais apropriado, um timbre/uma marca, um envelope, uma subscrição correta” (idem, p. 20). De igual modo, é preciso colocar em foco o tipo de discurso geralmente veiculado pela escrita epistolar, que costuma ser “marcado pelo cuidado no estabelecimento de relações pessoais”: “é um espaço preferencial para a construção de redes e vínculos que possibilitam a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas” (idem, p. 21). Para isso colaboram naturalmente os mecanismos linguísticos (o vocabulário, a forma de tratamento, a assinatura etc.) e os aspectos materiais (o tipo de papel, o envelope, a cor da caneta etc.); tudo isso faz parte da performance do missivista.

É importante considerar, assim, que a forma como o autor se apresenta ao outro, como se presentifica por meio de suas cartas, é essencialmente performática: o rosto que Foucault diz que o indivíduo oferece para seu interlocutor na carta é, mesmo que inconscientemente, um rosto meticulosamente construído com um objetivo determinado

– em linhas gerais, o objetivo de persuadir o outro (a respeito da veracidade do que se apresenta ou mesmo da solidez dos argumentos utilizados no texto da epístola). Essa construção, para lembrar mais uma vez as palavras de Butler, lança mão de estratégias e características constituídas socialmente, sem as quais as performances do autor nas cartas não se completariam na recepção de seu interlocutor.

Todas essas questões tratam, a princípio, de situações externas ao contexto literário. Quando, então, se colocam em cena cartas de ficcionistas, poetas ou dramaturgos, os sentidos possíveis das performances se potencializam; por isso, cartas de escritores pedem um olhar ainda mais cuidadoso. Em “Intimidade das confidências”, Eliane Vasconcellos, depois de traçar um breve histórico do gênero, se aproxima das implicações literárias das cartas. Segundo ela, ao lado do aspecto documental das correspondências de escritores pode estar envolvido um aspecto literário, não à toa “são hodiernamente consideradas como parte da obra de um autor, pois é comum encontrarmos a correspondência publicada junto à obra completa” (VASCONCELLOS, 2008, p. 381-382). Desse modo, a autora considera que, mesmo sem que haja uma intenção artística explícita, esse gênero pode ser considerado literário – em suas palavras, “ganha uma pátina estético-literária” (idem, p. 382). Em razão disso, ao analisar as cartas de Caio Fernando Abreu, com o objetivo específico de visualizar a construção de uma persona autoral ligada à dramaturgia, é preciso observar cuidadosamente a maneira como o autor dispõe seu material linguístico.

Há algumas cartas de Caio que apresentam comentários laterais sobre espetáculos e textos teatrais, em meio a relatos e questões pessoais diversas, e outras que estão mais centradas especificamente em apontamentos de cunho dramaturgic. Das últimas, a título de exemplo de como se arquiteta a face dramaturga do escritor, destaco a carta escrita a Thereza Falcão a respeito da adaptação de *As frangas*⁴, obra infantil do missivista que seria transposta pela interlocutora para o palco. Antes de chegar a ela, contudo, como estratégia de aproximação à escrita epistolar do autor gaúcho, vale uma passagem pela correspondência que, de algum modo, trata do tópico teatral. Os destinatários dessa correspondência são, naturalmente, pessoas ligadas ao meio, como

⁴ Segundo Jeanne Callegari em *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável a história de As frangas* “surgiu da coleção que Caio tinha de galinhas pequeninas, pequenos enfeites de geladeira. Apaixonado pelas galinhazinhas, que ele só conseguia chamar de frangas, porque assim eram chamadas em sua infância, em Santiago”. É também “uma forma de homenagear Clarice Lispector, que tinha paixão também enorme por galinhas – e ovos – e escreveu vários textos a respeito. Assim, cada franguinha do livro é baseada em uma franga de verdade, que morava na geladeira de Caio, que aos poucos foi inventando personalidades para cada uma delas” (CALLEGARI, 2008, p. 117).

Luís Artur Nunes, Gerd Hilger, Hilda Hilst, Maria Adelaide Amaral e Luciano Alabarse – sendo que o primeiro e o último são, talvez, os destinatários mais comuns quando o assunto é teatro. Entre eles, a temática envolve a montagem de peças, como *O homem e o cavalo* de Oswald de Andrade, em uma carta para Gerd Hilger⁵, e *A morte do patriarca* e *O verdugo*, de Hilda Hilst⁶; a escolha de um ator para representar o Quixote de sua peça *O homem e a mancha*, em correspondência ao amigo Alabarse⁷; e comentários sobre obras assistidas, como uma peça sobre Artaud⁸ e *Chiquinha Gonzaga – Ó abre alas*, de Maria Adelaide Amaral⁹.

Na teia de correspondências a respeito do tema teatral encontra-se, como se disse, uma boa quantidade de cartas escritas a seu amigo Luciano Alabarse, e, numa dessas cartas, de 11 de julho de 1984, a relação de Caio com adaptações de textos literários para a ribalta é explicitada, em meio a performances linguísticas que procuram desmobilizar a intenção do amigo de teatralizar mais uma obra de Lya Luft: “recebi uma carta da Lya. Ela pede [...] que eu converse com você sobre a possível adaptação da *Asa esquerda*, que você-quer-montar-e-ela-só-permite-se-eu-adaptar-&-etc.” (ABREU, 2002, p. 86). Vê-se que Caio lança mão de artimanhas linguísticas para, de maneira sorrateira, alcançar seu objetivo de persuasão. É assim que ele começa dizendo: “você está REALMENTE a fim de fazer esse trabalho? Ou só falou em passant e a Lya imediatamente entrou numa?”; “você já pensou bem?”; “Você tá a fim de mergulhar tão completamente e longamente no universo luftiano? Não seria uma insistência numa coisa que você já foi ao fundo, com *Reunião*? Para o seu trabalho, não seria melhor partir para outra coisa comple-ta-men-te diferente?” (idem, *ibidem*). Depois de questionar o amigo, Caio trata de informar sua opinião pessoal, enumerando seus motivos:

⁵ “Estou apaixonado pelo outro, o Oswald. Ah! Queria tanto que você visse! Vou montar O HOMEM E O CAVALO no Tuca. Tá um puta projetão de babar. Acho que vai sair um espetáculo muito bonito” (ABREU, 2002, p. 176).

⁶ “Então pensei em pedir a você que me enviasse, o quanto antes, uma cópia de *A morte do patriarca* e outra d’*O Verdugo*. Acho que as duas são sensacionais – principalmente *O Verdugo*” (idem, p. 416).

⁷ “Meu *Quixote* [...] está *empatado* por Carlinhos Moreno, que não se decide. Imagine, ele acha bom demais para si mesmo. Acha que não tem pique, garra. No momento, deixou para o ano que vem. E eu revi coisinhas no texto – gosto muito, confesso – e vou inscrevê-lo num concurso para dramaturgia inédita (idem, p. 309).

⁸ “Anteontem fui à sessão especial de um espetáculo sobre Artaud [...] e saí com a cabeça muito enlouquecida. Você fica pensando nas médias que faz todos os dias, para poder sobreviver. O saldo é meio amargo. O radicalismo de Artaud é perturbador, porque não há média possível com *eles*” (idem, p. 98).

⁹ “Gostei imensamente do texto, embora o prefira quando fica mais íntimo — como naquele diálogo de Chiquinha com a filha baixo-astral, quase no fim. Faria “reparos” (reparo é muito bom, superSábado) aos figurinos (odiei as botinhas cinza com fecho eclair e os colants de lycra)” (idem, p. 68).

Quanto a mim: não me sinto atraído pela ideia. Primeiro porque acho que *A asa* daria um filme, não uma peça. Segundo porque não me sinto muito a fim de ficar de adaptador oficial nem de Lya nem de ninguém. Terceiro porque meu tempo é escassíssimo, e vai ficar cada vez mais. Mas é coisa de se conversar e ver. Mas não acho que esse trabalho possa me enriquecer como enriqueceu o *Reunião* – a não ser que fosse uma adaptação cinematográfica. (ABREU, 2002, p. 86).

Por fim, o autor chega ao ponto mais decisivo de sua performance para dizer ao amigo que precisa dedicar seu tempo ao seu próprio texto: “Está acontecendo que estou ficando meio aflito por não ter tempo para meu próprio texto. Ando morto de vontade de escrever, e não encontro jeito.” (ABREU, 2002, p. 87). A performance de Caio é meticulosamente construída: a polidez oculta uma intenção indireta que aos poucos vai se desvelando, de modo que o interlocutor é guiado pela argumentação a um objetivo determinado. Neste caso, só após lançar questões que colocariam em dúvida o ganho que o amigo teria com uma nova adaptação de um texto de Lya Luft, o escritor expõe de forma clara suas pretensões argumentativas: de que Luís Artur Nunes não só recusasse o convite luftiano, como também entendesse a vontade de Caio de não adaptar novamente um texto de Lya para o teatro. No gesto inicialmente altruísta (o tom é de um conselho para a carreira de Luís Artur) oculta-se uma motivação pessoal: Caio não deseja realizar mais uma adaptação da escritora gaúcha para o teatro, porque [a] não deseja ser seu adaptador oficial – e, ademais, de ninguém – e, principalmente, porque [b] teme ceder seu tempo escasso para uma atividade que não deseja executar e que [c] ocuparia o espaço de seus próprios escritos.

Apesar de todo jogo linguístico estabelecido para não adaptar outra vez um texto de Lya Luft para o teatro, como se vê na carta anterior, Caio envia outra correspondência à Luciano, em 07 de fevereiro de 1985, após receber um convite do dramaturgo e diretor Naum Alves de Souza para uma nova adaptação de *Reunião de família*. Num tom eufórico e animado, diferente do que demonstrou anteriormente, conta ao amigo:

Luciano, muito querido,
Aconteceu uma coisa boa hoje que tenho vontade de contar – incontrolável – de contar para você imediatamente. Sabe que o Naum Alves de Souza me pediu a adaptação de *Reunião de família*? Pois é, ele adora o trabalho de Lya (e também – deixa eu me exibir um pouco – o meu) e está procurando um texto para dirigir. Nada marcado, nada em casa, fui reler o texto, me vieram uns flashes da montagem (tão linda) e, como não podia deixar de ser, uma saudade grande de você. Amanhã mando o texto pra ele, com um programa. Faça um pensamento bom. Podia dar certo, não? E com Naum

dirigindo? Tudo a ver. Não conte pra ninguém, nem pra Lya (que, aliás, está na praia) (ABREU, 2002, p. 108).

De uma carta para a outra, percebemos a mudança e o interesse de Caio em relação ao texto luftiano. Muito dessa alternância se dá por conta das influências de Naum Alves na classe artística brasileira e pelo reconhecimento adquirido devido aos muitos prêmios importantes recebidos entre as décadas de 1970 e 80 no meio teatral. Ao mesmo tempo que exhibe certo conflito ao tratar do trabalho de Lya Luft, apresenta-se, quase um ano depois, super aberto frente a um “bom” convite. Demonstrando seu potencial para o amigo, quando diz que Naum “adora o trabalho de Lya (e também – deixa eu me exhibir um pouco – o meu) e está procurando um texto para dirigir”, o dramaturgo procura, de certo modo, ostentar sua importância no meio, sem menosprezar a montagem feita pelo amigo, quando diz que em meio ao trabalho de criação da nova adaptação se lembrou com carinho do amigo e da peça – repita-se: “Nada marcado, nada em casa, fui reler o texto, me vieram uns flashes da montagem (tão linda) e, como não podia deixar de ser, uma saudade grande de você”. Caio finaliza, então, pedindo para que o amigo torça para que dê tudo certo, pois uma nova montagem de *Reunião de família* com direção de Naum Alves teria “Tudo a ver”.

Se, em correspondência a uma pessoa próxima, essas são as estratégias discursivas aproveitadas pelo autor, na carta a Thereza Falcão, com quem não havia maiores laços afetivos, Caio precisa lançar mão de outros percursos linguísticos para alcançar seus objetivos de persuasão. A performance é, então, bastante diferente, como são, de resto, os múltiplos eus que se constroem a cada atitude performática. A carta é de 12 de novembro de 1989 e, como já adiantei, tem como tema principal uma adaptação que a interlocutora pretendia realizar de *As frangas* para o teatro. O projeto, diga-se, apesar do patrocínio inicial da Hering, não se consolida com a crise instaurada pelo Plano Collor. O escritor, como se verá, pretende propor inúmeros retoques, sugestões e inclusões (ao todo, são 25!) no texto da adaptação. Porém, antes de expor sua lista, trata de conquistar a empatia da interlocutora com formulações afetuosas:

Thereza, querida,
foi uma alegria receber a sua adaptação de *As frangas*. Fiquei comovido e encantado com a maneira como você sentiu, amou e respeitou as galináceas. Teu diálogo é excelente, engraçadíssimo e rápido como o daquelas comédias hollywoodianas dos anos 30/40. Rápida no gatilho. De-lí-ci-a.
Acho que, assim como está, está ótimo. Tem humor para todas as idades. Queria que ficasse bem claro que apoio totalmente teu trabalho, e você tem liberdade absoluta para trabalhar mais esse texto do jeito que você quiser, certo? (ABREU, 2002, p. 165).

Só depois de desfilarem esses elogios ao trabalho de Thereza Falcão, Caio passa a suas considerações mais pontuais sobre o texto, introduzindo-as, mais uma vez, com linguajar bastante polido: “Então estou enviando essa listinha de sugestões, que você pode aproveitar ou não. São coisas que me ocorreram sem a menor preocupação séria. Pura diversão & loucura.” (idem, p. 165). A aludida “listinha”, como já adiantei, estabelece 25 tópicos que ocupam cerca de cinco páginas, tratando de aspectos que vão desde cenário, figurino, comportamento dos personagens até soluções de ordem mais estritamente textual e questões de gosto pessoal – que são transpassadas para as personagens:

2. A Otília está bárbara, ameaça roubar a cena. A Otília na verdade é uma peruca (talvez até um travesti¹⁰). Acho que ela fala como a Tonia Carrero, com muito meu-amorrrr no fim de cada frase, gírias de peruca e muita, muita afetação. Otília vota no Collor! [...]
5. Gabi, perfeita. Detalhe: eu detesto Elba Ramalho. Talvez fosse possível mexer no texto naquele diálogo em que a Juçara diz que também gosta da Elba. Nada! A Juçara gosta – adora – é daquele primeiro disco da Tetê Espíndola. E tem a paixão pelo Sting, claro. E pela Marlui Miranda. [...]
7. Acho que podia haver mais intervenções do rádio, que é um bom recurso. Por exemplo: notícias sobre frangas. Vamos supor que vocês consigam um merchandising da Knorr. No rádio: “Alô, alô, repórter Knorr (ou Sadia), alô.” [...]
9. Os grãos de milho, arroz, grão-de-bico podiam ser enormes, tipo almofadas, proporcionais ao tamanho das frangas. [...]
14. Tô esquecendo da Blondie, gente. É que acho que ela está bem caracterizada. É uma teen-ager radical, imagino que de meias soquetes, talvez minissaia de jeans ou jeans mesmo. (idem, p. 165 *et passim*).

De maneira geral, o que se vê é que, à medida que Caio vai enumerando suas sugestões ao trabalho de Thereza, as intromissões no texto da adaptação se tornam mais firmes, dando mostras de que não poderiam ser consideradas, como ele mesmo disse, “sem a menor preocupação séria”:

15. O que acho de mais grave – e nem tão grave assim – é a falta de conflito dramático. Tenho um certo medo que tudo fique muito na pura galinhagem, entende? Aqueles espetáculos que, ao fim de um mês, viram só cacoc. Mas aí

¹⁰ A linguagem e o humor *queer* aguçado estão presentes em toda obra de Caio Fernando Abreu. Ao que parece, o autor assume em muitos momentos uma voz travestida, que se apropria da personalidade feminina. Há também a presença desse humor nas cartas, quando em diversos momentos se utiliza da linguagem gay dos anos 80 para contar alguma experiência vivida ou até mesmo para apelidar amigos, como costuma fazer nas cartas direcionadas ao diretor Luís Artur Nunes, que chama carinhosamente de “Luizar”. Sobre o travestimento na linguagem admitida por Caio Fernando Abreu, percebe-se que “aparecem expressões, algumas hoje em domínio público, como ‘Jacira’ (para designar bicha escandalosa), ‘lasanha’ (homem bonito), ‘Irene’ (bicha velha), ‘Telma’ (bicha enrustida), ‘saia justa’ (situação incômoda)” (WASILEWSKI, 2003, p. 11), como observado por Luís Francisco Wasilewski em uma reportagem no suplemento *Cultura* do *Jornal da Universidade* (UFGRS), intitulada “O humor ‘queer’ de Caio Fernando Abreu”.

precisaria uma reestruturação total, e não me ocorre nada. Um conflíto qualquer. [...]

22. Quem sabe, para conflito dramático, algo misterioso caído dos céus?

23. E ovos? Galinhas e ovos são inseparáveis. No meu novo galinheiro, tenho um ovo de madeira colocado entre as frangas. [...]

25. E discussões – tudo com o gancho do rádio – sobre o preço dos ovos? O ovo, como diz Clarice, é o grande enigma da galinha. E também seu grande trunfo, sua irrefutável prova de superioridade. De generosidade, também. (ABREU, 2002, p. 167 *et passim*).

É assim que, retomando a polidez habitual, ao fim da enumeração, Caio faz questão de reiterar que “são só sugestões”, “sem a menor pretensão ou intenção de interferir no seu trabalho” – até que, numa construção tortuosa (provocada pelo excesso de cuidados), praticamente revela a importância com que vê suas próprias indicações: “Faça como achar melhor, e o que fizer além do que já fez tenho certeza que será tão bom quanto já é. Nossa, que frase.” (idem, p. 169, grifos meus). Mais adiante, aliás, o autor dá novo sinal da relevância de seus palpites, afirmando que seu “único receio mais sério é que tudo fique apenas na base do bobajol”; afinal, ele crê que “o trabalho pode ficar tão bonito e tão mais profundo”. Assim, colocando-se, no desfecho da carta, à disposição da teatróloga, Caio se vê novamente na necessidade de suavizar a expressão, alertando-a: “que isso não soe ameaçador, combinado? O texto é seu, e não quero confundir nem atrapalhar. Só ajudar.” (idem, p. 170).

Partindo para as cartas em que o autor direciona o assunto para as peças analisadas neste trabalho, há uma delas direcionada ao escritor Luiz Fernando Emediato em que fala um pouco sobre *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. A carta está datada em 6 de outubro de 1976, e Caio inicia dizendo que anda “tudo bem” com a peça e que havia recebido “um dos prêmios de leitura do SNT de 1976” (ABREU, 2002, p. 479), mas que, devido a todo o problema por que o país passava, “ainda não foi lida, deve ser agora no fim do ano”. Em seguida, acrescenta em suas palavras uma certa preocupação, que acaba entrando em conflito com a tranquilidade apresentada quando começou a falar da peça:

Um grilo: eu pretendia encená-la o ano passado, já tinha teatro, data de estreia, equipe etc.: foi proibida, no todo ou em partes, pela Censura Federal. Para ser publicada, acho que tudo bem, não sei – mas para as leituras creio que haverá problemas. Só não mando imediatamente porque não tenho nenhuma cópia, questão de apanhar uma com um amigo, em seguida. Mando logo, *con mucho gusto*. (ABREU, 2002, p. 480).

Vê-se neste trecho que o dramaturgo se apresenta um pouco preocupado com a censura que assolava os autores, o que de fato aconteceria em relação ao seu texto. Em

momento posterior, quase sete anos depois, envia uma carta à sua amiga Maria Adelaide Amaral, carinhosamente chamada de Levinha, relatando alguns detalhes da primeira montagem da peça, dirigida por Luciano Alabarse na casa de Cultura de Porto Alegre em 1983: “depois de 10 anos de proibição pela censura, saiu, vai aí o programa. Sou suspeito, claro, mas acho lindo. Tem tido casa cheia toda noite, crítica boa, aplausos de pé, aquelas coisas. Ando comovido e feliz. Vim para a estreia, aí recebi tanto carinho que fui ficando até hoje. Só volto pro Rio dia 5” (idem, p. 61).

Diferentemente de *O leiteiro*, a peça *Zona Contaminada* só recebe um comentário, em uma carta direcionada a sua mãe, Nair de Abreu, a qual será mencionada com mais detalhe na análise destinada a essa peça. Caio faz uma observação rápida à mãe, dizendo que havia encerrado a escrita de uma peça em que vinha trabalhando há dois anos e que se chamava *Zona Contaminada*. Entretanto, observa-se que a temática de uma cidade em destruição, que serve como ambientação global da peça, aparece em seus escritos e também em duas cartas. Em correspondência destinada novamente a sua mãe, o autor comenta: “Terça passei na editora para ver a capa do novo livro. Fiquei chocado, é bonita mas meio terrível: uma cidade enorme e meio vazia, como depois de uma explosão nuclear, com um céu escuro, dramático, meio apocalíptico por cima. E um dia nascendo” (idem, p. 62). Já em texto para seu amigo e escritor Sérgio Keuchgerian, dispara: “Cinza & relâmpago outside. Paisagem dramática. Edifícios recortados contra o céu cortado de relâmpagos. Eparrê-yê, Iansã! Caos Catástrofe” (idem, p. 147)¹¹.

Com essa breve incursão nas cartas de Caio Fernando Abreu nota-se que, além de o teatro ocupar uma parcela significativa de sua atividade literária, também era o centro de inúmeras discussões com seus correspondentes. Na carta para Thereza Falcão posta em análise, observa-se, ainda, não só a preocupação do autor com a adaptação de seu texto para o teatro, como também a ampla visão que tem do gênero – pensando em nível textual e, ademais, na encenação propriamente dita. Tudo isso, porém, é construído meticulosamente por meio de suas performances como missivista, que, neste caso, ajudam a configurar sua persona de dramaturgo: alguém atento às manifestações teatrais contemporâneas, preocupado com a produção de seus próprios textos e cioso da importância de suas opiniões acerca do assunto.

¹¹ Presentes nessas cartas, elementos como “explosão nuclear”, “céu escuro”, “meio apocalíptico”, “Cinza”, “Paisagem dramática”, “Iansã” e “Caos Catástrofe” são alguns dos que sustentam o enredo e perpassam toda a dramaturgia da *Zona*.

CAPÍTULO 1
O TEMPO, O TEXTO E O PALCO:
PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO PÓS-64

1 O TEMPO, O TEXTO E O PALCO: PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO PÓS-64

1.1 ANOS 1960 E SUAS FRENTES DE RESISTÊNCIA

A politização dos palcos brasileiros, em meados da década de 1950, com o surgimento de novos diretores, atores e escritores fez com que a nossa expressão dramaturgica se inscrevesse na história tanto como documentação de uma fase difícil, como também uma produção artística preocupada em conscientizar seu público e gerar intervenções sobre a realidade nacional. O prestígio de uma dramaturgia desenvolvida para representar as questões sociais e políticas do país abriu caminho para que artistas gravassem em suas criações impressões abraileiradas no teatro e que se assemelhassem mais ao estilo de vida do povo brasileiro, principalmente do ponto de vista dos trabalhadores. Esse contexto é muito bem delineado no ensaio desenvolvido pela professora e pesquisadora Maria Sílvia Betti intitulado “A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC” e “O Teatro de Resistência” no volume 2 da *História do Teatro Brasileiro*, coordenado por João Roberto Faria, de 2013. A obra, que obedece a critérios cronológicos e estéticos que se estabeleceram entre o modernismo e as concepções contemporâneas, auxiliará na discussão da historiografia do teatro brasileiro desse período¹². Como aponta Maria Sílvia Betti, com a criação do Teatro de Arena de São Paulo, em 1953, rompe-se com a hegemonia do repertório eclético, porém europeu e norte-americano, que era produzido pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e mesclam-se nos palcos encenações de peças brasileiras. Além da nacionalização dos cartazes, com o Arena buscou-se uma mudança nas feições do palco, como aponta Sábato Magaldi em *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo* “abandonou as exigências do palco italiano, em troca de um local não especializado, onde simples cadeiras à volta de um espaço e iluminação precária podiam criar a atmosfera propícia ao fenômeno cênico” (MAGALDI, 1984, p. 8). No período inicial, o Arena precisou alternar peças estrangeiras e brasileiras para que não comprometesse a solidificação do grupo e o sucesso comercial, que era necessário para a sustentação financeira das montagens. Um tempo depois, com a chegada de integrantes provindos da militância estudantil e ligados ao Teatro Paulista do Estudante (TPE), a começar pelo ano de 1955,

¹² Para tatear o estudo desse período o “Apêndice II – Tendências contemporâneas”, do livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi (1997), também foi usado como suporte para conhecimento e compreensão do significado histórico do teatro brasileiro.

entre os quais é importante citar a presença de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e Gianfrancesco Guarnieri, manifesta-se uma nova frente de trabalho nos espetáculos do Arena, um teatro comprometido com a relação estabelecida entre o público e a realidade, em que a coletividade e a politização são consideradas elementos norteadores da linha de trabalho. O processo para que essas questões fossem assimiladas não se deu de maneira rápida e sofreu muitos impasses dentro do próprio Arena. Essas questões necessitavam de um amadurecimento e era necessário tempo para que os trabalhos dramáticos surgissem e se concretizasse um alinhamento nas encenações do grupo.

Até o ingresso de Augusto Boal, em 1956, os artistas eram coordenados apenas por José Renato Pécora. Recém-chegado de uma temporada de estudos feitos nos Estados Unidos, na Universidade de Columbia, Boal cursara dramaturgia e direção teatral, além das experiências adquiridas no Actors Studio, de Nova York, e procurou aplicar as técnicas de Stanislavski aprendidas no Curso Prático de Dramaturgia e no Laboratório de Interpretação para a preparação estética, histórica e a caracterização de personagens, fazendo com que essas experiências instrumentalizassem as discussões e o trabalho desenvolvidos pelo Arena, começando, assim, a tomar definições, ainda que irregulares inicialmente. Após um tempo difícil ligado aos problemas financeiros devido ao alto custo das montagens estrangeiras e à pouca aceitação do público em relação ao repertório, o Arena lança, em 1958, a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por José Renato, que contribuiu enormemente para reerguer o grupo. A peça teve grande sucesso e receptividade, sendo engrenagem importante para alavancar o Arena: durante uma temporada de dez meses *Black-Tie* esteve em cartaz, viajou pelo Brasil e foi montada por outros grupos de teatro pelo país, contribuindo para o que viria posteriormente se firmar nos palcos.

A obra de Guarnieri, ao tratar de questões sociais e políticas do país sob a visão da classe trabalhadora, insere nos eixos temáticos um assunto que era, de fato, ausente do repertório da dramaturgia nacional, além de prenciar recursos brechtianos. A peça gerou grandes reflexões em torno do tratamento e da importância da representação da vida operária. No ano seguinte, em março de 1959, teremos também *Chapetuba Futebol Clube*, texto de Vianinha escolhido para dar prosseguimento ao sucesso de *Black-Tie*. *Chapetuba* se manteve meses em espera, sendo reelaborado e debatido, e então finalizado, dentro dos Seminários de Dramaturgia.

Envolvidos pelas questões colocadas em pauta a partir de *Black Tie* e *Chapetuba*, desencadeiam-se no Arena os Seminários de Dramaturgia, que estimulam a

criação de uma escrita teatral voltada para as questões de luta da classe trabalhadora e a exploração capitalista. Nesse modelo, como aponta Maria Sílvia Betti, o pensamento estético do Arena se depreendeu a partir de três elaborações elementares:

Em primeiro lugar, no fato de que o país, entendido como o conjunto de setores de sua classe trabalhadora, não tinha representação expressiva na dramaturgia nacional até aquele período; segundo, na ideia de que se atravessava, naquele instante, uma fase de vida nacional em que colocar em prática essa representação era uma tarefa inadiável para o teatro dentro do campo da cultura; e em terceiro, na crença de que, ao fazê-lo, o teatro estaria revelando e discutindo mecanismos da exploração da classe trabalhadora no sentido de conscientizar seu público e de gerar formas de intervenção (BETTI, 2013, p. 183).

A partir dessas inquietações e do grande desafio de se avançar sobre as conquistas dramáticas é que surge outro relevante projeto de articulação e politização do teatro e da cultura: o Centro Popular de Cultura. Em *Cultura e participação nos anos 60* (1982), Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves comentam que, como organização de um autêntico movimento cultural instrutivo e conscientizador das massas, os “CPCs defendiam a opção pela ‘arte revolucionária’, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a ‘ilusória liberdade abstrativa em telas e obras sem conteúdo’, para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe ‘a consciência de si mesmo’” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 9-10)

O CPC surgiu da reunião de estudantes, jornalistas, artistas e intelectuais que propagavam a transformação do país através da ação cultural. Um dos responsáveis que deram início a esse projeto foi justamente Oduvaldo Vianna Filho após seu desligamento do Teatro Arena de São Paulo, com o texto *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, em 1960¹³. O texto se compromete com a forma épica, tanto nos aspectos dramáticos como nos aspectos cênicos, e põe em foco as situações que ilustram as condições sociais e ideológicas do período. A reflexão se mantém e evidencia a importância do povo e dos problemas econômicos e sociais por que passava a classe trabalhadora. A tentativa de trabalho de Vianinha nesse momento era para que se

¹³ No *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos encontra-se a seguinte descrição da obra: “*A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960), é um musical que, por meio do humor, discute a condição de explorador do capitalista e a de espoliado do operário. Nesse sentido, a exposição da teoria da mais-valia permite aos operários conhecer a sua situação social e a necessidade de organização. Para tanto, as personagens representam categorias sociais (Capitalistas e Desgraçados) que narram, no palco, exemplos de opressão a partir de esquetes e de outros recursos, tais como: projeção de *slides*, exibição de cartazes, presença do coro, além de, em certos momentos, romper os limites do palco/plataforma por meio de falas dirigidas diretamente ao público” (GUINSBURG; FÁRIA; LIMA, 2009, p. 144).

efetivasse uma identificação cultural, dramaturgica e representativa do proletariado, a partir da preocupação de aproximar o teatro das classes representadas – em contrapartida à predominância de uma plateia constituída por intelectuais de classe média, universitários e militantes que se identificavam com o teor político dos trabalhos. Dessa base, em 1962, o CPC viria se filiar à UNE (União Nacional dos Estudantes), categorizando-se como órgão da entidade estudantil e fazendo surgirem diversos setores, frentes de trabalho e linguagens para a representatividade cultural. É inegável o ganho e amadurecimento no âmbito do teatro nesse período, inclusive por dedicar-se em dar significado aos assuntos e “questões relacionadas ao petróleo, à crescente inflação, ao imperialismo econômico norte-americano, ao movimento estudantil e ao latifúndio” (BETTI, 2013, p. 191), temáticas até então não versadas na história dramaturgica do país. Esse tipo de trabalho fez com que os laços profissionais se tornassem mais estreitos entre dramaturgos importantes do período, como Paulo Pontes, João das Neves e o próprio Vianinha, que procuravam na perspectiva épica uma forma de construir uma resposta artística e política contra o regime autoritário instaurado.

O teatro político do CPC, durante sua curta existência (foram apenas quatro anos), procurou, de modo geral, seguimentos nas duas frentes paralelas: “a do teatro de rua, de caráter conciso e agitado¹⁴, o *agit-prop* ou agitpropista, da dramaturgia de maior extensão e recursos cênicos mais diversificados” (idem, p. 190). Teve o seu fim devido ao estabelecimento da censura política e à perseguição de membros do CPC, motivando também a dispersão dos artistas e também dos documentos decorrentes das atividades. Há um primoroso trabalho organizado por Fernando Peixoto, *O Melhor Teatro do CPC da UNE*, que procura registrar textos que se perderam após o golpe de 1964, mas é inegável que alguns, provavelmente, não foram recuperados devido às circunstâncias do regime. Em seu percurso, o CPC apresentou-se como um importante direcionamento dentro da história de politização da dramaturgia e do teatro desenvolvido no Brasil naquele momento e, também, influenciou o teatro que viria se estabelecer mais tarde.

Concomitantemente, o teatro Arena, ainda preocupado em representar os problemas da classe trabalhadora, seguia com suas atividades, resultando na montagem

¹⁴ Recursos e características ligadas ao teatro agitado: “o uso deliberado de tipos, de estereótipos, de elementos alegóricos, a incorporação de elementos não verbais e gestuais próximos ao grotresco e com grande afinidade com as artes circenses, e o emprego eventual da improvisação” (BETTI, 2013, p. 192).

de *Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960, que mantinha a mesma temática sobre a exploração capitalista de trabalho. Essa encenação, assim como *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, se caracteriza como um dos textos que inauguram os elementos épicos, dramaturgicamente e cenicamente, nos palcos brasileiros e faz com que o teatro político e engajado nacional se ligue às concepções de Bertolt Brecht. Nesse período, tanto os escritos de Bertolt Brecht quanto os de Erwin Piscator¹⁵ circulavam entre processos cênicos e as concepções políticas das montagens de ambas as peças, deixando claro não somente o assunto dramaturgicamente na cena, mas também o poder de representação dos problemas e os processos históricos que os designam. Nos anos que se seguiram, o Arena procuraria nacionalizar os clássicos, buscando usufruir dos textos europeus e ocidentais, considerados eruditos e consagrados de diferentes épocas, relacionando novos sentidos para tratar das questões sociopolíticas do momento. Essa fase sofreu uma descontinuidade devido à montagem, em 1964, de *O Filho do Cão*, de Guarnieri, que se voltava para a concepção da dramaturgia nacional ao tratar de questões da classe operária, e posteriormente os trabalhos realizados pela série *Arena Conta...*, que se desenvolveram entre os anos de 1965 e 1971, adequando técnicas épicas de narração e o sistema coringa¹⁶, criado por Boal, segundo o qual havia um rodízio de papéis na apresentação de uma mesma personagem.

Um pouco antes da calorosa recepção pelo público paulista da sequência titulada *Arena Conta...*, os artistas e intelectuais do CPC da UNE resolvem, em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro, lançar o show musical *Opinião*, poucos meses depois da tomada de poder pelos militares, com o golpe dado em março daquele mesmo ano. Este espetáculo contava com roteiro de Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes, direção cênica de Boal, direção musical de Dori Caymmi e coprodução do Teatro de Arena de São Paulo. O *Show* se definiu pelo intercalar de forma estratégica a música brasileira de

¹⁵ Para melhor situar as iniciativas do teatro épico no Brasil, é importante entender que “no início do século XX, no âmbito do movimento expressionista alemão, os elementos narrativos voltam a imiscuir-se na dramaturgia. Na mesma Alemanha, Erwin Piscator, movido pelo compromisso histórico de transformação social, formulou a teoria e uma nova prática do teatro épico, construindo espetáculos diferentes planos históricos intercalados por legendas, projeções cinematográficas e elementos anti-ilusionistas na cenografia e no figurino. O épico voltou à cena teatral e o dramaturgo e diretor Bertolt Brecht encarregou-se de vincular decisivamente a forma épica ao teatro político” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 142).

¹⁶ Essa definição pode ser entendida a partir do verbete do *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. O sistema coringa, “em linhas gerais, consistiria na desvinculação do ator/personagem, ou seja, diferentes atores revezam-se nos papéis, utilizando a máscara (características psicológicas ou sociais) das personagens para que o espectador pudesse reconhecê-las. Dessa forma, os atores colocavam-se na mesma perspectiva de narradores, interpretando, portanto, ‘a totalidade da peça’, já que atuariam e se veriam atuar” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 106).

diferentes gêneros e relatos autobiográficos de três cantores de regiões e classe sociais diferentes: “um sambista dos morros da zona norte carioca (Zé Kéti), um compositor maranhense (João do Vale) e uma jovem cantora ligada à bossa nova e à intelectualidade de classe média do Rio de Janeiro (Nara Leão)” (BETTI, 2013, p. 195). Assim, esse espetáculo procurava arquitetar na percepção de seu público não abrir mão da luta e não ceder ao desespero diante das ruínas construídas pelo evento do golpe, que sufocava os projetos culturais do país. Dessa forma, “o uso estratégico de metáfora nas letras e nos textos de espetáculo permitia que se driblasse a censura, construindo assim o subtexto do espetáculo com imagens de vigorosa (ainda que metafórica) manifestação contestatória” (idem, p. 195). O *Show* não só inspirou o surgimento e batizou com o nome o grupo Opinião, como também inaugurou um eixo de trabalho a partir da estética dramática de resistência musical que se instauraria durante todo período anterior à instauração do Ato Institucional número 5, em 1968. Nesse mesmo ano, José Celso Martinez Corrêa, como diretor e personalidade influente do Oficina – que em sua “trajetória enquanto grupo sem dúvida indica a capacidade e os limites, a energia e os intransponíveis obstáculos de uma rebeldia de artistas e intelectuais de classe média que desde cedo assumiram uma postura crítica” (PEIXOTO, 1982, p. 10) –, após a montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, dirige o musical *Roda Viva*, de Chico Buarque, que surpreende por sua provocação e forma de se relacionar com o público, considerado pela crítica como *teatro agressivo*¹⁷. Em *Roda Viva* os atores arremessavam no público e no rosto das pessoas pedaços de fígado de boi cru ainda sangrento: “José Celso, aliás, declarava não compreender por que o espectador poderia sentir agredido ao ser induzido a manter uma conversa com um ator, acrescentando que o problema de alguém do público tocado era algo que não tinha nada demais” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 19).

Essa perspectiva de trabalho veio se aliar à já referida série de espetáculos intitulados *Arena Conta...* O primeiro espetáculo traz como personagem, em sua luta histórica, o líder do Quilombo de Palmares, Zumbi. Em *Arena Conta Zumbi*, texto de Guarnieri e Boal, músicas de Edu Lobo, monta-se, a partir das alegorias e metáforas, a consciência da luta revolucionária constituída pela estrutura épica no cenário e na

¹⁷ “A expressão *teatro agressivo* visava, em geral, atingir categorias sociais que constituíam, na época, o público regular – o burguês médio, o espectador comum, que nas palavras de José Celso Martinez Corrêa deveria ser degolado ‘na base da porrada’, como se lê em seu Manifesto/Entrevista, de 1968, no qual pregava um ‘teatro anárquico, cruel, grosso com a grossura da apatia em que vivemos’” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 19).

dramaturgia, além do uso de símbolos e imagens que apareciam nas canções. Posteriormente, os trabalhos se manteriam na mesma estrutura épica e musicalizada de teatro: *Arena Conta Tiradentes* (1967), de Boal e Guarnieri, *Arena Conta Bahia*, de Boal, com músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e a *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), reunião de esquetes teatrais de jovens dramaturgos, que mantinham afinidades políticas e estéticas com a ideologia de teatro de resistência. São inúmeros os trabalhos voltados para o teatro de luta no momento político e social brasileiro, mas é imprescindível citar as obras *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel que se seguiu ao show *Opinião*, no Rio, em 1965; e *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar, o Bicho Come*, de Vianinha e Ferreira Gullar, escrito entre os anos 1965 e 1966. O primeiro consistia na colagem de literatura e música – os autores “organizaram uma antologia cênica sobre a história dos diversos momentos em que as liberdades sociais e políticas haviam sido sufocadas sob o artifício dos opressores ao longo da história” (BETTI, 2013, p. 200); já o segundo lançava mão de “elementos da farsa nordestina e da comédia de situações, de um lado, ao distanciamento (*V-effekt*) brechtiano e à procura de um alinhamento com obras consagradas da literatura burguesa de outro” (idem, p. 201).

Entre as mudanças históricas que aconteciam, a contração e censura do espaço teatral, os anos que se seguem a 1968 se apresentaram num clima de sufocamento para as expressões culturais; entretanto, a década de 1970¹⁸ mostrou-se, sobretudo, grandemente produtiva no que se refere à experiência ligada ao teatro de resistência, militância e experimentalismo no Brasil. A efetivação de um trabalho teatral com relevância almejada e de oposição ao sistema autoritário havia se fortalecido no âmbito teatral nos anos anteriores, e essa ideologia se evidenciava nos principais espetáculos dos grupos de esquerda. O Ato Institucional número 5 (AI-5), baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo militar do general Costa e Silva, fechava definitivamente o regime e impunha o temor repressório como ferramenta contra a luta armada ou qualquer manifestação opositora e de resistência. A violenta censura que se instalou no país considerava grave delito práticas de crime de opinião. Diante das inúmeras restrições e tentativas de enfraquecimento que sofria a classe teatral neste

¹⁸ Um breve panorama do teatro desenvolvido no período de 1970 e segmentos do teatro do período podem ser encontrados em dois ensaios de tom mais pessoal: “Teatro dos anos 70”, de Luiz Carlos Maciel, e “Trajetórias alternativas do teatro brasileiro dos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos”, de Luiz Fernando Ramos, ambos do volume *Anos 70: trajetórias*, reunião de texto a partir de discussões feitas no Ciclo de Palestras que integrou o evento multidisciplinar de mesmo nome, produzido pelo Instituto Itaú Cultural em 2001.

período, a luta e a resistência não cessaram. Em uma carta aberta ao Presidente da República, um documento com cerca de 1.500 assinaturas de representantes envolvidos com a criação intelectual e artística, observa-se a inquietação e o que viria a se firmar nas pretensões do governo:

Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão e o amplo debate de ideias, a crítica dos costumes sociais, estão na base mesma da atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres (MICHALSKI, 1979, p. 36).

Mesmo diante de manifestações preocupadas com o agravamento da situação, o ano de 1968 seria de forte caos na ordenação da vida teatral por conta do terror cultural, e esse panorama nos é apresentado pela estudiosa Tania Pacheco no ensaio “O teatro e o poder” do compêndio *Anos 70: ainda sob a tempestade*, de 2005. Pacheco constrói uma pequena trajetória da censura no teatro a partir do ano de 1968 e exhibe os rastros deixados que se perpetuaram durante toda a década de 1970. Nunca antes havia acontecido a proibição de tanto textos dramáticos e tantos espetáculos teatrais, um verdadeiro abuso de poder e uso indiscriminado da censura. O Brasil já passava por um processo de agitação popular e de iniciativas do movimento estudantil neste ano,

as passeatas quase diárias ganharam o centro do Rio de Janeiro, principalmente. A Igreja passou a uma posição mais ostensiva, contra o arbítrio; o Congresso pareceu voltar à discussão e ao debate dos grandes temas nacionais; a imprensa burguesa se dividiu entre a condenação à agitação popular e o repúdio à ação da extrema-direita, agora claramente organizada em grupos terroristas; as denúncias de tortura continuavam, e as ruas, aparentemente reconquistadas viram surgir um aparato militar ostensivo (PACHECO, 2005, p. 273).

Em resposta à articulação dos movimentos de oposição ao regime, “bombas de gás lacrimogêneo, bombas de efeito moral, lança-líquidos, brucutus e tiros” auxiliavam na crescente violência, e “prisões, desaparecimentos, torturas e exílios que se seguiram apenas ampliaram a desarticulação da oposição brasileira” (idem, *ibidem*). Esses resultados fomentaram o desânimo de alguns artistas, o aumento das dificuldades financeiras para montagem de peças, o posicionamento de empresários teatrais, que abandonaram a profissão ou não se envolviam na luta contra a censura, o afastamento do público e a exaustão de pessoas envolvidas com o circuito teatral. De maneira paralela, a televisão e seu mercado de trabalho começavam a se implantar no país e a

colonizar os meios de cultura nacional, proporcionando para uma parte das figuras mais representativas da profissão padrão de vida, popularidade e certo prestígio no meio televisivo.

Ainda no contexto de censura e da palavra excluída, sob tensões de exilamento, a partir dos anos 1971, o número de textos censurados, cortados, suspensos e mutilados iria diminuir. Os danos à liberdade de expressão faziam com que os autores praticassem a autocensura, e isso se explica “não porque os censores ficassem menos exigentes, e sim porque já não mandavam mais os mesmos textos claramente ‘censuráveis’. Na realidade, eles já nem eram mais escritos, de um modo geral” (PACHECO, 2005, p. 278). E, para que a censura diminuísse e os problemas não afetassem mais o teatro e sua tentativa desesperada de se reerguer, os autores foram apresentando um texto mais cifrado e com uma linguagem mais metafórica, para que conseguissem se manter no meio e não abrisse mão do todo de seus discursos. Em sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*, de 2000, Boal comenta a esse respeito que, para ele, “não havia censores bons e maus: só ruins, péssimos e piores! A função censora é imoral, não importa quem exerça” (BOAL, 2000, p. 247). Ao que se acrescenta a observação de Maria Sílvia Betti, em texto já comentado:

A figuração metafórica ou alegórica de questões históricas ou de lutas políticas tendia a ser rapidamente identificada como um impulso implícito de resistência à ditadura, mesmo que o efeito máximo visado fosse o de conseguir varar a vigilância crassa dos censores e ganhar os palcos. Abordar conteúdos suprimidos do próprio noticiário dos jornais era tratado, nesse momento, como avanço estético e político, e isso atendia à expectativa de largas faixas do público de classe média (BETTI, 2013, p. 208).

O esforço de construir o raciocínio pretendido de modo que ele não fosse entendido pelo censor poucas vezes foi compensatório. O uso da alegoria, da metáfora e da parábola, recursos importantes para enriquecer a linguagem teatral, nem sempre funcionaram no período, devido à grande codificação e adaptação do texto. Muitas vezes, as intenções originais do autor não ficavam claras, resultando em problemas cênicos. Diante de tantas dificuldades, não se pode calcular ou ter ideia da dimensão e do prejuízo sofrido pela cultura teatral do país. Muito se pensa em número e quantidade, mas não se pode esquecer da forma, da temática, dos ângulos de abordagem, da opção ideológica, da estrutura e da qualidade artística que auxiliam na compreensão do que era produzido dramaturgicamente. Assim, esse cenário de forte cerceamento da liberdade de expressão faz com que as atividades artísticas desenvolvidas pela cena organizada pelos

grupos Arena, Oficina e Opinião – símbolos teatrais fortes que fomentaram o teatro engajado, de denúncia, e a discussão da própria arte a partir de iniciativas estéticas para a renovação de nosso palco – se desestimulem e encerrem suas atividades nos anos seguintes.

1.2 ANOS 1970 (E DEPOIS): A POLITIZAÇÃO DO COTIDIANO

Como elemento fundamental de todo esse percurso, é importante compreender também o contexto econômico formado para esse clímax e a alteração do comportamento do sujeito na sociedade. Essa problemática bastante relevante é um dos pontos traçados na obra *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*, de Geraldo R. Pontes Jr. (1999), especificamente no capítulo “Sujeito em crise/heroísmo desmistificado: em cena, a geração de 69”. O autor aponta que o projeto econômico de modernização do país contribuía para que se exteriorizassem em todos os âmbitos mudanças significativas e estruturais da sociedade: “a partir das exigências de modernização do trabalho, com a presença de um maior contingente feminino no mercado, e uma nova representatividade política da classe trabalhadora” (PONTES JR., 1999, p. 45), observam-se mudanças significativas no comportamento do indivíduo. Este, dentro desse contexto mercadológico, político autoritário e de restrição da sua liberdade de expressão começa a repensar a sua identidade e as ideologias impostas pela classe dominante que ainda disseminavam valores conservadores. Essas transformações provindas do desenvolvimento tecnológico e urbano vão modificar a forma de relacionamento dos indivíduos frente a contextos coletivos. Para Geraldo Pontes Jr., pode-se identificar essa reação em função da identidade igualitária que tenta se instituir no âmbito familiar, que, na tentativa de modernizar seu comportamento hierárquico entre os membros em relação ao comportamento conservador, acaba se tornando conflitante, pois os valores e normas de comportamento hierárquico limitavam a representação peculiar e simbólica da individualidade. Diante disso, na virada dos anos 1960 para os 70, a dramaturgia brasileira passa a lidar não somente com o contexto econômico, político e coletivo, mas volta-se para as questões e conflitos do individual diante do coletivo, uma vez que

ao entender a evidenciação de problemas conflitantes na configuração do sujeito, o teatro aponta para a crise de uma época e para as transformações do sujeito (com efeito, nos anos 70 há uma série de impactos culturais das revoluções comportamentais e quebra de valores, que evoluíram ainda mais e

foram representados sob a forma de conflitos dramáticos por toda a dramaturgia em questão) (PONTES JR., 1999, p. 48).

O desencadeamento de novas posturas frente a uma certa desordem do sujeito, somado ao movimento tropicalista e aos ideais de subversão social, fazia oposição à realidade em que se vivia, revolucionando o contexto em que se inseria o indivíduo nesse momento e o colocando no centro das questões coletivas, de modo a contrariar o conveniente comportamento. O tropicalismo buscava uma revisão da realidade através da ironia, do descaramento, do psicodelismo, da propagação da psicanálise, da exposição das contradições entre o moderno e o arcaico, da sociedade de consumo, da cultura do *rock and roll* e das drogas. Ainda na perspectiva de revolucionar o comportamento e o corpo, o movimento de contracultura *hippie*, que transita no pensamento das esquerdas, começa a ser entendido como um modo de libertação individual dentro de um contexto nefasto e não como uma atitude de alienação política. Nesse cenário, o musical *Hair* apresentou valores da contracultura, discussões sobre a guerra do Vietnã, questões ambientais e sexuais. Yan Michalski, na primeira parte de *O palco amordaçado*, comenta que as manifestações ligadas à juventude que não se vinculava diretamente a nenhuma participação política começam a desenvolver questionamentos aos códigos de valores e visão de mundo herdados das gerações anteriores. Diante disso, nos anos 1970, “estes espetáculos, justamente por não assumirem uma posição política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado à mentalidade subversiva” (MICHALSKI, 1979, p. 15).

Entretanto, o conservadorismo enraizado nos setores de repressão começa a se movimentar para a proibição desses espetáculos de vanguarda, devido à irreverência em relação à estética, à utilização da nudez como elemento significativo de linguagem cênica, ao uso de palavrões e à atitude agressiva em relação ao público. O teatro brasileiro, que anteriormente se concentrava na temática política, nesse período volta-se contra as situações consideradas moralmente rígidas. Assim, o indivíduo passa, através do rompimento dos moldes conservadores, a se projetar de uma maneira diferente nas relações que estabelece, até mesmo distanciando-se da postura engajada dos projetos de coletividade em que se envolvia, refletindo esse posicionamento na área cultural. 1968, como se viu, foi um ano pautado por incertezas e fez com que o campo teatral passasse por uma revisão das propostas e experiências dramáticas. Desse modo, a geração da virada dos anos de 1960 não poderia se utilizar das mesmas formas conhecidas de se

desenvolver o texto no palco. Surge uma urgência devido ao desgaste do ideário épico e ao agitado processo de transformação em que a nova geração de dramaturgos se inseria. A vanguarda teatralista que antes valorizava a fidelidade ao texto teatral, passa, como aponta Luiz Carlos Maciel em seu ensaio “Teatro dos anos 70”, a abandonar “a velha postura estética de defesa do teatro prévio, da literatura dramática, em favor de uma nova atitude de valorização do espetáculo puro, da teatralidade absoluta” (MACIEL, 2006, p. 108).

Apesar do difícil e árduo percurso que durante o período de trinta anos atravessou o teatro, nos anos 1970 há uma mudança na ótica e na relação que se estabelecia entre o teatro político, revolucionário e de experimentação estética e o que começa a se produzir na formação do teatro contemporâneo brasileiro. Isso pode ser explicado pela necessidade de uma nova linguagem para o teatro, como também o surgimento de uma nova geração de escritores que começam a lançar suas trajetórias deslocados do que já havia sido feito nos anos 1960, estimulados pelas escolas de teatro e por novas perspectivas, como é o caso de Caio Fernando Abreu, que nos anos 1967 ingressou no CAD (Centro de Arte Dramática) e também no curso de Letras, da faculdade de Filosofia da UFRGS. Esses indícios podem ajudar a pensar sobre a mudança nas propostas artísticas nos anos 1970, o abandono das discussões associadas mais nitidamente ao mundo macropolítico, a busca de se redescobrir o cotidiano e as possibilidades de se continuar com a postura transformadora através do teatro.

A linguagem e a produção das experiências anteriores direcionaram para o enfoque das relações exauridas do momento, usando a história como pano de fundo para a circunstância de opressão que sofria o indivíduo pelo sistema, pelo trabalho e pela sociedade. Nesse momento, autores como Antônio Bivar, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Isabel Câmara e Consuelo de Castro buscam apresentar, através de personagens que correspondem às minorias e aos marginalizados (negros, homossexuais, mulheres, artistas etc.), uma forma de comunicação e denúncia de problemas de âmbito político e existencial que deixavam explícitos que o sistema oprimia e gerava esse sofrimento para as personagens envolvidas em determinados conflitos. Desse modo, segundo Geraldo Pontes Jr.,

Partindo de problemas existenciais e pessoais, a dramaturgia desemboca no político, confrontando o individual e o coletivo, tendo a sua oposição implícita ao milagre econômico e o seu afastamento do teatro político explícito, a consequência de se aproximar dos problemas existências e individuais, provocando uma reflexão do público sobre a estrutura política

excludente. Ainda, ao colocar indagações sem propor respostas, a nova dramaturgia de tom confessional, que parte de experiências individuais pensando a classe média das cidades grandes, desnuda o mundo interior da personagem e levanta problemas existenciais capazes de provocar uma empatia imediata com o público. Fora de maniqueísmos anteriores, o inimigo comum sendo o sistema, a plateia é cúmplice e semelhante. (PONTES JR., 1999, p. 54-55).

Essas características são marcantes na relação entre o sujeito dramático e a sociedade na dramaturgia dos anos 1970 e também se encontram presentes nas peças de Caio Fernando Abreu que serão analisadas nesse trabalho. O foco na luta do personagem contra o sistema que o oprime produz um tipo de discurso sobre o que era encenado no período. As transformações sociais que se davam no momento influenciavam diretamente a forma de agir e pensar da persona teatral (como se verá em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, de 1973); com a desconstrução do núcleo familiar e dos valores ligados ao hierárquico, a família é usada como pano de fundo para rediscutir a opressão sofrida pelo personagem e diversas outras novas concepções que o modificam (como observei, alhures, a respeito de *Reunião de Família*, de 1984¹⁹); a ruptura com o contexto familiar e as complexas relações familiares, os valores culturais, de diversidade, de sexualidade e de questões de gênero moldam e caracterizam o momento histórico e o sujeito (questões que, a seguir, serão analisadas em *Zona Contaminada*, peça que tem sua primeira versão concluída em 1978²⁰). A transição dos projetos dos anos 1960 para os anos 1970 foram extremamente importantes, na perspectiva em que se muda o panorama do discurso que estava no diálogo teatral, com a quebra da experiência brechtiniana na dramaturgia, alterando não só o modo de sobrevivência do teatro como também a renovação do texto e de sua linguagem.

Um outro aspecto importante e muito utilizado neste período foi o recurso sustentado pelo corpo. Com a supressão de muitos textos e a busca pelo uso de outras linguagens que auxiliassem o desenvolvimento da cena, na mistura e na adulteração entre palavra e imagens, criam-se outras convenções estéticas, ligadas à performance e à corporalidade. O teatro se desdobra em experimentações, com intuito de materializar estados, fazer surgir novos entendimentos e percepções, além do que já era

¹⁹ Essas questões de *Reunião de família* foram por mim analisadas em “Entre o tempo e o espaço: o local de memória em *Reunião de família*, de Caio Fernando Abreu” (PAULA, 2014).

²⁰ A peça *Zona Contaminada* teve sua primeira versão escrita em 1978, mas foi sendo reescrita do final dos anos 1970 até o início dos anos 1990, quando – em 1993, no Rio de Janeiro – finalmente chega ao palco. Por isso, considera-se a data da montagem entendendo que a dramaturgia se realiza no ato cênico, como uma forma de categorizar a versão final e o período em que se torna público o texto. Não há registro de datação na versão de *Teatro Completo*, de Caio Fernando Abreu.

tradicionalmente utilizado. Um importante espetáculo do período e grande marco dessa tendência foi o surgimento do grupo *Dzi Croquettes*, em 1972, uma mistura de travestimento, androginia, humor sarcástico, dança, música, desbunde e irreverência.

O final dos anos de 1970 é marcado por mudanças relevantes em seu cenário político e social: o retorno paulatino da democracia a partir das manifestações públicas da oposição, greves na indústria metalúrgica, a organização dos movimentos sociais e também o fato de que, em janeiro de 1979, o principal instrumento de coibição da ditadura, o AI-5, deixou de existir. A partir desse momento acontece a liberação de peças proibidas, que começavam a ser encenadas, dando novas feições à conjuntura teatral. É importante observar que começam a cessar nesse período os atos de tortura e desaparecimentos. É nesse período, também, que começa o processo de anistia daqueles considerados criminosos políticos²¹. Na década seguinte, muito do que fora produzido em termos teatrais viria ao palco como forma de testemunhar a história e no compromisso de se manter um vínculo de memória entre o período que se fez tão apagado documentalmente. Assim, “na medida em que o duro período da ditadura militar foi ficando à distância e passou a ser destrinchado e julgado pelos meios intelectuais e artísticos engajados, os temas e motivos trazidos ao palco ganharam novas tinturas, novos enfoques” (GARCIA, 2013, p. 303), formando uma tradição no teatro brasileiro de análise social e política.

A estrutura do que se organizou na produção dramaturgica contemporânea dos anos 1980 e 1990, como é comum se verificar, se estabelece nas tendências desenvolvidas nas décadas anteriores. Para esse percurso, o ensaio da dramaturga e pesquisadora Silvana Garcia “A dramaturgia dos anos 1980/1990” do já citado segundo volume da *História do Teatro Brasileiro* fornece informações importantes. No período, explica a estudiosa, novos autores abrem caminhos e inauguram o novo ambiente hostilizado pela censura durante longos anos. Assim, renovam o modo de produção e muitos dos critérios que regiam o meio produtivo da dramaturgia. Pode-se pensar que os anos de repressão provocaram, nas décadas seguintes, uma renovação nos assuntos e a

²¹ A esse respeito vale a ressalva feita por Boris Fausto em *História do Brasil*: “Em agosto de 1979, Figueiredo tirou das mãos da oposição uma das principais bandeiras: a luta pela anistia. A lei de anistia aprovada pelo Congresso continha, entretanto, restrições e fazia importante concessão à linha-dura. Ao anistiar ‘crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política’, a lei abrangia também os responsáveis pela prática de tortura. De qualquer forma, possibilitou a volta dos exilados políticos e foi um passo importante na ampliação das liberdades públicas” (FAUSTO, 2012, p. 429). Outras informações e reflexões sobre a controversa Lei da Anistia podem ser encontradas em “Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro”, de Flávia Piovesan (PIOVESAN, 2010, p. 91-108)

necessidade de surgimento de novos grupos de teatro, com sua própria linguagem e processo de criação. Apesar de os anos 1980 terem sido considerados de grande exploração da encenação sobre o texto e do surgimento de uma geração de encenadores, não se pode considerar que nesses anos não se desenvolveu uma dramaturgia autoral. O fortalecimento de grupos de teatro, coletivos e parcerias veio como um novo olhar sobre o que era tradicionalmente feito no teatro brasileiro e, juntamente com esse processo, o modo colaborativo era importante na construção do espetáculo. Nesse estilo de criação presume-se “o empenho de todos em igualdade de condições na construção do espetáculo, mas com a responsabilidade final assumida por cada um em sua especificidade” (GARCIA, 2013, p. 302); ou seja, não há mais uma dramaturgia que fique em torno da visão unívoca de dramaturgo e diretor, mas os esforços para o desenvolvimento do teatro passam a ser compartilhados e respondem a um resultado coletivo. A forte presença dessa nova compreensão da própria dramaturgia fez com que o texto não fosse visto apenas como um produto literário acabado, e assim as possibilidades estavam abertas a partir da finalização cênica. Influenciados, então, pela compreensão de um teatro com função político-social, os grupos começaram a buscar na dramaturgia original ou de outros autores atingir seus objetivos.

No panorama que se constituiu com os textos desenvolvidos com a nova geração, a temática é vasta, operando uma revisão do que já fora trabalhado nas décadas anteriores: “violência urbana, falência de valores e perspectivas da sociedade, choque de gerações, incomunicabilidade e impotência do indivíduo acuado social e psicologicamente etc.” (idem, p. 325). A mudança que se estabelece está sobretudo no trato com a linguagem e nos enfoques produzidos pela nova dramaturgia. Além desses temas, com a abertura política, surge a emergência de tratar de assuntos como a orientação sexual e o posicionamento da mulher na sociedade. O teatro voltado para as questões homoafetivas e homoeróticas revela-se com maior clareza, muito por conta da propagação da Aids e da luta que a própria comunidade gay começa a travar em relação aos seus direitos e ao tratamento da doença. É indiscutível a presença de uma dramaturgia que privilegie os assuntos vinculados à temática gay e a seu universo. Apesar do uso, em alguns textos, da imagem dos homossexuais para personagens que estereotipam de forma preconceituosa esse grupo, encontram-se nesse período muitas encenações que privilegiam a discussão em torno dos elementos da cultura LGBT²², ou

²² Nos anos 1980 o termo mais comum usado no Brasil era GLS. A sigla com o passar do tempo foi se alterando para representar a pluralidade de identidades sexuais e de gênero. Atualmente, a sigla mais

seja, “a presença de questões relevantes para a cultura gay – seja pelo tipo de debate que suscita, pela transgressão de limites socialmente impostos, por desvendar preconceitos ou pôr em evidência as diferenças sexuais que nos constituem” (GARCIA, 2013, p. 305). Ainda sobre a década de 1980 e as tendências para o teatro gay, surgem espaços alternativos para performances de atores e transformistas, o travestimento e encenações que envolvem textos e situações homoeróticas. Um importante ponto de referência para essa temática foi o espaço Off, em São Paulo, que levou à cena o conto *Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu, interpretado por Gilberto Gawronski. Ao longo dos anos, o repertório de peças com essa temática iria aumentar significativamente. O tema da Aids obtém um tratamento metafórico e simbólico em inúmeras peças do período e em pelo menos duas peças de Caio Fernando Abreu – a saber, *Zona Contaminada*, já mencionada, e *O Homem e a Mancha*, texto que não está dentro do recorte deste trabalho –, além de muitos contos e outros textos produzidos pelo autor e adaptados ou não para o teatro²³.

Outra temática de relevo se deu pela necessidade de uma dramaturgia feminina voltada para a representação da voz das mulheres que surge a partir da década de 1960 e vai se consolidando ao longo dos anos. Emerge, a começar por esse período, um teatro voltado para as questões da expressão artística da mulher, que até então eram pouco representadas na cena brasileira: participação da mulher no mercado de trabalho, relações amorosas, matrimônio etc. Há também um expressivo contingente de peças sendo dirigidas e encenadas por mulheres. Inicia-se um reflexo do próprio reposicionamento da mulher na sociedade e dos movimentos feministas que se instauravam no período. Alguns nomes importantes que se apresentaram dos anos 1960 até a contemporaneidade em diversas experiências teatrais são Renata Pallottini, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro, Maria Adelaide Amaral, Martha Góes, Marisa Orth, Grace Giannoukas, Elisa Lucinda, entre muitas outras. Duas peças do *Teatro Completo* de Caio Fernando Abreu são protagonizadas por mulheres: o enredo de *Reunião de família* gira em torno dos conflitos enfrentados por Alice diante de seus parentes, e

usada pelos movimentos de homossexuais e transexuais é LGBTTIS (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Intersexuais e Simpatizantes, sendo que o “S” pode ser substituído pela letra “A” de Assexuais ou ainda acrescido a Letra “Q” de Queer, isto é, LGBTQIA). Por último, pode ser acrescido no final da sigla um + que representa qualquer outra pessoa que não se identifique com as diversidades de gênero pelas outras sete iniciais: LGBTQIA+.

²³ A abordagem da Aids, considerado o “câncer gay nos anos 1980” é temática de vários contos de Caio como “Linda, uma história horrível”, “Aqueles dois”, “Sargento Garcia” e “Anotações sobre o amor urbano”, por exemplo.

Zona contaminada põe em cena as irmãs Vera e Carmem, únicas mulheres que sobrevivem a uma catástrofe.

É quase impossível mapear o trabalho desenvolvido durante esses anos com a devida dimensão e o preciso cuidado documental devido à diversidade de espaços, peças, formas, linguagens, formatos que se mobilizaram durante todos esses anos para formar um panorama²⁴ do teatro brasileiro. Optou-se, em alguns momentos, apresentar trabalhos que se manifestaram nos eixos culturais de mais destaque, por conta da grande presença de suas referências nos próprios livros de historiografia do teatro. A tarefa de criar uma linha de raciocínio das diferentes fontes e memórias do teatro no Brasil tem sido para os pesquisadores da área um exercício de resistência, como a própria prática do teatro no país. Contudo, desse breve percurso pelas últimas décadas convém ainda destacar um certo predomínio de textos curtos em comparação às décadas anteriores, correspondendo a uma sensibilidade contemporânea que se sustenta naquilo que é instantâneo, pulverizado e fragmentado. A desconstrução narrativa, a metalinguagem, os procedimentos de colagens de outros textos participam da polifonia, formando a rede de referências intertextuais que estão inseridas na produção contemporânea e também na dramaturgia de Caio Fernando Abreu, que será colocada sob perspectiva analítica nos próximos capítulos desta dissertação.

²⁴ Yan Michalschi, em *O teatro sob pressão: uma frente de resistência* (1985), traz um estudo analítico e primoroso da criação teatral brasileira de 1964 a 1984, ano por ano, de maneira detalhada traçando um registro cênico importante do que foi produzido nestes vinte duros anos.

CAPÍTULO 2
MÚSICA E DESBUNDE EM CENA:
PODE SER QUE SEJA SÓ O LEITEIRO LÁ FORA

2 MÚSICA E DESBUNDE EM CENA: *PODE SER QUE SEJA SÓ O LEITEIRO LÁ FORA*

Apanhei uma alergia profunda ao *flower power* anêmico que viceja por essas bandas. O *underground* é coisa morta. Curti barras incríveis, coisas incontáveis por carta – a beleza hippie dos anos 60 se decompõe nas caras esverdinhas e sem dentes da heroína. Hildinha, é horrível. Dói muito, dói para caralho você ver assim na sua cara que realmente parece não haver saída. Afora criar (com muito sangue, com muito ódio) e procurar discos voadores pelo céu.

(Caio Fernando Abreu em carta para Hilda Hilst em 1974)

A expressão musical no interior da cena teatral é responsável por compor e fundir signos de diversas ordens que caracterizam um poderoso instrumento de narrativa, consequência de um conjunto de relações estabelecidas e desenvolvidas a partir do diálogo entre as modalidades simbólicas, como a verbal, a sonora, a gestual, a espacial e a visual. A música na cena não se satisfaz apenas por pintar um momento dramático ou ser decorativa como parte de um pano de fundo do universo teatral, ela se estabelece a partir de componentes e referências que são fornecidos pela narrativa verbal, a dramaturgia, e é o resultado da tradução de indícios que envolvem o fenômeno da linguagem sonora. É importante que se experimentem as distintas camadas e perspectivas oferecidas pela música na encenação de um espetáculo, de forma que se tenha a interação entre o som e a cena.

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, de Caio Fernando Abreu, é uma peça permeada por manifestações sonoras que englobam desde sons musicais a ruídos, ora direcionados pelo texto dramático e expressos na rubrica, ora demonstrados a partir de metáforas mais subjetivas, que devem ser concebidas através da solução entre o conceito técnico e estético encontrado pelo compositor de cena, ou até mesmo estabelecidas por uma leitura virtual. Essas questões são fundamentais para determinar a base de tempo e espaço, elementos importantes para realizar a encenação, embora possa ser opcional a supressão desses parâmetros na elaboração da cena, como se pode observar no teatro contemporâneo, em que essas referências podem ser substituídas, relativizadas, extintas ou até mesmo justapostas. Entretanto, para a peça em pauta é relevante “estabelecer o *onde*, *quando* e *por quanto tempo*, numa espécie de mapeamento macroscópico do espetáculo”, uma vez que essas referências sonoras são

consideráveis para se compreender a análise (TRAGTENBERG, 2008, p. 27). Como observa Livio Tragtenberg em *Música de cena*,

O compositor tende geralmente a identificar os momentos onde possa ser encontrada alguma referência sonora explícita, como personagens que cantam ou tocam algum instrumento; ou mesmo buscar uma referência sonora a partir da qualidade espacial das cenas: igreja, sala de jantar, praça pública, parque de diversões, palácio, cabaré, bordel etc. [...] Mas caso o texto apresente uma aridez com relação a essas referências, é preciso então, desde o início, localizar e conceituar *tempo*, *espaço* e *função* que o som e a música irão desempenhar na encenação (TRAGTENBERG, 2008, p. 26).

Proponho, assim, perceber os procedimentos críticos dispostos por alguns eventos sonoros, de variada ordem, que contribuem para o jogo entre os demais elementos cênicos referenciados entre os signos da peça. Dessa forma, por meio das diferentes inscrições da música no próprio texto, procurarei desvendar os registros do tempo histórico que se apresentam nas tessituras dramáticas das cenas. Como não se trata de uma análise de encenação, tentarei a partir da leitura da peça uma visualização cênica por meio das rubricas, isto é, uma encenação virtual, pois a completude de uma peça só se dá efetivamente no palco. Para a discussão que pretendo desenvolver, a música será analisada da forma como é utilizada para o fazer teatral, como apontado em *A análise dos espetáculos* por Patrice Pavis:

Não se trata de examinar a música e sua recepção em si, mas a maneira pela qual é utilizada pela encenação, colocada a serviço do evento teatral. Apenas sua função dramaturgica nos interessa aqui. O termo “música” é utilizado no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro – vocal, instrumental, ruidoso –, de tudo o que é audível no palco e na plateia. (PAVIS, 2011, p. 130).

Tendo em vista essas questões, passo a tratar da obra em si e dos bastidores (inclusive os históricos) de sua escrita e encenação.

2.1 OS VALORES HISTÓRICOS D'O LEITEIRO

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora foi a primeira investida de Caio, independente de parcerias, no teatro; foi escrita no ano de 1973 em Londres, quando o autor vai para Europa e vive, então, uma realidade muito precária, tentando sobreviver como podia num país estrangeiro. Em *Para sempre Teu, Caio F.*, Paula Dip reúne uma série de memórias (cartas, conversas, bilhetes) do dramaturgo e em um dos depoimentos, dado por Marcos Santilli, explica que na capa o autor desvenda a existência de sete títulos para a peça (“peça em sete títulos, um ato e nove cenas”). Os

títulos possíveis eram: “‘Uma visita ao fim do mundo’; ‘Pode ser que seja só o leiteiro lá fora’; ‘Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?’; ‘Você tem certeza que são mesmo dez para sete’; ‘The Squatters’; ‘Luxúria seminua’ ou ‘Yo no creo, pero’” (DIP, 2009, p. 314). Em 1976, *O leiteiro* foi um dos textos premiados pelo concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e indicado para o Ciclo de Leituras Dramáticas em várias capitais do país. Na rubrica inicial da peça é informado em uma nota de rodapé que, em Porto Alegre, o texto foi apresentado no Teatro de Arena com direção de Nara Keiserman, amiga de Caio desde o Curso de Arte Dramática da UFRGS que o dirigiu num espetáculo para crianças, *Serafim-fim-fim*, de Carlos Mecen, no ano de 1975. No elenco da leitura dramática de *O leiteiro* estava, juntamente com o ator e também amigo José de Abreu, Luís Artur Nunes, diretor da primeira montagem desta peça em 1983 que fez inúmeras parcerias dramatúrgicas com Caio ao longo de sua vida. O músico Carlinhos Hartlieb, que durante seu breve tempo de vida trabalhou com José Celso Martinez Correa e tinha uma ideologia de vida hippie – tornando-se conhecido por ser um importante agitador de cultura e música urbana gaúcha –, ficou por conta da sonoplastia do espetáculo. Posteriormente a essa leitura, a peça foi proibida em todo território nacional e ficou durante dez anos no “index” da Censura Federal.

Em 11 de julho de 1992, no suplemento de cultura do jornal baiano *A tarde*, num período em que a peça *O leiteiro* estava sendo encenada no Teatro Gregório de Mattos sob direção de Paulo Dourado, responsável pela criação de espetáculos significativos que marcaram o cenário cultural da Bahia, Caio Fernando Abreu emite a seguinte declaração:

Escrevi esta peça em Londres, no Inverno de 1973, numa squatterhouse²⁵, sem luz elétrica, com velas roubadas de uma igreja próxima. Gótica, naturalmente. Éramos muito jovens e muito pobres: pelo menos 20 pessoas de vários países tentando sobreviver ao fim do sonho hippie, e, mais doloroso, de todas nossas ilusões. De volta ao Brasil, tentei eu mesmo encená-la. Voltou completamente proibida. Ganhou um prêmio de leituras dramáticas por todo o país, mas não a liberação. Em 1983, teve sua única encenação (que eu saiba) em Porto Alegre. De lá para cá, até esta montagem baiana, permaneceu quieta. (A TARDE, 1992, s/p)²⁶.

²⁵ Caio conta sobre a vivência nessa casa para a amiga Hilda Hilst em carta de 26 de março de 1974: “há sempre mil grilos de moradia (moro numa *squatter house* – casa muito velha, abandonada para demolição – não se paga nada – mas tem polícia e grilos, grilos)” (DIP, 2016, p. 95).

²⁶ Outro depoimento importante para reafirmar a situação é também de Marcos Santilli, no já citado livro de Paula Dip: “Na primeira noite que passamos na casa, resolvemos dormir todos no sótão, pois estávamos com medo. Passamos a noite acordados, na expectativa de a qualquer momento soar a campainha com a polícia. Passamos o dono ou qualquer coisa assim. Era uma casa empoeirada e vazia, com uma cara meio fantasmagórica; paredes forradas de velhos papéis escuros saturados de desenhos, quase em decomposição. Cobrimos o assoalho com um grande tapete, estendemos *sleeping-bags*, colchões, muitos cobertores e edredons. Cantamos, contamos piadas, houve momentos muito especiais nesta longa noite.

A peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, dialogando com a ideologia da “contracultura”, agrega muitos aspectos do imaginário de uma época, como expressão dos costumes coletivos, emocionais e políticos de uma sociedade que viveu entre os anos 1960 e 1970, incidindo nos valores mais filosóficos e até nos mais demarcados e simbólicos desse período. É importante ainda ressaltar que as apresentações de música desse período eram um fundamental veículo de informação, comportamento e consumo de cultura para uma considerável parte de jovens de classe média das áreas urbanas. Dessa maneira, como a música de uma peça comumente combina-se a “certos gêneros e estilos musicais – inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentalização e a forma de tocar –” (TRAGTENBERG, 2008, p. 34), na peça de Caio ela se vincula aos movimentos de rebelião da juventude dos países ocidentais.

No Brasil, após o fechamento político acirrado sobretudo a partir de 1968, houve uma transformação na dinâmica da cultura brasileira: redimensionam-se a proporção e o tom das discussões políticas, que abandonam os grandes projetos de transformação e passam a focalizar as pequenezas cotidianas; a censura e a repressão policial executam seus papéis, obrigando essa transformação que levaria ao processo de “politização do cotidiano” – reorienta-se, então, a crítica social. Num tempo marcado pela contradição e pela crise, o pensamento crítico-teórico tradicional de esquerda perde sua força, somado à falência do populismo e à falta de crença na cultura e na arte engajada que havia sido instigada nos anos 60. Na análise que Heloísa Buarque de Hollanda realizou sobre a produção pós-tropicalista em *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde – 1960/1970*, surgem apontamentos importantes em relação ao comportamento dos indivíduos:

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco prolífera, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio das técnicas, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A bissexualidade, o

Ao amanhecer, escrevi algumas linhas sobre a situação e dei ao Caio para ler. Ele iluminou-se e disse que faria uma peça que se iniciaria como meu texto. De fato, alguns meses depois, ele mostrou esboços ainda meio desmantelados que se iniciaram com minhas pobres linhas. Esta peça teve vários nomes, mas acabou prevalecendo: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*” (DIP, 2011, p. 314).

comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. A integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificada à libertação do corpo e a percepção moderna. (HOLLANDA, 1992, p. 68)

O ingresso das ideias de “contracultura” no Brasil começa a se estabelecer no país, trazendo informações ao público jovem a respeito das drogas, do misticismo oriental, das terapias corporais, dos shows de rock, dos circuitos alternativos, das vivências comunitárias, da psicanálise, da valorização de teorias anarquistas etc. Isso acontece juntamente com a intensificação do fechamento político e a modernização autoritária²⁷; assim, a desestruturação do projeto de transformação social ansiado pela esquerda levanta muitas dúvidas acerca da luta política, oferecendo conjunturas para a desconfiança e para as reavaliações que conduziram parte das gerações mais jovens ao desbunde. Diante dos questionamentos das formas de organização da esquerda, a posição crítica dos movimentos de rebelião da juventude se conduzia para as transformações dos valores, da consciência e do comportamento do indivíduo, buscando novas formas de expressão e crítica ao regime vigente com base em aspectos de âmbito mais restrito, como as pequenas realidades do cotidiano. Pode-se verificar essas questões em *Retrato de Época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, em que o autor percebe que

Neste contexto é que ocorre um redimensionamento da experiência do cotidiano, da experiência mais particular, mais privada. Assim, o próprio cotidiano, mesmo para setores mais significativos da intelectualidade de esquerda mais habituada a grandes questões políticas, assume uma conotação política; assume o *locus* do questionamento, da crítica social. A discussão política volta-se, em grande medida, para questões “pequenas” surgidas da experiência cotidiana dos agentes sociais. (PEREIRA, 1981, p. 90).

Na peça de Caio Fernando Abreu, João, Leo, Baby, Mona, Carlinha baixo-astral, Rosinha, Alice Cooper e Angel, todos “muito jovens”, “entre 20 e 30 anos” (ABREU, 2009, p. 63), são precisamente esse grupo de jovens desbundados que, frente ao cenário de descrédito das questões políticas de caráter mais amplo, voltam suas atenções para o comportamento cotidiano e se refugiam numa casa abandonada para conseguirem passar a noite com alguma tranquilidade. A rubrica do cenário dá o tom do ambiente: “Sala de

²⁷ Sobre a modernização dominante no período, Caio desabafa em carta à Hilda Hilst, em 17 de maio de 1971: “Tenho me dilacerado muito. Mas a pena que sinto não é de mim mesmo, é de todos os sensíveis o suficiente para estarem na mesma: acuados por essa coisa medonha que chamam, até mui simpaticamente, de sociedade-de-consumo. É um nome até muito doce para o horror negro da coisa” (DIP, 2016, p. 69)

uma casa abandonada. Na verdade, parece mais um quarto de despejo, atulhado de objetos fora de uso: colchões furados, guarda-roupas, espelhos quebrados, cadeiras rasgadas, lixo, enfim, e até mesmo objetos absurdos que ficam ao gosto do diretor” (ABREU, 2009, p. 64). A precariedade do refúgio, aliás, dá mostras perfeitamente do clima de instabilidade e crise onde se assenta o comportamento contracultural dos personagens.

2.2 BABY E “SE EU ME CHAMASSE RAIMUNDO”

À parte as explicações de Messeder Pereira sobre o período, o comportamento desses jovens também pode ser encarado por outra perspectiva. Em “Política e literatura: a ficção da realidade brasileira”, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves mostram como, nesse período, “os maus tratos e a tortura, socialmente mais próximos das classes populares, passam a rondar o cotidiano e o imaginário dos filhos radicalizados das elites” (1980, p. 11); assim, de acordo com os autores, além da descrença nos projetos da esquerda, a revolta movida pela insatisfação toma rumos fragmentados também por conta da sombra da repressão militar. Na cena 1 de *O leiteiro*, no momento em que João, Leo e Baby estão arrumando a casa abandonada para receber os outros amigos, percebem-se alguns comportamentos que permitem identificar os personagens – sobretudo Baby – a esses jovens, filhos de classe média, citados por Heloísa Buarque e Marcos Gonçalves. Entre esses comportamentos estão, por exemplo, a preocupação estética e certo refinamento que se queria propor ao local, o estrangeirismo presente nas falas (o inglês, chamado de “língua internacional”) e as mercadorias importadas:

LEO (Baixo.) – Mania de falar inglês...

BABY – Língua internacional, meu santo. Quando você está no mundo, falando inglês as possibilidades de comunicação são muito maiores.

JOÃO – Cala boca, Baby!

BABY – Do fundo das trevas só o silêncio nos responde, irmãos. Acho que podemos instalar aqui os nossos domínios. [...] 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 Marica. E claro que teremos sempre flores. Rosas. Não, rosas não, muito vulgar. Melhor tulipas²⁸. Importadas diretamente dos Países

²⁸ Em uma carta destinada à sua amiga Vera Antoun, escrita quando morava em “*London, London – insone quase manhã de abril [de 1974]*”, Caio diz ter roubado tulipas “do parque de Swin Cottage”, mas que “desbundaram definitivamente – só ficaram duas amarelas, levemente bodiadas” (ABREU, 2002, p. 463), observando que essa planta fazia parte não só do imaginário, como também da vida do escritor. Além de comentar um pouco sobre a escrita de *O leiteiro*: “Da peça, já tenho uma meia-hora escrita e o

Baixos. Tulipas da Antuérpia. Ou papoulas. Assim poderemos fabricar nosso próprio ópio. Hmmm, I like so much. What you think about, my fellow? (ABREU, 2009, p. 64-65.)

Não só pela fala de Baby, mas também em seu nome, identificam-se as influências estrangeiras que caracterizam uma visão cultural abrangente e de valorização das diferenças, tão cara aos movimentos político-culturais dos anos 1960. A lembrança da “cortina de veludo cor de vinho com franjas douradas” igual à da casa da tia Nenê, do “aparador com tampo de mármore” igual ao da casa da vó Marica e das Tulipas da Antuérpia “Importadas diretamente dos Países Baixos” demonstra o seu conhecimento requintado sobre objetos muito ligados às elites e, além disso, evidencia o abandono do conforto familiar, atitude muito comum a certo setor da juventude rica e escolarizada que se recusava a aceitar as injustiças e desigualdades defendidas pelo poder econômico e militar²⁹. O tom da fala desse personagem é evidentemente entusiasmado, mas, ao lado desse clima de fervor juvenil, há alguns personagens que não deixam de sofrer com o ambiente precário: Leo sempre está inquieto e reclamando do ambiente “tão velho, tão rebentado, tão sujo” (ABREU, 2009, p. 66) que os cerca – além de, claro, sempre se referir a “polícia, vizinho, o dono da casa” (ABREU, 2009, p. 65), trazendo para o ambiente a sensação “bodiante” e de “bad-trip”, pois a constante sombra da realidade opressora de um país dominado pelas Forças Armadas deflagrava qualquer clima de tranquilidade que se queria instaurar. Percebendo a apreensão de Leo em relação à aparência de depósito de lixo do local e o seu medo em relação às situações futuras, na cena 2, Baby começa a “dedilhar o violão” (ABREU, 2009, p. 65) e compõe uma música de circunstância intitulada “Se eu me chamasse Raimundo”, na tentativa de tranquilizar o amigo acerca desses sentimentos perturbadores, mostrando-lhe que “o depósito de lixo de fora é muito maior!” (ABREU, 2009, p. 66). A música de circunstância, por sua vez, carrega um tom de protesto, de testemunho e de engajamento político, representando, juntamente com o violão, um instrumento de luta muito

resto na cuca. Estou gostando, os diálogos estão ficando bons. Por enquanto o título é Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega?. É muito amarga, eu acho, talvez demais” (ABREU, 2002, p. 465).

²⁹ Em “Autoficção como recurso metateatral em Caio Fernando Abreu”, Ricardo Augusto de Lima e Sônia Pascolati citam uma entrevista realizada por eles próprios com Luís Artur Nunes, em 2012, em que o amigo de Caio “afirma que o personagem Baby pode ser 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’” (LIMA; PASCOLATI, 2014, p. 113-114). A mesma informação é concedida por Luciano Alabarse, também em entrevista particular, que considera Baby “uma espécie de retrato do autor em Londres” (idem, ibidem) – fato que contraria em larga medida a ideia de que Caio era um sujeito melancólico.

utilizado na época devido a sua propagação ideológica. Como é cantada apenas por Baby, esse tipo de música funciona tanto como moldura para a expressão íntima do personagem, destacando sua personalidade, quanto para caracterizar a sua situação dramática; trata-se, neste caso, da “canção do personagem”, como a define Tragtenberg em *Música de Cena*. A simples leitura da música nos confere muito do contexto particular do personagem e suas orientações políticas que, conseqüentemente, relacionam-se ao contexto mais amplo do período:

Eu quero mesmo muito pouco / eu quase não quero nada / de tão pouco que eu quero. / Talvez eu seja muito louco / mas basta um canto e um teto / - mesmo furado. / Um canto e um papo-furado, também. / Não tem importância. / Ninguém entende nada de nada / e enquanto tudo cai / eu canto por quase nada. / Um vintém, um tostão / faz de conta um pobre cego / mas com o olho bem aberto: / uma canoa furada / um barco sem fundo / tudo é mundo e o céu é perto / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo, vasto mundo / e eu nem me chamo Raimundo. (ABREU, 2009, p. 66).

As canções, por toda a peça, vão narrar aquilo que nem sempre é mostrado pela fala dos personagens. Em “Se eu me chamasse Raimundo”, através da ludicidade, Baby declara seu apego ao mínimo possível, contrariamente ao consumo de bens materiais que era pregado pela classe média, além de evidenciar que nesse período, devido ao desacordo com os valores sociais, morais e tradicionais, os movimentos de rebelião da juventude cultivavam um modo muito particular de viver, produzindo uma cultura de subsistência independente dos mercados formais. Em razão disso, esse comportamento crítico à classe média e às economias capitalistas e totalitárias era considerado pela sociedade como desviante. A essa mesma experiência desbundada, soma-se o sentimento de derrota causado pelas expectativas frustradas frente às transformações políticas e econômicas que o Brasil vivenciava.

Antes, porém, de se fazer uma análise dos sentidos históricos da canção, ela merece ser colocada em pauta com base em sua configuração poética. Assim, embora os versos apareçam, originalmente, dispostos lado a lado, separados por barras, ao diagramá-los em forma de poema, a visualização das características formais do texto fica mais clara. Dividida em 21 versos polimétricos em uma única estrofe, pode constatar que a canção pode ser fragmentada, com fins didáticos, em duas partes. Isso se justifica pelo fato de que, até o décimo primeiro verso (ou seja, aproximadamente a metade da canção), há sentenças mais curtas, de sintaxe mais convencional e com maior grau de referencialidade; contudo, a partir do décimo segundo verso (“Um vintém, um

tostão”), a canção é configurada por uma única sentença enumerativa (ou por várias superpostas) e a pontuação torna-se rarefeita em comparação à primeira parte, assim como a conotação começa a ocupar o espaço que, nos primeiros onze versos, era ocupado sobretudo pelo sentido mais literal. Para melhor visualizar essa divisão que proponho, segue um esquema de “Se eu me chamasse Raimundo” em nova diagramação:

I

1. **Eu quero** mesmo muito pouco
2. **eu** quase não **quero** nada
3. de tão pouco que **eu quero**.
4. Talvez **eu** seja muito louco
5. mas basta um canto e um teto
6. - mesmo furado.
7. Um canto e um papo-furado, também.
8. Não tem importância.
9. Ninguém entende nada de nada
10. e enquanto tudo cai
11. **eu canto** por quase nada.

II

12. Um vintém, um tostão
13. faz de conta um pobre cego
14. mas com o olho bem aberto:
15. uma canoa furada
16. um barco sem fundo
17. tudo é mundo e o céu é perto
18. tudo é mundo e **eu navego**
19. tudo é mundo e **eu navego**
20. tudo é mundo, vasto mundo
21. e **eu nem me chamo** Raimundo.

De linguagem coloquial e centralizados na primeira pessoa do discurso, os versos iniciais da canção têm sentido mais denotativo, como já mencionei, e estão ligados a situações concretas e à realidade imediata do personagem que, por isso, fala de si e das suas relações com o mundo em sua volta, como uma resposta direta aos questionamentos de Leo (lembro, aqui, que a canção é introduzida na peça como uma resposta de Baby à desilusão do amigo). O personagem demarca tanto a sua experiência individual na parte I do esquema que a primeira pessoa aparece cinco vezes, sendo três na primeira frase (“**Eu** quero mesmo muito pouco / **eu** quase não quero nada / de tão pouco que **eu** quero.”), uma no verso 4 (“Talvez **eu** seja muito louco”) e, por fim, no décimo primeiro verso, o último da primeira parte (“**eu** canto por quase nada”). O conteúdo explícito desse verso, aliás, funciona como uma deixa para a sequência

enumerativa que chamo, aqui, de parte II; ou seja, a segunda metade da canção representa aquilo que o personagem entende “por quase nada”.

Ainda sobre a parte I do esquema, observa-se a importância da palavra “canto”, que aparece três vezes na canção – uma como verbo e outras duas como substantivo. Nos versos 5 e 7, aliás, ao figurar em “um canto”, o termo é aproveitado em sua polissemia: pode ser entendido com o sentido de canção e, ao mesmo tempo, em seu significado espacial – conectando-se, então, ao caráter de despojamento do local de retiro, um recanto. A importância do vocábulo é explicitada também em sua terceira aparição, quando, num ato de palavra, o personagem arremata: “eu canto por quase nada”.

Seguindo adiante, na parte II do esquema proposto, o personagem lista por que canta e reforça a ideia das três primeiras sentenças da parte I, atribuindo valores para “quase nada”, a começar pela pouca importância dada à condição financeira – satisfatória com “Um vintém, um tostão”. Na sequência, continuando a explicar o que seria esse “quase nada”, o cancionista também atribui metáforas à sua própria condição humana sem serventia numa sociedade castradora: “faz de conta um pobre cego / mas com o olho bem aberto / uma canoa furada, um barco sem fundo”.

Depois dessa explicação metafórica baseada em imagens paradoxais, apenas nos quatro últimos versos (“tudo é mundo e **eu navego** / tudo é mundo e **eu navego** / tudo é mundo, vasto mundo / e **eu** nem me **chamo** Raimundo.”) o pronome central volta à cena, aparecendo três vezes, acompanhado por três verbos na primeira pessoa. Além disso, é evidente a referência, nos dois últimos versos, ao “Poema de setes faces”, de Drummond, sendo o último deles uma inversão paródica de “mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução” (DRUMMOND, 2009, p. 9).

Diga-se, ainda, que a linguagem coloquial empregada na canção, a presença excessiva do pronome pessoal “eu” e a temática relacionada à atitude de desbunde – além da paródia do poeta itabirano – são traços marcantes da poesia marginal, movimento contemporâneo à peça e ideologicamente semelhante a ela que, nas palavras de Italo Moriconi, pode ser definido como uma “escrita *da* e *de* circunstância”. (MORICONI, 1998, p. 20).

Sobre o aspecto sonoro de “Se eu me chamasse Raimundo”, observa-se que a canção não apresenta um esquema de rimas rigorosamente definido, mas isso não significa que não trabalhe a camada fônica, partindo sobretudo da reiteração de sons e

palavras. Nos já referidos últimos versos (“*tudo é mundo e o céu é perto / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo, vasto mundo*”), além de saltar aos olhos a repetição anafórica da expressão “tudo é mundo”, enfatizando o descrédito do personagem aos valores impostos socialmente, repete-se o ritmo do verso: todos os quatro são escritos em redondilha maior. Há vários outros exemplos de recursos sonoros na canção: por exemplo, o “pouco” do primeiro e terceiro versos rima com o “louco” do quarto verso; “furado”, do sexto verso, reaparece em “papo-furado”, no sétimo verso; na porção final, os versos rimam em “cego”, “aberto”, “perto” e “navego”; e, evidentemente, no desfecho da letra, a repetição de “mundo” ainda deságua em “Raimundo”.

As características formais apontadas na canção ajudam a iluminar seus sentidos histórico-sociais, localizando-a no contexto político apresentado há pouco. A repetição exaustiva do “eu” e a reiteração do desapego de bens materiais apontam para as três ideias-chave que Carlos Alberto Messeder Pereira identificou nessa juventude – a saber: “‘antitecnicismo’, ‘politização do cotidiano’ e ‘anti-intelectualismo’” (PEREIRA, 1981, p. 92). No final da década de 1960 e início da de 1970, a industrialização autoritária passa a ser um instrumento de desenvolvimento e dominação por meio do capital. Sendo assim, os questionamentos frente à tecnologia e aos mecanismos subliminares de controle da modernização são um aspecto central dos ideários dos movimentos de rebelião da juventude. Desse modo, a atitude desbundada desse grupo age no centro das questões políticas do período – e não as ignora, como se pode pensar. Nesse sentido funciona o ideal de politização do cotidiano, refletido nos versos da canção, em que o sujeito se assume como um “pobre cego / mas com o olho bem aberto”. O gesto, no entanto, não deixa de apresentar traços de contradição, uma vez que o próprio Baby – que agora faz uma apologia ao mínimo – há pouco desfilava seu conhecimento da opulência das elites ao sugerir a ornamentação do abrigo em que os amigos passariam a noite. Além disso, seu tom entusiasmado também não deixa de ecoar uma nota melancólica, expressa nos versos finais (“tudo é mundo, vasto mundo / e eu nem me chamo Raimundo”).

Em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, Baby é um dos personagens que sempre está envolvido com música, seja “tirando um acorde do violão” (ABREU, 2009, p. 70) ou cantando. Em muitos momentos também difunde conhecimento sobre diversos assuntos, como astrologia e psicanálise, que auxiliavam nesse período como parte de uma nova visão da realidade e da experiência particular.

LEO (*Interrompendo.*) – Me diz uma coisa: você acredita nisso? Você tem certeza absoluta que acredita mesmo nisso?

BABY – Nisso o quê?

LEO – Nisso que você acaba de cantar. Sei lá, quero dizer... Você acha que basta mesmo um papo-furado, um teto furado?

BABY – Olha, meu santo, certeza eu não tenho mesmo de nada. Nem sequer de que estou realmente vivo. Eu sei de agora, me entende? Agora basta um teto, é melhor do que ficar naquela chuva fria lá de fora. Amanhã não sei. Pode ser que... (*Fica quase sério, mas muda logo de atitude.*) Olha, quer saber duma coisa? É melhor não aprofundar muito, não. Quando a gente aprofunda demais acaba caindo sabe onde? No inconsciente coletivo...

LEO – O quê?

BABY – In-cons-ci-en-te co-le-ti-vo. Vê, ó, vê. Já ouviu falar num cara chamado Jung? Mais ou menos isso. Os arquétipos, sacou? Papo-furado. Não tá com nada. Não aprofunda não. Me dá um cigarro. (ABREU, 2009, p. 67).

2.3 MONA, O CHÁ E A MÚSICA COLETIVA

Segundo Messeder Pereira, ao lado das questões políticas mencionadas, o momento de desbunde em que se localiza a ação d’*O leiteiro* “foi ainda a grande época das ‘viagens’ em que, muitas vezes, aliado à busca do prazer e para certos grupos, tóxico e psicanálise se combinavam na experiência do ‘autoconhecimento’” (PEREIRA, 1981, p. 89). Adepta a esse pensamento, a personagem Mona carrega muito do imaginário contracultural da época: ela crê na Era de Aquarius, era da fraternidade universal e do desenvolvimento individual e intelectual (“Vocês precisam despertar o quanto antes o ser aquariano que dorme no fundo de vocês, os seus poderes ocultos.” [ABREU, 2009, p. 70]); no esoterismo e no misticismo (“Esotericamente é um dado muito importantíssimo. O número sempre diz como vai ser toda a transação da coisa.” [idem, p. 68]); e até mesmo no conhecimento sobre astrologia (“E por falar nisso, qual é o seu signo? Não, não diga. Pode deixar que eu adivinho.” [idem, p. 69]). Assim, “Mona, a Rainha do Alto-astral”, se encaixa muito bem nos moldes do lema “paz e amor” e em boa parte do tempo tenta amenizar a dor sentida por alguns personagens, como Leo e Rosinha, criando um ambiente mais harmonioso para a vivência. Mona é também uma personagem de extremos, capaz tanto de ser agressiva e perigosa, na pele de Carlinha Baixo-Astral, seu *alter ego*, como também de lirismo exagerado, quando canta Novos Baianos: “Ser eu sou, eu sou, eu sou / eu sou amor da cabeça aos pés.” (idem, p. 71). Enfim, é uma personagem de várias facetas, colocando-se em alguns momentos como “Mutante da Era de Aquário” e de certa forma “andrógina” (idem, p. 71).

Na rubrica da cena 3, a música sugerida para Mona em sua “entrada deve ser triunfal, ao som de – suponhamos – ‘Aquarius’”. Traz uma bolsa enorme, uma vela acesa e duas varinhas de incenso na mão.” (idem, p. 67). “Aquarius” é uma das músicas que ficaram famosas juntamente com a peça *Hair*, de 1968, que em sua letra celebra o amor e a utopia de uma sociedade mais harmoniosa com a instauração da dita Era de Aquário. Essa música faz com que se tenha uma preparação sonora acerca da cena e da personagem, arquitetando a percepção e o reconhecimento da própria temporalidade espacial da ação, também funcionando como um “*clichê* sonoro” de um período: como determina Livio Tragtenberg em *Música de cena*, esse clichê atua como a “expressão amalgamada de elementos musicais e culturais característicos que funcionam em conjunto, sob uma forte imutabilidade” (TRAGTENBERG, 2008, p. 40). Ao ouvirmos “Aquarius” estabelecemos uma coordenação entre dados culturais e sonoros já conhecidos ou até mesmo de outros elementos, como a harmonia, a melodia e o ritmo, que, em certa medida, nos dão construções sonoras que evidenciam uma ação, uma ambiência ou uma época. As demais informações da rubrica – como “uma bolsa enorme”, “uma vela acesa” e “duas varinhas de incenso³⁰ na mão” – também auxiliam na imagem dessa personagem e na incorporação de uma estética claramente vinculada aos movimentos de rebeldia da juventude.

A primeira fala de Mona é um hino hinduísta que reforça a sinuosidade dramática da cena através da fala, acentuando aquilo que foi mostrado por “Aquarius”, isto é, os aspectos íntimos já referidos sobre personagem e período histórico. A primeira fala de Mona é o famoso maha-mantra: “Hare Krishna³¹, Hare Krishna / Krishna Krishna, Hare Rama/ Hare Rama, Hare Rama / Rama Rama, Hare Rama / Forças do Baixo-Astral / fora daqui. / Chegou Mona, inimiga do mal. / Chegou Mona, Rainha do

³⁰ Caio era um ser ligado ao misticismo e sob este aspecto muito se parece com a personagem Mona. A personagem quando entra em cena organiza o ambiente não só no nível espiritual como também espacial, essa semelhança pode ser identificada em uma carta à Maria Lídia Magliani, de 1991, quando esteve em Londres. Caio diz à amiga que está se tornando “cada vez mais Bambi”, e por isso adora “comprar flores e acender incensos e fazer pequenas faxinas arrumando cantinhos ‘artísticos’”. Talvez seja um tanto kitsch, mas é forma – saudável, suponho – que encontrei de reagir não só à feiura de fora, que é cada vez maior, mas também à feiura de dentro. Que embora controlada, você sabe, às vezes ameaça explodir” (ABREU, 2002, p. 203-204), reiterando esses aspectos presentes na personalidade da personagem, que ora é Mona, rainha do Alto-astral, ora é Carlinha Baixo-Astral.

³¹ Em uma carta aos pais Zaél e Nair de Abreu, em 12 de maio de 1973, Caio estava em Paris e descreve o impacto de ver um grupo de Hare Krishna: “A coisa mais louca que vi na rua foi um grupo de HARE KRISHNA. São jovens ocidentais vestidos com aqueles mantos amarelos e azuis de monges budistas, as cabeças raspadas. Andam em grupos de uns dez, tocando pandeirinhos e guizos pulando e cantando músicas orientais. São incríveis – e ninguém dá a mínima. Algumas pessoas param e sorriem, no máximo” (ABREU, 2002, p. 443-444).

Alto-Astral. / Más vibrações, go home! / Más vibrações, go home!” (ABREU, 2009, p. 67). Esse mantra, por sua vez, está atrelado ao movimento Hare Krishna que chegou ao Brasil na década de 1970, mas os ensinamentos védicos adentraram o ocidente na década de 1960, através do esforço e da dedicação do mestre hindu Bhaktivedanta Swami Prabhupada. Esses ensinamentos têm por objetivo o processo de compreensão espiritual e o autoconhecimento. A busca espiritualista das mais diversas formas, numa tentativa de divergir da sociedade tradicional e industrial, fazia parte do movimento jovem de contracultura; a espiritualidade se dava por meios não tradicionais em sua relação com o sagrado, e em muitos casos isso ocorria através das religiões de tendências orientais. Silas Guerriero, em artigo sobre a cultura Hare Krishna no Brasil, ajuda a iluminar a questão:

Compõem esse universo todas as religiões orientais que surgiram após a década de sessenta; os grupos esotéricos; as práticas oraculares; os misticismos das mais variadas matrizes; o uso de drogas; as terapias de cura natural; a medicina alternativa; a macrobiótica; o vegetarianismo; a valorização da vida no campo; a “volta” à natureza etc. Apesar de muitos desses movimentos estarem afastados do mundo do sagrado, a maioria acabou por desenvolver laços religiosos e místicos muito fortes. (GUERRIERO, 2001, p. 47).

A respeito desse aspecto, Mona sempre buscará através de artifícios espirituais ou práticas místicas a busca do oculto e do bem-estar. Na cena 3, a personagem Rosinha sofre com as dores de parto e Mona tenta a todo tempo “desamarrar o bode” (ABREU, 2009, p. 72) e o mal-estar que pretende se instaurar no momento, sempre “tentando deixar as coisas mais bonitas” (idem, p. 75). Encontra, então, um baú cheio de roupas e apresenta a ideia da festa à fantasia.

Já que a gente vai ficar a noite toda e ninguém vai dormir, claro, podemos fazer uma coisa ótima: uma festa à fantasia! O que é que vocês acham? (*Ninguém parece muito entusiasmado – exceto Baby.*) Meu Deus, qual é a de vocês, hein? Não ficar a noite toda com essas caras de velório, sem dizer nada? Eu me renego a curtir bode, tá sabendo? Me re-ne-go. Na minha bolsa tenho batom, purpurina, sombra... Vamos fazer uma festa enquanto o dia não chega? Já pensou, quando Alice chegar, encontrar todo mundo colorido, numa boa, oferecendo o maior visual... Ele adora visual... Pode crer. Você deixa ver... Pode ser loucura minha, mas sempre acho que você grávida assim parece a Virgem Maria. (ABREU, 2009, p. 73).

Mona, a partir de sua entrada em cena, se torna uma das principais responsáveis por encaminhar os personagens e suas ações para o clímax da peça. Depois da ideia da festa à fantasia, Mona começa a vestir os convivas e criar histórias para cada personagem, destacando personalidades, medos e pretensões. Além disso, é ela que na

cena 4 oferece para todos um chá alucinógeno³² (“Chá de ervas orientais. Todo dia sete de cada mês uma fadinha boa traz um pacotinho do Nepal. Custa muito barato lá” [idem, p. 81]). Na rubrica é descrito que o chá deve passar de mão em mão, pois só há um copo, como em uma cerimônia japonesa do chá, enquanto isso Mona deve cantar: “No Nepal tudo é barato / No Nepal tudo é muito barato / No Nepal existe uma praça / bem redonda e cheia de dinheiro. / Quem precisa tira o que precisa / quem não precisa bota lá de novo. / No Nepal tudo é barato / No Nepal tudo é muito barato” (ABREU, 2009, p. 81). A música “Nepal”, diga-se de passagem, é da banda Som Imaginário, que acompanhava Milton Nascimento em seus shows na década de 1970, com uma mistura de psicodelismo, jazz e rock progressista. A letra dessa canção trata da fuga da realidade urbano-industrial com a ida para o Nepal para viver uma realidade menos consumista e mais tranquila, colocando-se, assim, como mais uma crítica ao clima que se instalava no Brasil nesse período. Também na década de 1960, o país oriental atraía diversos *hippies* pelo forte misticismo e pelo consumo de drogas amplo, acessível e a preços baixos³³.

Voltando à cena, durante a cerimônia do chá, Alice Cooper sugere que “cada um que beber” deveria fazer “um pedido em voz alta” (ABREU, 2009, p. 81). Todos os pedidos vão em direção às dificuldades passadas pelos personagens e ao desejo de uma realidade melhor e mais harmoniosa. Então, logo depois de os personagens declararem seus pedidos, a cena 5 se inicia com todos entoando uma nova canção. Dessa forma, a música opera como um elemento a mais na percepção na cena. Cria-se, desse modo, através do espaço, das palavras, dos objetos, das imagens, um diálogo no jogo teatral. A voz coletiva, como afirma Tragtenberg, é “representada na música e no teatro ocidental pelo coro, é o espaço do conceito, da moral social e da autoridade, do discurso afirmativo, enfim, da objetividade” (TRAGTENBERG, 2008, p. 142). As músicas até então cantadas vinham da voz individual de um personagem que expressava, muitas vezes, “o lado subjetivo, o inconsciente, a exceção e o específico, uma voz com um

³² O motivo para a proibição da peça pela censura foi justamente esta cena “em que um bando de hippies decadentes e desesperados toma um ‘chá’ mágico (a autocensura agia até sobre o rebelde contestador, que não teve coragem de assumir a palavra droga) que provoca uma catarse coletiva, libertando os demônios na forma de atos de violência e transgressão. O epíteto de sacrílego deveu-se especificamente à contrafação grotesca de uma cena de Natividade, em que o menino é um feto abortado, massa sanguinolenta adorada dentro de um vidro” (DIP, 2009, p. 332).

³³ O Nepal, país asiático da região dos Himalaias, ainda é uma nação industrialmente pouco desenvolvida, mas de enorme riqueza geográfica. A maior parte da população vive na zona rural, e se compõe, basicamente, por doze etnias. Para o imaginário da juventude sessentista e setentista, é precisamente essa unidade no pluralismo e na diversidade que fazem do Nepal um lugar idealizado. Há referência ao país Nepal no livro de contos *Pedras de Calcutá*, de 1977, em “Gerânios”: “Ariel mandou-me amuletos do Nepal” (ABREU, 2014, p. 109). E também em “Recuerdos de Ypacarai”: “Até o Nepal, Mar, o vento nos levaria para depositar-nos na praça mais central de Katmandu” (ABREU, 2014, p. 125).

corpo” (idem, ibidem); entretanto, com a presença de “TODOS” como um coro na canção, podemos perceber a diluição do tom intimista anterior na voz de muitos, propondo um outro ponto de vista do mesmo discurso: “O coro, por sua própria natureza coletiva, impõe autoridade, nele se expressam com mais propriedade conceitos e juízos, a dimensão do senso comum, do bom senso, e do socialmente estabelecido” (idem, ibidem).

BABY (*Cantando.*) – Eu agora quero ver as coisas mais bonitas que o meu olho nem sempre quer ver / As coisas mais bonitas e mais incríveis / que o meu olho nem sempre quer ver.

TODOS – Colorido-colorido / atrás da vidraça / colorido-colorido / no fio da fumaça / dolorido-dolorido / no fundo da taça.

BABY – Quem nunca andou no fio da navalha / não sabe o que é rasgar a própria mortalha. / Quem nunca voou além do cascalho / quando olha no espelho só vê um espantalho.

TODOS – Colorido-colorido / no banco da praça / colorido-dolorido / não transo cachaça.

BABY – Quem nunca dançou / não vai poder dançar agora / Lamento dizer, senhor e senhora, / se você não decolou / talvez seja melhor que vá embora.

TODOS – Talvez seja melhor que vá embora / talvez seja melhor que vá embora / no seu fuscão, assistir televisão / no seu fuscão, assistir televisão.

(ABREU, 2009, p. 82)

A canção funciona, ainda, como um elemento da transição que se faz no enredo da peça para o momento em que começa a surtir efeito o chá alucinógeno de Mona. A letra algo *non sense*, que superpõe imagens aparentemente desconexas, acrescenta o “colorido-colorido” que tipicamente representa os efeitos dos lisérgicos tão caros àquela juventude. Além disso, denuncia certa alienação social em “talvez seja melhor que vá embora / no seu fuscão, assistir televisão”, referindo-se às alterações no comportamento e no consumo da sociedade, com base no uso da televisão e do fusca, que se propagaram no país a partir da década de 1960. Desse modo, a comunhão prevista com a cerimônia do chá, que mais adiante lançará os personagens numa sequência que se anuncia inexplicável (“A partir de agora, nada mais tem explicação.” [idem, ibidem]), também se realiza por meio da música entoada em coro por todos eles.

Uma referência interessante ao período ainda aparece nas atitudes de Leo quando sente medo do mundo e do seu futuro. Trata-se de um personagem cercado por incertezas, retrato muito claro de como alguns indivíduos se sentiam pressionados socialmente no período ditatorial. Baby, na tentativa de acalmar o amigo, estabelece um diálogo sobre a experiência com o fim do mundo, da falta de cor e forma deste mundo “branco e liso”, seus medos e de como foi importante enfrentá-los, metaforizando a situação vivida pelos personagens. Baby vai dizer para Leo que a maneira de vencer o

fim do mundo é buscando forças dentro de si; na tentativa de convencer e consolar o amigo a sorrir e se sentir melhor, Baby novamente canta:

Então uma canção brotou do fim de mim, e eu cantei: “Eu sou assim / Eu tenho um arco-íris dentro de mim”. E eu venci Leo, eu dei aquele passo, eu venci o fim do mundo. Agora cada vez que eu volto lá eu canto essa musiquinha. Você não quer cantar comigo, Leo? (*Apanha um vidrinho de purpurina e começa a salpicar o rosto de Leo*). É tão fácil. Canta comigo. Basta cantar: “Eu sou assim/ eu tenho um arco-íris / dentro de mim”. (ABREU, 2009, p. 85).

A letra da canção comenta sobre acreditar no arco-íris dentro de si, nas cores, na vida, no fôlego para enfrentar as adversidades. O arco-íris é a totalidade das cores junto à luz e representa a transformação, uma vez que depois da chuva surge no céu, simbolizando a renovação e a esperança. Para tanto, acredita-se que o arco-íris é uma ponte entre o céu e a terra que em muitas culturas serviu como símbolo de conexão com divindades; neste caso, a divindade seria o próprio eu baseado em suas ações, filosofia de vida muito propagada no período pela cultura *hippie*. Além disso, o símbolo do arco-íris tem a haver com o movimento *New Age* (Nova Era), bastante difundido nas décadas de 1960 e 1970, que buscava o renascimento por meio do despertar da consciência e da evolução espiritual³⁴. Mesmo diante do convite, Leo recua e não aceita cantar junto, pois sente medo e para ele tudo “é tão desconhecido e tão estranho como um sonho que ainda não tive”; mas não hesita e pede ao amigo que cante para ele e sinta as coisas mais bonitas: “canta, canta mais. Não pare de cantar, Baby. Quem sabe daqui a pouco eu consigo cantar junto” (ABREU, 2009, p. 85).

Outro aspecto a se perceber é a figura de Jesus Cristo associada aos modos de vida *hippie* no drama da maternidade vivido por Rosinha e João. Rosinha na cena 3 é vestida de Virgem Maria por Mona para participar da festa à fantasia organizada por esta. Desde a entrada na casa, Rosinha dá sinais do nascimento de seu filho, sente dores e incômodos típicos do trabalho de parto. Na cena 6, em estado avançado de desconforto e de alucinação devido ao chá, Rosinha anuncia que está chegando a hora do nascimento. Com o aumento das dores, pede para que Baby cante uma música para embalar o menino: “BABY (*Cantando*) – Bicho-papão, sai de cima do telhado / deixa

³⁴ Nas palavras de Leila Amaral, em *Carnaval da alma: comunidade, essência e sincretismo na nova era*, a Nova Era preconizava o “restabelecimento do contato íntimo dos homens com as forças sagradas do mundo; contato que, à moda xamânica, pode ser realizado por todas as pessoas indiscriminadamente, desde que, para isso, elas se coloquem disponíveis, pois para tal empresa não se requer sistematização dogmática ou institucionalizada de conhecimentos, herdados ou transmissíveis, via Igreja ou religião” (AMARAL, 2000, p. 57)

meu menino dormir sossegado. / Boi, boi, boi, boi da cara preta / leva esse menino que tem medo de careta. / Dorme neném que a cuca já lá vem / papai tá na roça, mamãe em Belém (idem, p. 66). A música nos dá mostras de que é uma mescla de aspectos folclóricos e canções infantis de ninar: “Nana Nenê”, “Boi da cara preta” e “O bicho-papão” (Moacyr Franco). O trecho “mamãe em Belém” reforça a ideia de semelhança com o local de nascimento do menino Jesus, nascido na viagem em que seus pais, José e Maria, fizeram para Belém de Judá. Essa ideia de associação da vida de Cristo ao movimento hippie, fundindo ideias da história, da política e da religião, foi muito propagada na época e até retratada na ópera rock (e, depois, filme) *Jesus Cristo Superstar*, da década de 1970. Além disso, o bicho-papão e a cuca, que no telhado perturbam o descanso do menino, estão juntos com os tais seres “extraterrestres” no disco voador³⁵, como acredita Mona.

JOÃO – Do que você está falando, Mona?

MONA – Deles. Dos extraterrestres. Dos discos voadores. Eles vieram me buscar porque eu estou preparada. Estão bem aqui em cima agora, exatamente sobre o meu sétimo chakra, sobre o lótus de mil pétalas. Vocês estão sentindo a vibração? Essa luz dourada baixando devagar sobre as cosias. São eles, eu sei. Esperei tanto tempo. Como é que eu podia saber que aconteceria agora, justamente agora, aqui, nesta casa, nesta noite? Tudo faz sentido. Agora eu entendo. Nada é gratuito. Eu preciso deixar vocês. Antes de ir embora vou deixar uma lembrança, o último presente a Mona, a Rainha do Alto-Astral. (*Apanha a bolsa e vai tirando de dentro alguns instrumentos musicais: flauta, bangalô, pandeiro, etc.*) (ABREU, 2009, p. 87).

Mona desaparece e acontece um *black-out*. Rosinha dá à luz o menino morto e, “quando a luz volta, há um silêncio. Rosinha está deitada. Muito pálida. Seu manto branco está manchado de sangue”, enquanto isso “Leo e Baby estão ajoelhados em atitude de adoração. João está em pé, imóvel, os braços estendidos acima da cabeça. Um vidro nas mãos. Dentro do vidro uma matéria sangrenta.” (idem, *ibidem*). A posição de adoração de Leo, Baby e João após o nascimento lembra a atitude dos três reis magos quando viram o menino junto a Maria. Jesus teria nascido em um local simples e improvisado, num estábulo, e na peça o filho de Rosinha também nasce em meio ao

³⁵ A temática de discos voadores também pode ser encontrada em *Pedras de Calcutá*, nos contos “Gerânios”: “disseram-me vez que os discos voadores costumam aparecer no crepúsculo, mas nunca consegui ver um, me pergunto se eles só se mostram para quem de certa forma está preparado, os tais escolhidos, e confesso que fico um pouco ofendida ao supor que não seja uma das escolhidas, você me entende?” (ABREU, 2014, p. 104). E na “epigraphe” de “A verdadeira estória/história de Sally Can Dance (and The Kids)”: “Os discos voadores (óvnis) existem e são pilotados por seres procedentes de outros planetas, esta é a conclusão a que chegou o governo dos EUA, o qual lançará uma campanha com a finalidade de preparar o mundo para aceitar os visitantes extraterrestres. From Almanaque do Correio do Povo, 1975, p. 21” (ABREU, 2014, p. 163).

caos e sua confirmação e semelhança com Cristo é marcada em um dos diálogos após a entrada de Carlinha Baixo-Astral. Além disso, é reforçada a crença na Era de Aquário e no surgimento de um novo instrutor espiritual, numa visão de mundo mais fraterna.

CARLINHA (*Apontando a manjedoura*) – O que é isso aí?
 ROSINHA – É o Cristo da Era de Aquário. Era meu filho.
 JOÃO – Ele nasceu no momento da explosão.
 LEO – Ele foi assassinado pela bomba.
 BABY – Ele nasceu morto. Se Mona estivesse aqui, diria que ele foi o último representante da Era de Peixes. E o primeiro da Era de Aquário. Será que a Era de Aquário começa agora? (ABREU, 2009, p. 91).

2.4 ALICE COOPER E AS BATIDAS NA PORTA

Um terceiro personagem que mantém estreita relação com a trama musical que se constrói em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* é Alice Cooper, que aparece na quarta cena, entrando ao som de “*Um rock pesadíssimo*” (ABREU, 2009, p. 76) do cantor homônimo. O final da rubrica de abertura da cena diz que “é um rapaz maquiado e vestido de maneira ostensivamente andrógina.” (idem, *ibidem*). Com as características dadas, já sabemos que se trata de um roqueiro, muito semelhante a um cantor de mesmo nome que ficou famoso por sua performance bastante chocante para a época. Alice Cooper, *rockstar* dos anos 1970, oferecia um visual bastante provocante; sua performance com maquiagem, cobra, sangue cenográfico e objetos de tortura chocava o público, juntamente, claro, com suas letras obscenas e obscuras. Dessa mesma forma, o personagem Alice Cooper se preocupava muito com “oferecer, no mínimo, um certo visual” (idem, p. 79). A ideia expressa na rubrica é reforçada por sua primeira participação na peça, uma música de personagem que tem como maior objetivo revelar esse apelo estético da personalidade de Cooper: “Cetim, purpurina e tafetá / brocado, seda e montes de strass / veludo, tules, miçangas – ah! / meu negócio é ofuscar / meu negócio é rebrilhar / meu negócio é cintilar. / Chá, chá, chá, chá, chá, chá / eu sou Alice dos mil plás / eu sou Alice do boás / eu sou Alice superstar!” (idem, p. 76).

Juntamente com a música, a aparência reforça um espírito e um comportamento de época: a moda e o estilo são centrais para movimentos de rebeldia da juventude, na medida em que tentam exprimir uma nova concepção de sociedade e cultura. A maneira de vestir-se fora do comum é um dos significados expressivos para uma sucessão de mudanças que os jovens ansiavam, visto que é um componente que se incorpora à imagem e ao corpo como uma continuação do sujeito. Percebe-se que o personagem

Alice Cooper absorve as tendências difundidas pelo Glam Rock, um estilo musical popularizado nos anos 1970 que influenciava pelos trajes excentricamente andróginos, com maquiagem muito carregada, cílios postiços, lantejoulas, paetês, saltos altos, calças apertadas e por uma performance carregada de glamour e apelo sexual. O personagem se intitula ainda como “Alice Cooper, a barra mais bissexual da paróquia” (ABREU, 2009, p. 78), reafirmando não só aquilo que é descrito pela música como também por sua aparência. De igual modo, esses aspectos podem ser percebidos quando Baby, numa tentativa de levantar dinheiro, sugere a Alice Cooper que ambos apresentassem em uma praça: “Êi, Alice, o que é que você acha da gente fazer um som na praça, domingo? Eu toco e você canta, dança rumba, tango, tira a roupa, se masturba, faz o que você quiser. Depois a gente passa o chapéu e levanta uma grana.” (idem, *ibidem*). Diante da sugestão inusitada, Cooper debocha de seu amigo e se coloca muito acima da proposta pouco glamorosa, por considerar que o ideal para uma pessoa como ele seria cantar em uma sala de espetáculos muito famosa em Nova Iorque, na companhia de artistas renomados da música, como Mick Jagger e Ney Matogrosso: “Muito vulgar, Inconsciente Coletivo, muito proleta pro meu gabarito. Fique sabendo que *sou* gente fina demais pra cantar numa mísera praça. Meu som vai ser no Carnegie Hall, meu santo, com Mick Jagger no coro e Ney Matogrosso na plateia, aplaudindo e dando força” (idem, *ibidem*).

O lema “sexo, drogas & rock’n roll” muito difundido no período se adere ao pensamento e às atitudes de Alice Cooper, que, por sua vez, aparece na peça acompanhado de Angel (um viajante latino de vinte anos que acaba de sair da Argentina e deseja ir ao Peru), enfatizando para todos os seus amigos que “esse menino que aqui vês foi caçado por mim e vai ficar é comigo, tá legal?” (idem, p. 79), no que novamente expressa e reafirma sua orientação sexual. O binarismo do comportamento de Cooper é acentuado em muitos momentos, mas um dos mais marcantes se dá quando Mona tenta convencer Leo de se fantasiar para a festa e o mesmo reluta, por acreditar que exista “coisa mais importante que isso” (idem, p. 80); é então que Alice Cooper tenta convencê-lo a “oferecer um visual”:

ALICE – Tem nada, meu amor. Existe coisa melhor do que você curtir seu próprio material? Eu me curto adoidado. Quando entro num lugar, fica todo mundo em silêncio, olhando para mim, na maior perplexidade. Uma vez um careta, depois de me olhar milênios, veio me perguntar se eu era homem ou mulher. Ora, vê se pode. Eu respondi: “Sei lá, queridinho, acho que sou apenas um fenômeno contemporâneo.” Tenho certeza que ele ficou encucado uns três dias. Sou uma força para todos esses urbanoídes. Pelo menos faço eles pensar um pouco. Tratamento de choque, meu amor. Olha, meu filho, te dou um conselho Alice Cooper sabe o que diz: você tem que ser má-

ravilhoso, senão ninguém vai te olhar. Curte, cara, curte adoidado! Sabe, para mim a vida é um punhado de lantejoulas e purpurina que o vento sopra. Daqui a pouco tudo vai ser passado mesmo – deixe o vento soprar, filhinho, let it be, fique pelo menos com o gostinho de ter brilhado um pouco. (ABREU, 2009, p. 80).

A última intervenção sonora da peça são as batidas na porta que aparecem na cena 9, bem perto do final do texto. Após a notícia dada por Carlinha Baixo-Astral de que o mundo havia acabado por uma explosão, Leo “apanha os instrumentos musicais e começa a distribuí-los entre as pessoas”, na tentativa de animá-las frente à notícia que os devastou; assim “sentam-se todos lentamente em semicírculo em torno da manjedoura”, “começam a tocar” até o dia amanhecer e percebem que “não há nuvens de radioatividade tapando o Sol. O mundo não acabou”. A partir desse momento “ouvem-se batidas muito fortes na porta. Ninguém se move. Um pequeno intervalo e as batidas se repetem, cada vez mais fortes.” (ABREU, 2009, p. 93). Esse elemento sonoro é repetido por diversas vezes ao longo da cena, exercendo uma espécie de pausa no fluxo da narrativa verbal, sugerindo suspense. Esse som também promove certo estranhamento, visto que as batidas na porta não deveriam assustar a ninguém, mas a proporção e o incômodo trazidos pelo ruído fazem com que se compreendam as ações e reações dos personagens a partir dela.

JOÃO (*Sem emoção.*) – Estão batendo na porta.

ROSINHA – Devem ser os três reis magos que vêm visitar o menino, trazendo ouro, incenso e mirra. Ou os quatro cavaleiros do Apocalipse.

BABY – Ou Mona. Quem sabe é Mona com os extraterrestres? Eles vêm nos buscar também.

LEO – É a polícia. Tenho certeza que é a polícia.

ANGEL – Puede ser algún vecino.

CARLINHA – Eu acho que são os sobreviventes da explosão. Os monstros, com aquela pele toda verde, apodrecendo e caindo... Eles vêm nos matar porque nós sobrevivemos. Nós tínhamos o direito de sobreviver ao fim do mundo.

ALICE – Piração, piração, tudo piração: pode ser que seja só o leiteiro lá fora. (ABREU, 2009, p. 94).

Esse ruído se torna um elemento de referência à realidade histórica dentro da narrativa, que havia descambado, após tomarem o chá, para um clima *non sense*. Na voz de Alice Cooper, a fala não só faz a menção ao título, mas também carrega toda uma carga simbólica da situação social pela qual o Brasil passava e se relaciona diretamente com a narrativa verbal da cena, pois é evidenciada e identificada pelos personagens. As batidas potencializam o significado do título da peça, inspirado na declaração à imprensa do governador do extinto estado da Guanabara, Negrão de Lima, em relação

aos estudantes subversivos durante a ditadura militar: “No meu governo, quando tocarem a campainha da sua casa, pode ficar certo de que é apenas o leiteiro lá fora” (VENTURA, 1988, p. 24). Em 03 de julho de 1992, o Caderno 2 do jornal baiano *A tarde*, em matéria sobre a encenação de *O leiteiro* que se apresentaria em Salvador, também repercute a informação:

“No meu governo, quando tocarem a campainha da sua casa, pode ficar certo de que é apenas o leiteiro lá fora”, disse, em 1968, o então governador do Rio de Janeiro, Negrão de Lima. A frase se referia à violência que estava sendo usada pela Polícia brasileira para conter a revolta de segmentos da sociedade contra o regime militar. Negrão de Lima manteve a sua palavra por exatas 24 horas, porque no dia seguinte houve um massacre de estudantes promovidos pela Polícia. (A TARDE, 1992, s/p).

Potencializando o significado desse evento, o ruído faz com que se associe o evento sonoro ao evento histórico, colocando um dado mimético (“batidas na porta”) a serviço de um objetivo cênico bastante específico. As intensificações de batidas na porta dadas pela rubrica desempenham o papel de chamar a atenção para o ruído: “Silêncio. As batidas aumentam. Ninguém se move.” (ABREU, 2009, p. 94). Do mesmo modo, têm função bastante significativa para a produção de um estado de expectativa e apreensão. A rubrica da repetição e da intensidade desses ruídos (“As batidas aumentam mais.” [idem, *ibidem*]) cria um clima psicológico, colocando este fato em evidência e relacionando-o com o sentido geral da peça. Como verifica Roberto Gill Camargo em *A sonoplastia no teatro*,

[...] o elemento sonoro pode acumular, também, outras funções, aliás, já é uma característica própria da linguagem teatral, que pode ser vista sob diversos prismas, comunicando mensagens em diversos níveis. Os sons mencionados em rubrica têm uma função básica, primária: informar, passar uma mensagem a nível conceitual. A rubrica do tipo “toca o telefone insistentemente” quer nos comunicar, antes de mais nada, que alguém está chamando insistentemente, isto é, alguém está tentando se pôr em comunicação com alguém, e o faz de modo insistente. Ao passar para o palco, durante o transcorrer da cena, o toque insistente do telefone desempenha outras funções simultâneas, tais como: aumentar o grau de tensão dramática da cena, criar expectativa, suspense, terror etc. (CAMARGO, 1986, p. 39).

Dessa forma, esse efeito sonoro se instala na cena como um signo importantíssimo e de valor dramático para se entender o jogo teatral estabelecido por todos elementos dispostos no palco. Alia-se a ele outro ponto importante da cena final, que é o uso dos instrumentos-adereços pelos personagens. Sobre a presença do instrumento em cena, Tragtenberg comenta que, “seja de forma decorativa, seja inserido

como objeto por si da narrativa dramática, ele oferece ao compositor a possibilidade de uma realização sonora integrada aos demais elementos cênicos” (TRAGTENBERG, 2008, p. 147). Ou seja, na obra em questão, esses instrumentos auxiliam na composição dos sentidos que se apresentam na rubrica final: “Baby começa a tocar. As batidas aumentam cada vez mais. Os outros hesitam, mas aos poucos, um por um, começam também a tocar e a cantar. O som e as palavras – o autor sugere – deveriam ser totalmente improvisadas pelos atores. As batidas só cessam quando o som estiver mais ou menos definido.” (ABREU, 2009, p. 95).

Assim, a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* determina através da sua construção sonora uma consciência dos estilos musicais, de certos grupos sociais e da realidade sociopolítica de um país numa época de repressão, proporcionando um abrangente registro da relação entre a música e a vida coletiva em dado tempo histórico por meio da escrita de um autor muito atento às questões que se punham, então, em pauta. A possibilidade de diálogo entre um universo referente (a situação no Brasil no período da ditadura e o emprego de um repertório musical rico em informações histórico-culturais) e uma cuidadosa construção dramaturgica faz com que essa peça tenha grande importância para a reflexão acerca dessa época. Não pretendo com este trabalho esgotar a abordagem da música na obra, já que outras inscrições dela aqui não tiveram lugar, mas de certa forma foi possível analisar como o fenômeno sonoro atua de modo a ampliar o processo de construção de significados no teatro – e, em especial, na dramaturgia de Caio Fernando Abreu, que se dedica em larga medida a abordar questões críticas da sociedade contemporânea.

CAPÍTULO 3
DUAS MULHERES NO APOCALIPSE DOS HOMENS:
ZONA CONTAMINADA

3 DUAS MULHERES NO APOCALIPSE DOS HOMENS: ZONA CONTAMINADA

Um texto que retrata e desperta nossa curiosidade acerca do modo de vida contemporâneo com uma grande dose de humor sarcástico. Descobrimos um autor inquieto, sensível, amoroso, questionador. Caio, em *Zona Contaminada*, tem um olhar cuidadoso para o futuro desastroso que o homem está construindo, ou para a barbárie em que vivemos. A angústia de um mundo que não atende às necessidades essenciais e joga o homem de seu tempo na marginalidade e na transgressão. Mesmo assim nos reitera a todo momento que todo desejo humano é santo, mesmo que equivocado e transbordante!

(Sérgio Etchichury em crítica sobre o espetáculo em 2006)

Zona Contaminada é a penúltima peça do *Teatro Completo*, de Caio Fernando Abreu, e possui quatro versões manuscritas deixadas pelo autor além da publicada postumamente no livro que contempla sua produção teatral. Com apenas um ato e 21 cenas curtas, a peça começou a ser escrita em fins da década de 1970, mais precisamente em 1977, na cidade de Porto Alegre, e teve uma primeira versão concluída em 1978, em São Paulo³⁶. Pode-se presumir isso a partir de duas cartas: uma que Caio escreve para sua mãe, Nair Abreu, com a data de 11 de agosto de 1978 (“Terminei a peça teatral que eu vinha escrevendo há dois anos. Chama-se *Zona Contaminada*. Voltei a escrever! Não posso parar nunca, por mais inútil que seja (e talvez não seja). Beijos para todos. Seu filho e amigo Caio” [ABREU, 2002, p. 498]); e outra para sua amiga Hilda Hilst, datada em 18 de dezembro de 1978 (“De repente esse ano vai chegando ao fim e eu só terminei a *Zona Contaminada* e escrevi acho que quatro contos” [DIP, 2016, p. 116]). No entanto, *Zona Contaminada* foi sendo reescrita do final dos anos 1970 até o início dos anos 1990, durante esses anos sofrendo substituições, supressões, acréscimos, correções e deslocamentos, até o ano de 1993, no Rio de Janeiro – quando finalmente chega ao palco.

A peça nos narra a vida das “Irmãs Sisters Salvadoras” Carmem e Vera, personagens que se apresentam no centro da ação. Após sobreviverem a um acidente atômico, são as únicas mulheres que conseguiram sair sadias e permanecem fugitivas das buscas do Poder Central, que tenta capturá-las para reprodução de seres humanos

³⁶ Essas e outras informações acerca dos bastidores da escrita de *Zona Contaminada* podem ser encontradas de forma mais estendida na tese de doutorado de Maria Lúcia Barbosa da Silva intitulada *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*, onde se leva a cabo uma investigação da peça com base em pressupostos da crítica genética, e, também, no acervo de sua obra, que está no Delfos – Espaço de documentação e memória cultural, na UFRGS.

saudáveis. O que restou após a explosão foi uma cidade destruída e sobreviventes “contaminados”, pessoas que foram atingidas por materiais radioativos e permanecem vagando “no meio dos destroços. Ruína, podridão: foi isso o que sobrou” (ABREU, 2009, p. 187). Dessa forma, desde a circunstância da “Grande Catástrofe” elas viveram escondidas em “igrejas, cemitérios, hospitais, museus, casas de cultura, livrarias” (idem, p. 205) e, por último, em uma funerária. O espaço funerário contribui não só para o clima mórbido da peça como também para um dado futuro: o final desnorteador das irmãs. Assim, a representação da morte pelo espaço da casa-funerária e a luta trágica das irmãs em relação a seu destino acentuam a combinação dos signos, que se intercambiam quando a ambientação da funerária dá lugar à aproximação concreta da morte, ao fim da peça.

Anne Übersfeld, ao fazer ponderações sobre o signo teatral em *Para ler o teatro*, constata que “a cada instante da representação tem-se a possibilidade de substituição de um signo por outro, cada um deles fazendo parte do mesmo”; pode-se, assim, por exemplo, “substituir a presença real de um inimigo, no decorrer de um conflito, por um objeto que é o emblema ou por uma personagem que faz parte do mesmo paradigma inimigo”. Seria então precisamente “a isso que se deve a maleabilidade do signo teatral e a possibilidade de substituição de um signo de um código por um signo de um outro código” (ÜBERSFELD, 2013, p. 12-13); e é em vista disso que esta análise abordará, entre outros aspectos, a natureza sígnica de alguns elementos postos em cena por Caio Fernando Abreu em *Zona Contaminada*, tendo em mente que “a natureza particular dos signos do teatro acarreta um relacionamento particular com esses signos que é bastante diferente do relacionamento de um homem com a coisa real e com o sujeito real” (BOGATYREV, 2006, p. 84).

Em *Zona Contaminada*, podemos perceber divisões das funções estabelecidas entre as irmãs fugitivas. Vera é a responsável por procurar e manter tudo aquilo que é necessário para conservar a vida, desde a busca de mantimentos e outros elementos supérfluos de desejo da irmã, além de, claro, proteger e fazer a segurança de ambas. Carmem, por sua vez, passa todo o tempo dentro da funerária imersa no mundo paralelo que criou para si, onde alimenta a existência de um ser imaginado, curiosamente nomeado Mr. Nostálgio, que trava com ela diversos diálogos a partir de seus devaneios. Assim como Carmem, Vera tem relações com um homem; no caso dela, porém, trata-se de um personagem real: o Homem de Calmaritá, alguém que também não está contaminado e que conheceu em uma de suas jornadas pela cidade abandonada e

destruída, com quem mantém, sempre que pode, certa relação afetuosa, sexual – a partir da qual ficará grávida. Há ainda a presença de Nostradamus Pereira, um DJ e porta-voz oficial do Comissariado Poder Central que mantém todos atualizados das últimas informações sobre o paradeiro das irmãs salvadoras, e o Coro dos Contaminados, que acompanha as emissões de Nostradamus ora coreografando, ora emitindo motes e intervenções que estão espalhadas ao longo da peça.

Nessa obra, os espaços cênicos são divididos por quatro planos de ação: o Plano Real, onde “acontece a maior parte da ação” (ABREU, 2009, p. 182), é o esconderijo de Carmem e Vera, a loja funerária; o Plano Alfa é onde ocorrem os encontros entre Vera com o Homem de Calmaritá; o Plano Nostalgia é o espaço descrito com bastante sofisticação, onde “há [...] uma poltrona bergère³⁷, uma cadeira de balanço e um recamier” e habita Mr. Nostálgio, que “é muito, muito chique” (idem, *ibidem*); e, por fim, há o Plano Mídia, em que fica Nostradamus. Este último, a propósito, é um plano que “move-se por todo o palco, invade todos os espaços, sempre seguido pelo Coro dos Contaminados” (idem, p. 182-183); assim, “pode haver um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande Catástrofe ou de ruas desertas, montanhas de lixo (...) dos horrores dos campos de concentração nazistas, passando pela talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV) ampliados, flores carnívoras etc.” (idem, p. 183). Ao observar a disposição do autor em utilizar o recurso de planos de ação diversos, vê-se que Caio Fernando Abreu se aproveita de um recurso estético típico de Nelson Rodrigues, que introduziu nos palcos brasileiros, pela primeira vez, na peça *Vestido de Noiva*, a divisão em planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade.

Na rubrica inicial, antes mesmo da dedicatória, Caio define o gênero da peça: “comédia negra em um ato”. De acordo com o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, comédia negra é um “gênero que se aproxima do tragicômico”. *Zona Contaminada* desenvolveria, assim, segundo o verbete, uma visão de mundo “pessimista e desiludida sem dispor sequer do recurso da solução trágica. Os valores são negados e a peça só acaba ‘bem’ por um esforço irônico” (PAVIS, 2011, p. 56). Se for levado em conta o

³⁷ O romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de 1990, apresenta muitas semelhanças na narrativa temática com a peça *Zona Contaminada*. Pedro, o narrador-personagem do romance, descreve que, na primeira vez em que viu Dulce Veiga, ela estava sentada numa poltrona, “uma bergère, mas naquele tempo eu nem sabia que se chamava assim” (ABREU, 2014, p. 50); há na peça, como se verá, também um recorrente mecanismo de remeter a ação dos personagens às entidades de matriz afro, assim como faz no romance: “Sou muito ligado em candomblé, e isso está refletido no trabalho. Meu romance *Onde andaré Dulce Veiga?* tem a estrutura hierárquica de um jogo de búzios. Todos os orixás são invocados no livro. O primeiro é Exu, que estabelece a ligação entre o humano e o divino” (ABREU, 1995, p. 104).

conceito dado por Pavis, a peça se encaixaria como um modelo de comédia negra justamente ao se aproximar da tragicomédia; assim, além da visão pessimista e desiludida de *Zona Contaminada*, a expectativa e confiança no futuro é bastante exígua – pode-se verificar isso no componente de esperança efetivado pela personagem Vera ao esperar um filho, esperança logo solapada pelo desfecho em suspensão. O cômico, em contrapartida, está na presença do personagem Nostradamus Pereira, que é dotado de aspectos marcantes e irreverentes em seu estado físico – além do próprio nome – e faz comentários sarcásticos e desumanos, com uma linguagem de tom festivo duvidoso, utilizando-se também de termos chulos e do humor *queer*. Trata-se de

Um D.J. de qualquer idade, muito agitado. Pode também usar tanto roupas no estilo grunge (boné virado, bermudão, camiseta) quanto fantasias tipo Chacrinha. [...] Enquanto fala talvez ritmadamente, como um rapper, dança e se agita muito. Talvez tenha um alto-falante e um walk-man, quem sabe também muitos buttons. (ABREU, 2009, p. 182).

Caio Fernando Abreu expressa ainda na rubrica “outras indicações/sugestões”, dizendo que esses aspectos da tragicomédia devem ser decididos pelo diretor e pela produção, sendo que “pode ser tanto uma comédia de humor negro [sic], modesta, ou um espetáculo alucinado” (idem, p. 183). Deixa-se livre, portanto, a movimentação dessas instâncias. À parte essas questões, a análise da obra pede uma atenção especial à construção de seus personagens centrais, todos eles compostos com base em características psicológicas que mantêm estreita relação com sua composição física, indumentária e até mesmo o nome. Passo, portanto, para a leitura desses elementos.

3.1 SISTER VERA: IANSÃ DE FRENTE

A primeira personagem caracterizada na rubrica é evidenciada por seu aspecto aguerrido e religioso, por seu figurino, por sua constituição física e psíquica:

Vera, entre 25 e 35 anos. Forte, rude, decidida. Imagino-a com roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, cantil, talvez chapéu estilo caubói. Mas também a imagino toda de couro negro, cabelos muito curtos, eriçados, descoloridos. De qualquer forma, seu visual deve dar a ideia exata do que ela fundamentalmente é: uma guerreira. Iansã de frente. (idem, p. 181).

É importante observar, na descrição de Vera, que seus traços são relacionados em muito à figura daqueles que participam de alguma luta armada por causa ideológica, frequentemente contra algum regime autoritário, e seu figurino sugere certa sensualidade por causa de sua roupa que, segundo a rubrica, pode ser de couro negro,

estilo *dominatrix*. Assim, a descrição também esbarra em certo tom de paródia, se for lembrada a caracterização de muitos personagens de filmes oitentistas que tematizam um mundo pós-apocalíptico³⁸.

Há ainda que se notar um aspecto religioso atrelado ao caráter expresso na rubrica de apresentação, que é fundamental para identificar o comportamento da personagem Vera com a deusa, divindade e orixá feminina Iansã, encontrada entre os mitos da Umbanda e do Candomblé. Na mitologia africana, a figura de Iansã (ou Oiá) “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para o outro mundo” (PRANDI, 2015, p. 22). Está, assim, mais associada às atividades relacionadas com as funções tipicamente masculinas, já que se faz presente tanto nos campos de batalha, no lugar em que se combatem as grandes lutas, como nos obstáculos cheios de perigo e de peripécias; portanto, não aprecia obrigações do lar, rechaçando o comportamento e o papel feminino tradicional. Dessa mesma forma age Vera em relação a sua irmã e às funções que assumiu: é encarregada de sair nas ruas desagradáveis com nuvens radioativas que queimam a pele deixando feridas que nunca cicatrizam para procurar as refeições e o que mais fosse preciso para satisfazer as necessidades diárias dentro da funerária. O significado de seu nome – “do russo Wera, Wjera: ‘fé, crença’; ou do lat. vera: ‘verdadeira, real’” (GUÉRIOS, 1994, p. 325) – também influi muito na personalidade e em seus atos durante a peça. Vera apresenta-se muito franca e sincera em suas atitudes, além de demonstrar muita fé no futuro em Calmaritá: “CARMEM – Fé? Meus Deus, Vera, você está sentindo fé? // VERA – Pode ser. Fé. É isso aí” (ABREU, 2009, p. 207).

Por outro lado, sua irmã Carmem esconde-se em seu mundo de fantasias, fazendo com que Vera sempre advirta a irmã sobre a realidade:

CARMEM – Você vai me deixar outra vez sozinha aqui? Ah, Vera, a última vez foi horrível. Você demorou horas, cheguei até pensar que eles tinham apanhado você, e que logo viriam me pegar também, e que nós estávamos perdidas, e que...

VERA (*Cortando.*) – Você pensa muita bobagem. Afinal, você sabe perfeitamente que se eles me pegarem eu não vou dizer nada. Podem me matar, ou me contaminar, o que é pior, mas eu não digo nada.

CARMEM – Não quero ficar sozinha aqui.

VERA – Então vem comigo.

CARMEM – Deus me livre.

³⁸ Lembro aqui a indumentária clássica de couro que Schwarzenegger carrega em *O exterminador do futuro* (1984) e os trajes de Mel Gibson em *Mad Max* (1979). Os cabelos descoloridos, aliás, remontam à imagem de Tina Turner em *Mad Max – além da cúpula do trovão* (1985).

VERA – Por quê? Vamos nós duas juntas. Por que é que tem que ser sempre eu, enquanto você fica aí no bem-bom, delirando dentro desse caixão medonho? (ABREU, 2009, p. 185).

Outro aspecto importante a ser analisado é que Vera carrega sempre o fuzil para sua defesa e de sua irmã; de igual modo, a figura de Iansã sempre aparece como uma espada na mão, que, após casar-se com Ogum e ter nove filhos, ganhou para sua defesa e dos seus. Contudo, apesar dos atributos guerreiros e de sua conduta racional, a personagem Vera acentua outro lado quando cede aos desejos carnis e conhece o Homem de Calmaritá; assim, por ter um relacionamento erótico com este, a personagem transita entre dois planos durante a peça: o Real e o Alfa. Inicialmente se conhece este homem por ele habitar seus sonhos quando aparece na cena 2, numa sequência que envolve [a] sexualidade (“Ah vem, mata a minha sede”), [b] tesão (“me morde, me arranha, me rasga. E me toca.”), [c] fetiche (“*O homem amarra pelos pulsos e tornozelos, amordaça-a – tudo com trapos que arranca da própria roupa*”), [d] estupro (“*Rasga a roupa de Vera*”, “*É um estupro. Vera debate-se como pode*”), [e] denúncia do HIV³⁹, vírus que se proliferou no Brasil a partir da década de 1980, nos seres ditos “contaminados” (“CARMEM – Me larga, eu não estou contaminada.”, ao que o Homem responde: “Hum... é verdade, não tem nenhuma mancha. Nenhuma ferida. Bom, isso não prova nada. A peste deve estar em seus estágios iniciais. No começo não se nota nada”) e [f] o uso da camisinha como proteção metaforizada pelas luvas (“O homem então tira um par de luvas de borracha de algum lugar, veste-as e começa a lubrificá-las lentamente” [ABREU, 2009, p. 184]).

Esta cena reforça não só os desejos, a “fome e tesão”, de Vera como também a virilidade masculina vista numa perspectiva machista de sexualidade: o homem, dominador e ativo; a mulher, um ser passivo e servil. Como aponta Pierre Bourdieu em *A dominação masculina*:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (BOURDIEU, 2014, p. 31).

³⁹ Caio Fernando Abreu descobriu ser portador do vírus HIV em 1994, mas, como nos indica Italo Moriconi, “pode-se constatar facilmente que o discurso da Aids, em torno da Aids, pautado pela Aids, já estava presente na ficção de Caio desde o início da epidemia, na primeira metade da década de 80” (MORICONI, 2002, p. 15). Esse discurso se metaforiza em sua obra e no corpo de seus personagens.

Além dessas ideias sobre os modos de agir do Homem e de atitudes que partem da postura de Vera ao aceitar os impulsos de seus desejos carnavais, conservando relações sexuais, não se excluem, porém, certas reservas a respeito do tipo de relacionamento que ela admite ter com este que ela chama de “maldito macho”⁴⁰, como é visto na Cena 7, em que não se evita o referido contato carnal:

VERA – Não me toque.
 HOMEM – Que é isso? Por que não? É tão bom sempre. Você gosta, eu gosto. Vem cá, deixa disso.
 VERA – Estive pensando, é melhor acabar logo com tudo.
 HOMEM (*Tirando o fuzil das mãos dela.*) – O quê? Você quer acabar com a única coisa que nós temos? Ora, garota, nós não temos nada, você e eu, além de nós mesmos. Nenhum esperança, nenhum futuro. Nós só temos hoje e medo.
 VERA – Agora e terror.
 HOMEM – The horror... The horror...⁴¹
 VERA – Tesão e fome.
 HOMEM – Isso. Tesão e fome, ao mesmo tempo. Vem cá, deixa eu comer você. Deixa eu matar minha fome.
 VERA – Não! Hoje é a última vez que nos encontramos. (ABREU, 2009, p. 193).

Não apenas nesta passagem, mas também em outros momentos percebe-se a desconfiança que Vera demonstra ter em relação ao Homem, pois, mesmo amaciando seu ego e exaltando sua beleza, afirma que não pode confiar nele: “mas eu tenho uma intuição estranha... como uma certeza... uma certeza absurda que você vai me trair. (*Afasta-o.*) Vai embora, eu não posso confiar em você. É muito perigoso.” (idem, *ibidem*). Nesse mesmo sentido se pintam os trechos em que o Homem se comporta de modo a mostrar atitudes de proteção ou certo tipo de valentia. Por exemplo, após uma manhã de sexo, diante da tentativa de Vera de ir para casa, o Homem insiste que ela passe mais tempo com ele para que depois ele a leve embora, mas Vera recusa a proposta dizendo que necessita ir e não confia nele ao ponto de mostrar onde mora.

VERA (*Tirando as luvas.*) – Deve passar do meio-dia. Tenho que ir.
 HOMEM – Mais um pouco. Fica mais um pouco.
 VERA – Não, é muito arriscado.

⁴⁰ Os exemplos cinematográficos já citados que tematizam mundos pós-apocalípticos também costumam incluir a relação carnal entre os protagonistas. Nesse sentido, o Homem de Calmaritá lembra, em muito, Kyle Reese, personagem de *O exterminador do futuro* que, ao retornar do futuro, se envolve sexualmente com Sarah Connor – de cuja relação nasceria o filho responsável por liderar uma revolução no futuro.

⁴¹ Para continuar a trilha de referências apocalípticas, Caio coloca, em inglês, a célebre frase do Coronel Kurtz de *Apocalypse now* (antes disso celebrizada em *Coração das trevas*, de Conrad) na boca do Homem de Calmaritá. Ainda vale a menção ao filme de Andrei Tarkovsky, *Stalker* (de 1979), que apresenta inúmeras semelhanças com o enredo da peça – fato que merece, noutro momento, análise mais detalhada.

HOMEM – Eu levo você em casa.

VERA – E você acha que vou dizer onde moro?

HOMEM – Você não confia em mim?

VERA – Confio. Sei lá, acho que sim. Mas não a esse ponto. (*Procura o fuzil.*). Semana que vem eu volto. (ABREU, 2009, p. 200).

Após o encontro amoroso, em que o parceiro promete levá-la da Zona Contaminada e do Poder Central, Vera volta à casa-funerária, que fica “diagonal à praça de Hiroshima” (ABREU, 2009, p. 206), acentuando o clima de incredulidade existencial vivido pelos personagens. O Homem, nesse diálogo, promete levá-la para as terras de Calmaritá, onde encontrará descanso e tranquilidade. Vera, não acreditando muito, brinca com um amor romântico, em uma cabana, no cenário de praia: “Coqueirais e areia branca, sei, drinques tropicais de abacaxi com camarão. Um lugar paradisíaco onde a gente pudesse tomar banho de mar e fazer amor o tempo todo. Mas, onde, meu bem? Capri, Goa, Arembepe?”⁴² (idem, p. 200-201). Depois do breve devaneio, porém, reafirma a realidade para o Homem, demonstrando a certeza de que “A luta é aqui. O que existe é isso. Estou farta de sonhos idiotas e escapistas” (idem, *ibidem*). Do relacionamento do casal um fruto será produzido, instaurando uma mudança fundamental no comportamento da mulher guerreira. Vera, que não tinha mais esperança na humanidade e nem gostaria de ter um “filho monstro”, como ela mesma diz, engravida do Homem e reacende seu desejo pela vida, crendo na possibilidade de recomeçar e ter uma nova chance em Calmaritá: “Eu sei o que eu disse: no que depender de mim, a humanidade pode acabar, não foi isso? Pois eu mudei de ideia. (*Acariciando o ventre.*) Desde que comecei a sentir a presença de uma outra coisa aqui, naquele mesmo lugar onde só existiam tesão e fome” (idem, p. 207).

Do momento em que Carmem prepara as coisas para ir para “Calmaritá, Calmaritá. Ao norte, nas terras altas” (idem, p. 209), da denúncia feita pelo Homem de Calmaritá ao Poder central sobre o paradeiro das irmãs, quando é capturado e torturado, até o final desnorteado da peça, a personagem Vera lutará por sua libertação e de seu filho, que “é tudo. Tudo que é necessário para começar um mundo novo” (idem, *ibidem*). Além disso, sua insistência de guiar a irmã para as terras de Calmaritá com o mapa que ganhou do Homem revela outra semelhança com a figura de Iansã, que guia os *eguns* até o reino dos mortos e ganha de Obaluaê este reino. No final, Carmem desiste de seguir para as terras de Calmaritá, abandonando sua irmã, que insiste para que

⁴² No conto “Mel & girassóis (ao som de Nara Leão)”, em *Os dragões não conhecem o paraíso*, a temática do romance à beira do mar é tratada de forma longa e detalhada entre dois desconhecidos que se apaixonam.

ela a acompanhe, e o Homem de Calmaritá é crucificado como Cristo. Desiludida com Carmem, Vera sai perdida em busca da saída de Zona Contaminada e da redenção para seu filho e para si mesma: “A saída, eu sei que existe uma saída! Ele me deu o mapa, eu tenho o mapa. Eu tenho que chegar lá. Preciso salvar meu filho. Eu sei que existe outro lugar. A saída, meu Deus, onde fica a saída? Me diga onde fica a saída!” (ABREU, 2009, p. 215).

3.2 SISTER CARMEM: OXUM DE FRENTE

A segunda personagem descrita pela rubrica é Carmem. São expressas nesse primeiro momento as suas discrepâncias em relação a sua irmã Vera; nota-se como ela diverge em seu figurino, em seu biotipo e em sua individualidade, marcando assim os aspectos que as diferenciam enquanto personagens antagônicas e o modo como se comportam em seus mundos:

Carmem, irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade, mas o oposto dela. Roupas leves, esvoaçantes – tule, musselina, seda. Visual um tanto pré-rafaelita, um tanto gótica (meio morta-viva). Anda descalça, cabelos que imagino longos sempre soltos. Talvez use coroas de flores, pulseiras. Oxum de frente. (ABREU, 2009, p. 181).

Carmem, marcada pelo oposto, esconde-se em um mundo criado por sua imaginação no plano Real. A partir das alucinações que cria, sustenta sua existência no mundo e, de certo modo, transfere a dor e o estorvo que é sobreviver em *Zona Contaminada*. Carmem é romântica e esperançosa em seu modo de existir, fantasista e possui certa inocência e infantilidade em suas ações, como quando após uma noite de sono cantarola tolices e é repreendida por sua irmã Vera: “CARMEM – Bom dia, dia! Bom dia, alegria! Bom dia, sal! Bom dia, sul! Bom dia, Sol! // VERA – Não existe mais Sol. As nuvens radioativas cobriram tudo, meu bem” (idem, p. 185).

Assim como Vera, Carmem tem aspectos ligados ao lado religioso, assemelhando-se à divindade Oxum, que “preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (PRANDI, 2015, p. 22). Nas características de Carmem, encontra-se o aspecto do orixá feminino inclusive em seu modo de se vestir. Conta-se em um dos mitos do Candomblé que, quando Ogum se cansa de sua profissão de ferreiro na cidade, volta-se para a floresta para ser caçador. Em muitas das tentativas feitas pelos os orixás, Ogum os enxotava com violência. Oxum, então, se dispôs a trazê-lo de volta com sua dança sensual e conseguiu. Oxum usava “tão somente cinco lenços

transparentes presos à cintura em laços, com esvoaçante saia. Os cabelos soltos, os pés descalços, Oxum dançava como o vento e seu corpo desprendia um perfume arrebatador” (PRANDI, 2015, p. 322). Da mesma forma que Oxum apresenta-se nos mitos cheia de vontades e vaidades que são sustentadas por seu pai, que cede a todos seus caprichos, Carmem sempre exige que a sua irmã busque seus objetos de prazer e vaidade.

CARMEM – Não esquece de trazer a gasolina! E vê se encontra aquela biografia da Lady Di! (À parte) Coitadinha, dizem que foi das primeiras a ser contaminada. Ah, eu também queria uns bombons. E batom, e esmalte. Meu Deus, eu esqueci do esmalte... (ABREU, 2009, p. 190).

Carmem, do latim, significa “canto”, “poema” e “fórmula mágica” (FARIA, 1991, p. 85), e tem também origem religiosa: relaciona-se etimologicamente a Maria do Carmo, “do hebr. Karmel, ‘vergel, pomar’” (GUÉRIOS, 1994, p. 107), vinha de Deus. Além disso, vê-se no nome uma referência à célebre ópera *Carmen*, de George Bizet, à novela homônima de Prosper Mérimé e também à cantora e atriz nascida em Portugal, mas criada no Brasil, Maria do Carmo Miranda da Cunha, mundialmente conhecida por Carmem Miranda, que é citada na peça em meio a um diálogo das irmãs quando, ao se prepararem para a ida a Calmaritá, brincam com a famosa canção “O que é que a baiana tem?”. Na cena, “Improvisam fantasias com as tralhas” e “cantam, com trejeitos de Carmem Miranda”: “Tem tudo lá, me diga só o que não tem em Calmaritá? Tem sapoti, tem mugunzá. Tem juriti e abará. Não tem aqui, não tem ali, pois só tem lá. Ah me leva daqui, eu quero ir já. Me diga só o que não tem em Calmaritá? Axé, Babá, me leva pra lá, meu pai Oxalá, oba lá-lá, eu quero ir já pra Calmaritá” (ABREU, 2009, p. 210).

Além das relações estabelecidas com a figura e os trajes da baiana, de Carmem Miranda, temos a correlação com as entidades cultuadas no candomblé e na umbanda vindas da herança da Bahia. Diretamente ligada ao sincretismo religioso que é desenvolvido pela personagem Carmem, há uma reunião de traços entre o catolicismo, com as orações católicas “Ave Maria” e “Salve Rainha”, e as saudações aos orixás de religiões de matriz africana, atreladas em uma só oração na cena 6, quando a irmã fala sozinha: “Aroboboi, Oxumaré, aroboboi! Ave Maria, cheia de graça, se eu gritasse, quem na legião dos anjos escutaria meu grito? Vida, doçura, esperança. Salve Rainha, mãe de misericórdia – eparrê-i, Iansã! – o fruto de vosso ventre Jesus. Oraiê-o, minha mãe Oxum! Por ti rogamos, por ti imploramos neste vale de lágrimas amargas de Petra

von Kant⁴³” (idem, p. 190). O que se anuncia neste trecho traz muito do desespero e da situação de solidão vivida por Carmem, extravasando sua interioridade, pois, justamente por ser dita em um aparte, a oração torna-se para a personagem algo exterior. Nessa passagem aparentemente trivial vê-se, então, um falar para si que funciona como um relato psicológico de um eu muito confuso.

Limitada fisicamente ao espaço funerário onde habita, Carmem tem um caixão como dormitório; além disso, seu aspecto mórbido, evidenciado pela aparência de “morta-viva”, auxilia na construção da sua personalidade, que de alguma forma morre um pouco a cada dia presa a esse tipo de realidade, já anunciando e preparando seu suicídio sugerido no final da peça. Carmem, quando comparada a sua irmã, vive em condição de solidão e desvantagem na trama de relacionamentos, além de não estabelecer nenhum contato com a vida fora do esconderijo; é através de Vera e das transmissões feitas por Nostradamus que ela sabe o que se passa na vida real fora de seu confinamento. Diminuem-se, assim, as oportunidades de preencher certos vazios, e por isso cria para si Mr. Nostálgio, seu duplo masculino – um habitante do plano da Nostalgia que invade o Real quando necessário. Não se pode esquecer, a respeito da clausura imposta à personagem, que na mitologia dos orixás Oxum possui um quarto de espelhos e em alguns momentos sente inveja de Iansã quando sua beleza é elogiada por esses espelhos. Num ato de egoísmo, por não ser considerada a mulher mais bonita, vinga-se de Iansã prendendo-a em um quarto com o espelho da morte, que mostra tudo aquilo que é horrível e feio. Da mesma forma, Carmem inferioriza-se e tem o desejo de possuir a vida de sua irmã; isso também está ligado aos ciúmes que estão presentes nesses tipos de laços afetivos, que produzem certo tormento ao que se sente menor:

CARMEM (Saindo do caixão) – Não havia uma festa? Aonde foi todo mundo? Todos sempre me deixam só, até Vera. Ela tem uma vida fora daqui, ela vê as coisas na rua. Eu não tenho nada. (...) Só esta caixa preta. Estou trancada dentro desta caixa preta, cercada por olhos fosforescentes que observam cada um dos meus movimentos do fundo da escuridão. Observam e julgam, criticam. E esperam. (ABREU, 2009, p. 199).

Nessa perspectiva de vida e no mundo colateral estabelecido, Carmem está com o homem que nasceu de sua imaginação, “robô” e “manequim” controlado por sua

⁴³ Na peça (e, depois, filme) *As lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1972), de Rainer Werner Fassbinder, Petra, uma designer de moda famosa, após o fim de seu casamento, vive isolada em seu mundo. Apaixona-se então por Karin, uma jovem vinda da classe operária, e toda a ação se passa ao redor de seu leito, sua cama, situação muito parecida com a de Carmem em *Zona Contaminada*.

mente, que assume sua outra face, é o seu dúplice. Mr. Nostálgio é caracterizado pela rubrica como

[...] homem de idade indefinida, quase um clown. Maquiagem muito branca, cravo vermelho na lapela, luvas brancas, smoking impecável, talvez polainas e uma bengala. Imagino que fala às vezes com sotaque lusitano. Também pode ser feito por uma atriz. (ABREU, 2009, p. 181).

Nostálgio só se mostra e assume o papel de distrair Carmem enquanto Vera está fora, fraudando a solidão, as preocupações, as inquietudes e transformando sua existência e segredos em algo mais ameno. Os dois dançam, cantam, brincam e até mesmo brigam, travam diálogos de cortejo, citam e modificam em suas falas trechos de obras canônicas, como na referência à clássica personagem machadiana (“Nome de cigana... Oblíqua, dissimulada”), ao poema dramático “O marinheiro”, atribuído a Álvaro de Campos (“É o dia... Vêde, vêde, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vêde-o, vêde-o...”⁴⁴), e a outro poema pessoano, dessa vez de seu *Cancioneiro* (“Dai-me mais vinho, porque a vida é nada!” [ABREU, 2009, p. 192]). A existência de Nostálgio é uma inquietação da própria existência de Carmem. Ora ela o aceita como seu amigo e confidente:

CARMEM – Tudo, tudo bem. (*Para Nostálgio, entregando-lhe a vela acesa e empurrando-o para que Vera não o encontre*). Anda, vamos, sai daí. Anda logo, dá o fora. Ela não pode ver você. (*Empurra Nostálgio, que vai voltando para seu Plano com a vela acesa nas mãos.*) E, mesmo que visse, ela não acreditaria. A gente só vê mesmo aquilo que acredita. (ABREU, 2009, p. 203).

Ora o rechaça por ter consciência de que Nostálgio é uma criação da sua cabeça, que exprime muito mais sobre seu mundo interno e sua mente: “CARMEM – (*Agressiva, tentando desvencilhar-se.*) – Você não é nada, você não passa de um boneco de cera com voz de fita cassete!” (idem, p. 195). Ele é, então, uma forma de Carmem se entender melhor frente ao espaço caótico que a rodeia e a faz se sentir confusa. Além dos diálogos que trava com Nostálgio, o que está na mente e no mundo particular de Carmem é evidenciado através de seus longos monólogos, que refletem ainda mais a sua confusão mental. Seus pensamentos funcionam de forma desarmônica, imputando seu estado interior confuso. Em muitos momentos a fala de Carmem opera como um mosaico, colagens de citações diversas, que demonstram o quão confuso é o interior da

⁴⁴ A mesma referência reaparece na epígrafe da segunda novela de *Triângulo das águas*, homônima do poema dramático (ABREU, 2011, p. 63).

personagem. Carmem compreende que sua sorte é uma das piores, e isso culminará no traço infeliz do seu destino: a morte.

CARMEM – (*Chorosa, dá voltas pelo palco. Pega um espanador de penas, e espanador de penas, spana o caixão, fecha a tampa e coloca uma coroa de flores em cima. Senta-se no centro do palco com o pedaço de pão nas mãos.*)
– Bendita seja a sagrada refeição que me dais hoje, Senhor. Em vossas divinas mãos entrego meu destino, seja ele qual for. (ABREU, 2009, p. 190).

Outro aspecto relevante é que, além de Nostradamus, Carmem é outra personagem que tem música envolvida em sua existência, como na primeira aparição de Mr. Nostálgio ao som “de uma valsa bem conhecida, ‘Ondas do Danúbio’, ‘Desde L’alma’ ou algo assim” (ABREU, 2009, p. 191); quando cantarola a música “María Bonita”, de Augustín Lara; e, ainda, quando, a exemplo da personagem Mona, de *Poder ser que seja só o leiteiro lá fora*, diz que a única salvação para o fim do mundo é cantar e tocar: “Cantar e dançar, essa é a única maneira de vencer o fim do mundo. Quem foi mesmo que disse isso? Ah não importa, já esqueci, esqueci tudo”⁴⁵ (idem, p. 199).

A personagem ao longo de sua história faz muitas referências à religiosidade católica e ao fogo – que se revela signo importante de sua mórbida existência –, seja pedindo a sua irmã para comprar gasolina, dizendo que o fogo purifica, ou cantando a canção “Sonho de papel”: “Não havia uma festa por aqui? Então vamos cantar, minha gente. Qualquer canção esquecida. Dessas que ninguém lembra mais. (*Canta.*) ‘E o balão vai subindo, vai caindo a garoa. A noite é tão linda e a chuva é tão boa. São João, São João, acende a fogueira do meu coração’” (idem, p. 199). As referências ao fogo ao longo de toda a peça funcionam como o prenúncio de como será o fim da personagem Carmem, que, quando se sente acuada pelas buscas do Poder Central, recusa-se a acompanhar a irmã na busca da utópica Calmaritá, terminando por ensaiar um incêndio numa sequência de diálogo em que revela a Vera sua vontade de renúncia. Cobrindo tudo de gasolina, Carmem empunha uma vela acima da cabeça, despedindo-se finalmente da irmã e sugerindo seu final incendiário, que não chega a ser descrito pelo texto de Caio (segundo a rubrica final, ela continua empunhando a vela, única luz que emana do palco). A vela, a propósito, é um elemento simbólico e iluminador de decisões relacionadas ao fim trágico: num primeiro momento Carmem descobre, a partir de uma simpatia feita por Nostálgio, que seu destino era a morte, pois, depois de pingar

⁴⁵ Na peça, Mona diz: “Foi Baby quem me ensinou: quando tudo fica difícil a gente canta e toca. Não se esqueçam disso. É o único jeito de vencer o fim do mundo” (ABREU, 2009, p. 87). Trata-se, então, de uma autorreferência de Caio.

treze⁴⁶ gotas de uma vela em uma bacia d'água, forma-se a figura de uma cruz – cujo significado é o destino fatal. No fim, ao se posicionar em frente à plateia em postura de lótus, junto ao Coro dos Contaminados, Carmem cumpre seu destino e, assim, afasta-se mais uma vez da postura de Vera, que, mesmo diante da iminente captura do Poder Central, continua a buscar saídas, abandonando o palco e percorrendo as fileiras da plateia.

3.3 OS HOMENS: MR. NOSTÁLGIO E O HOMEM DE CALMARITÁ

Como já insinuou na apresentação das sisters salvadoras, há dois personagens masculinos diretamente vinculados às protagonistas que estabelecem com elas uma relação tensa e desigual. Os dois funcionam como uma projeção dos anseios de Vera e Carmem: no caso do Homem de Calmaritá, projeta-se a necessidade física de Vera; em Nostálgio, constroem-se as carências emocionais de Carmem. O que a princípio pode denotar certa simetria, provocando uma harmonização da cena, revela-se, porém, mote de conflitos: a seu modo, ambos frustram suas companheiras – o primeiro ao entregá-las ao Poder Central, e o segundo por revelar-se puramente imaginário, além de adiantar, em seu aspecto mórbido, o final desolador de Carmem. Uma análise mais centrada nos dois ajuda a clarear seu papel no funcionamento da peça.

O Homem de Calmaritá está descrito na rubrica como um homem “por volta de 30 anos. Forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever nergas de carne, músculos, pelos. É da maior importância que passe uma impressão de irresistível sensualidade, bem animal” (ABREU, 2009, p. 182). Além disso, não se pode deixar de associar a letra *alpha*, que é a primeira do alfabeto grego, ao lugar que o Homem de Calmaritá habita, o Plano Alfa, como um lugar primordial – o que diz muito sobre ele: único homem sadio, de atributos físicos que o destacam dos demais, que possuiria de maneira agressiva uma das únicas mulheres sadias vivas. Essa postura é marcada não só nos sonhos e nas falas de Vera, mas também na fala do “arauto do fim dos tempos”, Nostradamus, que anuncia em um de seus últimos pronunciamentos: “De número não identificado, sexo masculino – e bota masculino nisso! É um bofe maravilhoso! Até eu que nem *sou* chegado fiquei balançado como um

⁴⁶ Reitero ainda que as ligações com assuntos esotéricos estão distribuídas em toda a obra de Caio, e o número treze está associado à morte, que no Tarô está associada ao arcano XIII (A Morte), símbolo de recomeços, transmutações, renascimento e não um fim estático. Do mesmo modo, todo o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* é baseado na estrutura do número treze.

veado – ado, ado, ado, ira, ira, ira: Jacira!⁴⁷ – aparentando por volta de 30 anos, pouco mais ou menos, bem no ponto” (idem, p. 210).

Na cena de abertura da peça, que é apenas uma rubrica dos planos onde habitam os personagens de sexo masculino, ele está “magnífico e seminu” e “acaricia sensualmente o próprio corpo, passa a mão entre as coxas, geme, apalpa os mamilos, como numa masturbação não exclusivamente genital” (ABREU, 2009, p. 183), não só identificando a sua individualidade, como também enfatizando a presença masculina, até certo ponto dominante, no mundo de Vera e Carmem. No decorrer da peça o personagem também apresenta aspectos que podem ser relacionados ao cristianismo, na figura do próprio Jesus (“O Alfa e o Ômega”), por agir como o salvador do caos que se instaurou na Zona Contaminada. É ele que entrega às mãos de Vera um mapa para tentar guiá-la junto a sua irmã até a “terra prometida”, ao espaço idílico, que ele conhece e que se chama Calmaritá, cujo nome incorpora, como anagrama, as palavras “calma”, “mar”, “alma”, “ama”, “lar”, “Maria” etc. (idem, p. 206-207), funcionando como contraponto ao clima opressor da Zona:

HOMEM – Calmaritá, esse lugar chama-se Calmaritá. Fica ao norte daqui, não muito longe, nas terras altas. É um vale à beira do último rio das águas limpas. Fica meio escondido, de longe ninguém vê, só quem sabe que ele existe consegue encontrar. Quem não sabe mesmo chegando perto não vê coisa alguma. Só um buraco escuro. E se perde no meio do caminho, é destruído pelos contaminados, devorados pelos animais mutantes, as plantas canibais. Não tem muita gente lá. Um trinta pessoas, mas quase todo dia chega gente nova, trazida por um de nós. Gente como você, como eu, gente que por alguma razão conseguiu escapar das mutações. Ou você acha que você e sua irmã são as únicas sobreviventes da Grande Catástrofe? Não, não são. Existem outros, além de vocês, além de mim. Nós precisamos nos reunir, nós precisamos nos reproduzir e nos fortalecer para o futuro que virá. Um mundo novo, Vera. Um mundo muito melhor que aquele que nós conhecíamos antes da Grande Catástrofe. Venha, venha comigo para as Terras de Calmaritá. Traga sua irmã. Se nós sairmos logo depois do pôr do sol, por volta da meia-noite estaremos chegando lá. Eu revelei meu segredo, agora revele o seu. (ABREU, 2009, p. 206).

As semelhanças com o Cristo são muitas, o que se pode verificar, por exemplo, nas promessas de uma morada num lugar calmo, sem sofrimentos, sem dores, que muito

⁴⁷ Jacira é um dos quatro perfis de homossexuais masculinos definidos na crônica “As quatro irmãs (psicoantropologia fake)”, originalmente publicada na revista *Sui Generis*, em março de 1996, e devidamente incluída no volume da série *Caio 3D – o essencial da década de 1990*; pode-se encontrar também a presença do tipo Jacira, no filho de Jandira e Moacyr, chamado Jacyr, no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*: “Para começo de conversa, vamos a mais popular delas: a Jacira. Suficientemente conhecida, seja pelo personagem Jaci (que no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, de minha autoria, em dias de arco-íris recebe uma *Oxumaré* de frente e transforma-se na devastadora Jacira [...])” (ABREU, 2006, p. 141).

se assemelha à ideia das moradas do céu, para onde, segundo a Bíblia, Jesus levaria aqueles que lhe foram fieis diante das difíceis circunstâncias do mundo. Ademais, para se ter acesso a Calmaritá, assim como a essas moradas divinas, é necessário conhecer o caminho ou ter uma pessoa para indicá-lo⁴⁸. Há também certa semelhança entre a situação de Zona Contaminada com a Grande Tribulação bíblica, um período de muito sofrimento para aqueles que não conseguiram se salvar antes da segunda vinda de Cristo e permanecem na Terra padecendo para que com o tempo restaurem sua espiritualidade e sejam salvos por sua fé.

No final da peça, após ser capturado e torturado, o Homem denuncia o esconderijo das irmãs e é crucificado nu e com uma coroa de espinhos na cabeça, declarando um discurso muito semelhante com o do personagem bíblico, embora ultrapasse sua descrição tradicional ao se relacionar com uma mulher:

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 abençoo. Vai com Deus. (ABREU, 2009, p. 215).

O Homem não só se refere à fala de Cristo na cruz em seus momentos finais – “Meu Pai, Meu Pai, por que me desamparaste?” (Marcos, 15: 34) –, como também ao “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, que diz na quinta estrofe: “Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco.” (ANDRADE, 2009, p. 9). Contudo, uma vez que traiu sua companheira (a quem prometia a salvação), o personagem se torna na verdade uma subversão da ideia de messias, revelando a complexidade de sua construção dramática. Aliás, dadas as distorções de seu comportamento (ao mesmo tempo em que dá prazer, oprime; oferece a salvação, mas leva à ruína), pode ser lida em sua composição algo do aspecto irônico típico da comédia negra, gênero com o qual Caio identifica a obra.

No mesmo sentido aponta o papel de Mr. Nostálgio, par de Carmem. Desde sua rubrica de apresentação, mostra-se um acúmulo de signos que, juntamente a seu comportamento melancólico, evidenciam a falta de algo, a desesperança frente ao presente, o sentimento de perda originado pela lembrança de momentos vividos no passado, e essas atitudes se tornam mais evidentes graças à situação de dualidade que estabelece com Carmem. Nostálgio – ou, como “alguns preferem, Nos, outros apenas

⁴⁸ A idade do personagem (“por volta de 30 anos”) reforça ainda mais a semelhança com a figura religiosa, aliando-se, enfim, à tortura e ao açoite representados pela crucificação e morte de Jesus.

Gio” (ABREU, 2009, p. 191) – carrega em seu nome uma versão masculina da palavra nostalgia, além da sigla “Mr.”, pronomes de tratamento da língua inglesa usado em sinal de respeito e formalidade. Representa, em suas maneiras, um personagem muito elegante, cortês, gracioso em suas palavras, procura a todo tempo agradar Carmem com lisonjas e adulações. Sua aparência descrita na rubrica lembra muito o visual estético de Carlitos, o vagabundo de Charles Chaplin, com sua vestimenta completa de *gentleman* britânico, exibindo certa pomposidade típica do final do século XIX, mas também certo ar de decadência. O rosto branco pintado como um palhaço, o uso da bengala e as polainas que vinham por cima do sapato muito lembram a ideia trazida pelo humor da figura chapliniana. A maquiagem branca de Mr. Nostálgio, por sua vez, revela-se como uma extensão de sua personalidade, visto que no rosto branco há um apagamento dos traços, cooperando com sua descrição de “homem de idade indefinida”. Dessa forma, a maquiagem de Mr. Nostálgio colabora para a transformação do rosto e da roupa, ampliando sua identidade e a função simbólica que ela atesta sobre a espetacularização do corpo do personagem e de sua própria temporalidade. Assim, a maquiagem ganha sua autonomia: como define Patrice Pavis em *A análise dos espetáculos*, “a partir do momento em que não obedece mais a uma banal tarefa de sublinhar e confirmar traços verossímeis e realistas da personagem, a maquiagem força um sistema estético que obedece apenas às suas próprias regras” (PAVIS, 2011, p. 172).

É um personagem que habita o plano da Nostalgia e se transfere para o plano Real quando há necessidade. Na primeira cena está em seu plano juntamente com outros homens que vão se superpondo “sentando em sua bergère, como se dormisse, ou abanando-se suavemente com um leque” (ABREU, 2009, p. 183), numa postura despreocupada e chique. O linguajar desenvolvido por Nostálgio também não é nada convencional, o uso incomum da língua frente aos demais personagens demarca certo desvio, produzindo um estranhamento, assim distendendo uma linguagem rebuscada e afetada a todo o tempo, soando até um pouco esnobe e pedante. Num tom sempre recitativo, apresenta-se de modo galanteador, com uma rosa vermelha nas mãos, em sua segunda aparição para Carmem:

NOSTÁLGIO (*Curvando-se, muito formal.*) – A trêfega senhorita dar-me-ia a honra desta contradança?

CARMEM – Falou comigo, cavalheiro?

NOSTÁLGIO – Pois evidente que sim. Dar-me-ia a honra da contradança, gentil donzela?

CARMEM – A hora é todo minha, ilustre mancebo.

NOSTÁLGIO (*Oferecendo a rosa.*) – Aceite, como singela prenda de minha ardente admiração e afeto. Uma modesta rosa para enfeitar a suprema rainha de todas as flores.

CARMEM – Que exagero, garboso jovem. (*Coloca a rosa nos cabelos.*) Mas aceite vossa prenda, embora ainda não saiba sua graça (ABREU, 2009, p. 191).

Um procedimento muito interessante desenvolvido por Caio Fernando Abreu entre as cenas 7 e 9, quando as irmãs resolvem rememorar o dia fatídico da explosão, se dá pelo intercâmbio entre planos e pares que dialogam; ou seja, um diálogo se estabelece entremeado, sobreposto e contraposto entre Carmem e Vera, Carmem e Nostálgio e, por fim, Vera e o Homem de Calmaritá. As falas dos personagens em fragmentos auxiliam os efeitos de composição das partes da cena e da própria história. Sobre esses relatos separados e o preenchimento dos vazios a partir das montagens, há um efeito de ordenação do quebra-cabeça, mas também restam brechas para a reconstituição interpretativa. Esse recurso de ter o efeito fragmentário é um sintoma da própria contemporaneidade na peça e é uma construção que não procura uma totalidade imediata e um ponto de vista fechado, já que constrói o enredo com base na perspectiva dos personagens. Dessa maneira, tem-se a visão do mundo das personagens a partir de uma quebra na fala, na qual as partes entram em uma estrutura que fará sentido posteriormente:

CARMEM – Primeiro veio o vento. Pelas janelinhas do porão dava para ver o fogo queimando tudo.

VERA – Eu podia imaginar que tudo mudaria tão completamente e para sempre depois daquela luz. Mas não fiz nenhum ruído. Para não ficar cega, tapei meus olhos com uma das mãos, e fiquei quieta quando o vento começou a soprar.

CARMEM – Eu comecei a gritar. De olhos fechados, para não ficar cega, eu gritei e gritei até perder a voz.

HOMEM (*Para Vera, no Plano Alfa*) – Esquece, vem cá. De que adianta lembrar? As coisas não mudaram entre nós. Deita aqui comigo, vem. Outra vez, só mais uma.

VERA – Completamente. Desde aquele dia. Tudo mudou completamente. E para sempre.

A luz apaga no Plano Alfa.

CARMEM – Eu gritava, gritava. Como se estivesse louca. Como se o grito pudesse me salvar. Eu não conseguia parar de gritar.

NOSTÁLGIO – Acalme-se, por favor. A senhorita está demasiado atacada dos nervos. (Toma-a pelo braço e começa a conduzi-la em direção ao caixão.) Convém deveras repousar um pouquinho. (ABREU, 2009, p. 197)

Nessa forma de diálogo, temos o entrecruzar de monólogos sucessivos, fazendo com que a memória das personagens reconstrua os resquícios do passado, percebendo longamente as proporções de suas incertezas e contornando as faíscas da lucidez daquilo

que aconteceu. Em paralelo ao diálogo das irmãs, colocam-se ainda outros personagens, o Homem e Nostálgio, como sombras que se encarregam de escutar suas experiências, pois as personagens falantes se autoexaminam e testemunham sobre uma situação vivida, apesar de se tratar de um diálogo consigo mesmo. Desse modo, temos na fala de Vera e Carmem uma variação do monólogo, como aponta Jean-Pierre Ryngaert em *Ler o teatro contemporâneo*, visto que as personagens desenvolvem e alternam seus solilóquios apresentando “pontos de vista múltiplos sobre uma mesma realidade, recebida ou vivida de modos diferentes” (RYNGAERT, 2013, p. 94); assim constrói-se uma passagem a partir da composição dessas vozes que se entrecortam, nesse caso, de maneira notória. Na pluralidade das falas percebemos a construção da catástrofe sofrida pelas irmãs, de maneira a preservar as individualidades e fazer com que o assunto tratado seja relatado de forma menos fragmentada e mais precisa, como se as personagens quisessem reproduzir de forma muito exata o momento. Assim, pela palavra, remontam suas histórias recordando o momento que mudou totalmente suas vidas e como esse fato comum promove a compreensão do isolamento em que vivem. Há também a hibridização entre diálogos breves e monólogos, visto que os pares masculinos apenas escutam ou incentivam o continuar da história com intromissões breves, enquanto as irmãs alternam entre réplicas mais longas que se reproduzem como um diálogo eloquentemente construído.

Além de induzir Carmem a recontar o dia da tragédia, Mr. Nostálgio em muitos momentos desenvolve um caráter pessimista em relação ao futuro das irmãs e discorre na cena 17 sobre a necessidade humana de acreditar em ilusões para continuar existindo:

NOSTÁLGIO – Ilusão⁴⁹. Para continuar existindo, isso é tudo que o ser humano necessita. Humano? Quero dizer, esse escomburo que restou, e que só por falta de outra palavra ainda insistimos em chamar de “humano”. Tão insensato, tão irracional na sua fantasia desenfreada que a inventar nomes próprios e lugares geográficos para a própria ilusão. Nomes mágicos, sons, cheios de sugestões que incendeiam a mente dos pobres coitados. Shangri-Lá, Eldorado, Atlântida, o Jardim das Hespérides, Lemúria. Mu, Getsemâni,

⁴⁹ Em um depoimento concedido à revista *Marie Claire* para a jornalista Fátima Torri, em 1995, Caio fala sobre ser soropositivo e como acredita que a vida é um plano de ilusão, uma passagem, discurso que mantém certa proximidade de ideias com o que profere Mr. Nostálgio: “Não fiquei santificado com a doença. De alguma forma, sempre busquei a religiosidade e acreditei que este plano é ilusão. Uma passagem para tentar melhorar nós mesmos” (ABREU, 1995, p. 104). A ilusão na vida, no amor, nas tentativas e a fé no transcendental é um dos temas que percorrem a obra de Caio Fernando Abreu. Pode-se encontrar uma das referências à ilusão em cartas, entrevistas e no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, no conto de mesmo nome: “Os homens precisam da ilusão do amor da mesma forma como precisam da ilusão de Deus. Da ilusão do amor, para não afundarem no poço terrível da solidão absoluta; da ilusão de Deus, para não se perderem no caos da desordem sem nexos” (ABREU, 2014, p. 206).

Rosebud, Pasárgada. (*Recita Manuel Bandeira.*) “E quando estiver cansado / Mando chamar a mãe-d’água / Pra me contas as histórias / Que no tempo de eu menino / Rosa vinha me contar”. Utopias, continentes perdidos, terras do eterno prazer. Paraísos obsessivos, úteros perdidos a serem recuperados de alguma forma, mesmo que apenas na fantasia. Na mente, no sonho. Essas coisas em que não se pode jamais tocar, e que têm apenas um nome. Ilusão, eu já dizia cá com meus botões, ilusão é tudo que o humano – esse escombro patético – necessita para continuar existindo. (*Sai.*) (ABREU, 2009, p. 208)

No momento em que fala consigo mesmo, Nostálgio relembra a situação vivida por Carmem e Vera e o desejo de se estruturarem numa nova vida em Calmaritá. Em seu monólogo, denuncia a sua descrença sobre a realização desse plano, considerando que tudo não passa de ilusão, pois as irmãs idealizam, imaginam um lugar que poderia ser mais um dos mundos mitológicos, paradisíacos, perdidos e ocultos inventado pelos homens para descanso e paz: Shangri-lá, Eldorado, Atlântida, o Jardim das Hespérides, Mu, Getsemâni, Rosebud e Pasárgada são apenas para ele lugares utópicos. Nessa enumeração o personagem Nostálgio desfila mais uma vez sua erudição vasta e variada sobre outros lugares edênicos inventados para a fuga dos homens, mas que não passam de fantasia. Por isso recita Manuel Bandeira, numa tentativa de resgate do poema “Vou-me embora pra Pasárgada” para estabelecer relação com as terras de Calmaritá almeçadas pelas irmãs. Como observado por Davi Arrigucci Jr. (2009) em sua leitura de *Itinerário de Pasárgada*, esse local onírico marcante de toda a poética bandeiriana foi tomado de empréstimo do velho nome da cidade de veraneio de Cairo, o Antigo. Pasárgada se abre para o poeta como num instante de alumbramento, uma epifania, um momento de iluminação em que linguagem, realidade e sonho se fundem. O romantismo e a aparente ingenuidade com que nos é apresentado esse ambiente maravilhoso por Bandeira funcionam, na verdade, dentro da peça, como contraponto para os conflitos do cotidiano das irmãs, revelando o propósito de idealizar Calmaritá e de apaziguar os extremos, criando a tal harmonia no caos.

Na cena 21, Nostálgio ganha outra fala, em que teremos novamente sua expressão cética em relação à toda a situação. É o momento em que outros personagens, além de Carmem, tomam conhecimento daquele que é, segundo Vera, o “amiguinho invisível” de sua irmã. Numa transmissão feita por Nostradamus, que convida Nostálgio a fazer uma participação, o D.J. revela em um aparte para o público que não se trata de um personagem real, mas que ninguém se importa: “Dizem que ele não é real, mas quem se importa com isso? Aliás, quem se importa com qualquer coisa? Quem se importa?” (ABREU, 2009, p. 214). Nessa participação, Nostálgio recita um soneto de Camões de tom tétrico e apocalíptico, fazendo uma anunciação do que acontecerá em

Zona Contaminada, dado que trata de sofrimento e dor antes nunca vistos, do assombro diante das adversidades e da dificuldade em compreender a vida como ela se coloca a partir de um infortúnio em que toda a humanidade foi padecer. Esse sentimento de morte e de desgraça que ronda as falas de Nostálgio está presente no imaginário de sua inventora, Carmem, que sempre remonta à ideia de morte, de que sua existência está marcada pela recorrência desse pressentimento, comprometendo a forma de se relacionar com o mundo destruído em sua volta.

NOSTÁLGIO – “O dia em que nasci morra e pereça, não o queria jamais o tempo dar, não torne mais ao mundo, e se tornar, eclipse nesse passo, o Sol padeça. A luz lhe falte, o Sol lhes escureça, mostre ao mundo sinais de acabar, nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar, a mãe ao próprio filho não conheça. As pessoas pasmadas, de ignorantes, as lágrimas no rosto, a cor perdida, cuidem que o mundo já se destruiu. Ó gente temerosa, não te espantes, que este dia deitou o mundo a vida, mais desgraçada que jamais se viu” (ABREU, 2009, p. 214).

Se Caio pareou as falas de Nostálgio e do Homem de Calmaritá nas cenas em que seus discursos são entremeados, junto aos planos, com as memórias das protagonistas, é notável que há certa simetria no seu comportamento para o desenlace do enredo: ao passo que o primeiro, graças à sua traição, frustra os anseios de Vera – inculcados por ele próprio –, o segundo acena constantemente para a desilusão de Carmem frente à realidade. Os papéis de ambos se revelam, enfim, trágicas ironias: um falso messias erotizado, pela inversão de suas características e por oferecer o exato oposto do que prometia; e um *clown* andrógino eruditíssimo, pelo exagero de sua composição cênica. Ou seja, aqueles que se prenunciam como pares apaziguadores dos desejos das irmãs revelam-se seus antípodas – se não algozes. Ao lado deles, exercendo semelhante função, analisam-se, agora, Nostradamus Pereira e o Coro dos contaminados.

3.4 OS OUTROS: NOSTRADAMUS PEREIRA E O CORO DOS CONTAMINADOS

Nostradamus Pereira é um dos personagens masculinos que aparecem desde a cena 1 no Plano Mídia, quando “dança loucamente com um walk-man, cujo som a plateia não ouve” (ABREU, 2009, p. 183). Seu nome e sua postura carregam muitos significados, visto que seu primeiro nome se refere ao codinome de Michel de Nostredame, conhecido como Nostradamus, médico e astrólogo francês que praticava alquimia e ficou historicamente conhecido por sua aludida capacidade de vidência. O

Nostradamus de Caio não possui dons de profecia, mas de certa forma prediz o futuro das irmãs em suas transmissões; é um repórter, como se autointitula, um locutor de rádio que anuncia as informações importantes e faz comentários sobre a situação que se passa na Zona Contaminada. Seu sobrenome faz também menção a um dos fundadores do teatro besteirol, Vicente Pereira, que muito contribuiu, em fins dos anos 1970, para que peças compostas por “pequenos esquetes, calemburgos, piadas, jogos de palavras e situações de *nonsense*” se popularizassem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Para esse gênero, “tudo é motivo para a sátira, desde os modismos verbais até os comportamentais. As cenas abusam da caricatura, do traço grosso, do exagero, e não perdoam os equívocos e as ambiguidades sexuais, sobretudo as homossexuais” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 63). O humor é algo muito importante dentro do besteirol, e podemos atribuir essas características à *dramatis personae* de Nostradamus: “E é cinco, um brinco. É quatro, que simulacro. É três, virou freguês. É dois, vem os bois. É um, um bum, é zero, é lero: Bom dia, queridos sobreviventes da Grande Catástrofe” (ABREU, 2009, p. 188).

Pode-se observar que este personagem desde a rubrica de apresentação é delimitado por sua aparência física, que auxilia na caracterização. Para sua “segunda pele”, recomenda-se “usar tanto roupas no estilo grunge (boné virado, bermudão, camiseta) quanto fantasias tipo Chacrinha” (idem, p. 181). O grunge, rock alternativo que surgiu no final da década de 1980, com grande representatividade pelas bandas Nirvana e Pearl Jam, fez com que o estilo de roupa desleixado e sem compromisso se disseminasse na moda entre os jovens; já as fantasias do tipo Chacrinha, considerado um dos grandes comunicadores da TV brasileira, seria o oposto causado pela vestimenta grunge, visto que nada tem de discreto, seu figurino é uma mistura de cores e adereços, do brega ao pop. Assim, temos a multiplicação de funções trazidas por este figurino, pois está a serviço de ampliar a autenticidade do corpo que o carrega e permitir uma comparação com o contexto histórico musical e artístico dado pela vestimenta que se liga à vida e à palavra do personagem.

É através de suas falas a partir de ruídos eletrônicos fortíssimos que se sabe que Nostradamus é um “porta-voz do Apocalipse”, representante do Poder Central⁵⁰, narrador dos acontecimentos mais significativos em relação aos sobreviventes. Nas falas monologais das cenas 4, 10 e 14, Nostradamus faz referência a grandes catástrofes

⁵⁰ A proximidade entre o personagem, habitante do Plano Mídia, e o Poder Central é traço do frequente uso que governos autoritários fazem da mídia para a manipulação das massas.

radioativas que assolaram o mundo e trouxeram muito sofrimento, como “Chernobil”, “Nagasaki”, “Angra 2” (a segunda e polêmica usina de geração de energia nuclear que teve sua construção iniciada em 1976, mas só entrou em funcionamento a partir dos anos 2000) e “Césio 90” (em alusão ao acidente radiológico com Césio-137 em Goiânia, em 1987, maior desastre ocorrido no Brasil). Em sua primeira pronúncia, por se tratar de um ser midiático, o personagem faz menção ao famoso filme *2001 – Uma Odisseia no espaço*, de 1968, e à identificação por números, tendência muito cara aos filmes de ficção científica, quando se refere ao sobrevivente “2001-K-Beta-S-B-03”, citando ainda indiretamente um dos estágios avançados do HIV, quando o portador começa a ter alucinações – o “Estágio D”: “o Sobrevivente 2001 de tal sofrendo terríveis alucinações características do Estágio D da contaminação. Conte à mina, ação!” (ABREU, 2009, p. 188).

Nostradamus é o personagem que nos dá a impressão de improviso e articulação na fala, algumas vezes aparece apelando ao travestimento discursivo feminino e gay, e até mesmo esboça certas críticas sociais relacionadas à sexualidade. É ele que cria e pronuncia a cada transmissão bordões que demarcam interjeições, divertimento, deboche e ironia:

Aqui fala o seu repórter Nostradamus Pereira, o porta-voz do Apocalipse, em mais uma de suas transmissões diárias diretamente do centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. Que nada, gemada, porrada. É conta, é mina, é nada. E continuam as frenéticas buscas das Sisters Salvadoras Carmem e Vera, únicos seres capazes de salvar a humanidade da completa extinção – oh não, oh não, que escuridão! (ABREU, 2009, 198).

O efeito cômico causado pelas longas falas do locutor do caos permite que o personagem diga ao público sobre a perseguição muito amplamente e faz com que o leitor/público anseie pelo encontro de Carmem e Vera. Seus comentários perversos, sarcásticos e até agressivos se mantêm ao longo de todas suas falas e se aplicam às irmãs (“alô, alô, gatinhas, vão preparando suas xoxotinhas para reprodução, ai, que tesão!” [idem, 212]), aos sobreviventes, bestializados, ao mencionar que se escondem pela cidade em tocas, covis, e à toda a situação vital precária em que vivem após a catástrofe: “Não deixe o sol queimar suas pústulas: passe cinza nelas. Cinza Angra 2, à venda em qualquer Posto de Insalubridade bem perto da sua toca” (idem, p. 198). Vê-se, portanto, que se identifica nitidamente ao lado dos opressores, é adversário – pelo menos no nível verbal – das irmãs protagonistas.

Ampliando as funções exercidas pela fala de Nostradamus, há a participação do Coro dos Contaminados, que acompanha o arauto do fim dos tempos dançando coreografias quando Nostradamus toca “a ária do suicídio de Madame Butterfly, na voz lendária da Maria Callas” (idem, p. 204), ou quando “Nostradamus e o Coro dos Contaminados dançam ao som das Frenéticas” “aquele tema de Dancing Days” (idem, p. 212). O coro, como proposto por Caio Fernando Abreu desde a rubrica, desempenha uma função mais ligada à gestualidade, com pequenas emissões orais, já que suas participações são descritas apenas nas rubricas e limitam-se a coreografias e breves participações de canto. Visto que desde o teatro grego o “coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores que toma a palavra coletivamente”, assim que, “no teatro grego, a forma dramática tornou-se predominante, o coro passou a desempenhar a função de comentarista da ação” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 108); entretanto, com o passar do tempo, sofreu diversas modificações, sendo apropriado para fazer críticas a um fato, antecipar um acontecimento, apresentar uma situação que virá no futuro, responder a indagações, comentar e analisar sobre a situação vivida entre as personagens etc. As suas funções são múltiplas e foram usadas no teatro brasileiro em diversos períodos. Considerando que o coro emite certa narração sobre os fatos em uma obra, podemos, numa rápida analogia entre a estrutura da peça e os elementos clássicos da arte dramática, atribuir a Nostradamus a função de narrador, de corista principal ou corifeu, que informa aos demais habitantes de Zona Contaminada as principais notícias do que acontece na cidade abandonada e também a progressão das buscas pelas sisters salvadoras, reafirmando a temporalidade da catástrofe e a existência de um poder central que controla tudo e todos.

Associado à sua liberdade de atuação, não se pode esquecer do tom festivo em que se manifesta Nostradamus Pereira em suas transmissões. Porém, quando entra em cena através de “um ruído eletrônico fortíssimo” (ABREU, 2009, p. 188), acaba trazendo uma mudança na dinâmica das personagens, visto que interrompe suas falas numa quebra, assumindo certa importância na concepção desse som ruidoso, transformando a atmosfera cênica num clima mais opressivo. A música, por sua vez, no interior de um espetáculo, coloca-se a serviço do evento teatral, podendo ser entendida pela maneira como é utilizada pela encenação. É a partir da música, a cada fim de fala de Nostradamus e nas mudanças de cenas, que se pode acrescentar ao conjunto de signos a sua função e o efeito produzido. Para isso, ao examinar é necessário entender qual papel a música cumpre no que diz respeito à ação dos personagens, em quais

momentos aparece e como se integra à cena. Acerca disso, Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, comenta no verbete “música” que há estatutos do acompanhamento musical: por exemplo, “música produzida exteriormente ao universo dramático (abrindo ou fechando um ato, por exemplo)”; “música gravada”, que “produz uma atmosfera, pinta um ambiente, uma situação, um estado de alma”; e, por fim, a música “que faz parte (ou faz um pouco parte) de uma ficção quanto de uma realidade exterior ilustrativa” (PAVIS, 2015, p. 255). Essas definições se ligam ao tratamento dado à música em *Zona Contaminada* e se conectam ao espaço, o Plano Mídia, onde habita Nostradamus. Na peça pode-se identificar uma sequência de climas e múltiplos estados de percepção trazidos e criados pela música, como a euforia, a dor, a angústia, a satisfação, o gozo, o desejo etc., que se incorporam às ações dos personagens.

As intervenções trazidas por Nostradamus buscam sugerir imagens e participar de toda a teatralidade da cena, de modo que as relações entre música e teatro desenvolvam parcerias e também exerçam papéis separados e autônomos, mas quando vistos num conjunto possam se complementar. Logo, “cada elemento influi nos outros, de maneira às vezes imprevista”; isto é, “a música dá uma atmosfera emocional que ilumina o gesto e o jogo do ator” (PAVIS, 2015, p. 256). O repertório musical de Nostradamus é vasto, desde a música pop até o erudito, e essas intervenções sonoras vêm para demarcar de forma irônica ou comentativa alguma situação passada ou que virá acontecer no texto.

No final da cena 4, Nostradamus toca Madonna (“Material Girl” ou “Like a Virgem”), de modo a complementar o sonho de Vera na cena 2 ao ser tocada pelo Homem de Calmaritá, como uma mulher virgem tocada pela primeira vez, mas também a antecipar um momento futuro, da cena 7, quando Vera realmente se encontra com o Homem de Calmaritá e mantém relações sexuais. A letra de “Like a Virgem” trata de uma mulher que passou por maus momentos, se sentia perdida, derrotada, triste, mas sobreviveu. Encontra, então, um homem que a faz se sentir melhor, uma nova pessoa, com esperanças de amar novamente, como uma virgem. Além disso, essa mulher declara que esse homem é só dela e que ela será dele até o fim. Tudo era medo e frio até a sua chegada, mas o amor sentido por ela, dado por este homem, a fez ter coragem e superar toda situação. O cenário pintado pela canção faz muito sentido ao observar a progressão de sentimentos sentidos por Vera do início ao final da peça, modificando sua maneira de agir a partir do contato com o Homem de Calmaritá. A segunda música é dada ao final da cena 10, a fim de comentar a relação sexual de Vera e o Homem de

Calmaritá, que se finaliza na cena 9, pois é interrompida pela transmissão de Nostradamus. “Trepá no coqueiro”⁵¹, interpretada por Ney Matogrosso, entra para sublinhar o ato sexual e o orgasmo sentido pelo casal:

VERA - Mais fundo, mais longe. Assim, meu amor.
 HOMEM – Como você gosta. Onde você gosta.
 VERA – Aqui, assim. Devagar, por favor, devagar.
 HOMEM – Vem comigo, meu amor.
 VERA – Agora mais forte. Agora, agora. Não pára.
 HOMEM – Junto comigo. Vem que eu te espero.
 VERA – Estou indo. Estou indo (ABREU, 2009, p. 196).

Outra manifestação sonora importante se dá, na cena 14, pela ária de suicídio “Un bel di vendremo”, da ópera *Madame Butterfly*, que ilustra o que se passará num dado momento futuro na peça, já que as personagens ainda não vivenciaram essas experiências. Mas é na cena 19, em meio à busca insaciável, que Nostradamus assume de maneira cabal sua posição e, ao se sentir muito animado após a denúncia feita pelo Homem de Calmaritá sobre o paradeiro das irmãs, cerca a funerária onde “as gatinhas Carmem e Vera estão descaradamente escondidas” tocando “Satisfaction” na voz da “titia” Mick Jagger, como um recurso de expressão do próprio prazer advindo da realização de um desejo, de uma vontade imensa da captura das irmãs, afirmando que naquele dia, mais do que nunca, “ninguém consegue ter sa-tis-fa-ção!”. A música na cena se torna um componente orgânico da fala do personagem, pois exprime nesse caso uma ambição do DJ de conseguir capturar “as únicas fêmeas capazes de salvar a humanidade da mais negra e completa extinção” (ABREU, 2009, p. 210-211), a qualquer custo. A letra da canção na segunda estrofe também pode se referir à própria pessoa do Nostradamus em relação aos sobreviventes que o escutam, visto que para os demais é “Sempre a mesma bobagem” (ABREU, 2009, p. 198) o que ele fala, numa tentativa de enlouquecê-los com informações inúteis que não os satisfazem. Na cena seguinte, com o mesmo tom de celebração da derradeira desgraça das irmãs, após

⁵¹ A música conta uma breve situação, em que um(a) filho(a) pergunta ao pai onde está sua irmã Maria, ao notar sua ausência. E o pai, muito ciente de que a filha é uma “moça nova / solteira, não tem juízo”, responde ao filho que “os passeios de Maria / faz papai e mamãe chorar”, preconizando que a filha provavelmente estava fazendo algo que não os agradaria. E é na primeira estrofe da música e em seu refrão (“trepá no coqueiro, tira coco / Gipi-gipi, nheco-nheco, no coqueiro oi-li-rá”) que temos a confirmação de que se trata de um ato sexual, devido às palavras “trepá”, “nheco-nheco” e ao “coqueiro”, que remete à simbologia do falo, a imagem de um pênis ereto. A interpretação feita por Ney Matogrosso nessa música é também muito sugestiva por conta do ritmo que ela vai tomando, com interjeições que exprimem prazer e desejo como “hum”, “ah”, “eh”, “ai”, pronunciadas de formas alongadas; frases curtas provocam certa expectativa (“ai trepá”, “tira coco”, “nheco-nheco”), envolvendo toda canção até o seu final, quando toma um ritmo frenético como um prenúncio do gozo que é proferido pelo grito orgástico (“uh”).

estarem totalmente cercadas, Nostradamus comemora aquele momento e, para ironicamente homenageá-las, toca “Dancing Days” das Frenéticas, adequando as emoções na medida que aumenta o som e dança de felicidade junto ao Coro dos contaminados e a Mr. Nostálgio, que já assumira definitivamente seu lugar de algoz.

Ao final dessa cena e no início da cena 21, o clima e as emoções se misturam e “a ação acelera loucamente. Tudo acontece ao mesmo tempo. Ruídos violentos começam a ser ouvidos – explosões, sirenes, cacos de vidros partidos –, misturados aos fundos musicais anunciados por Nostradamus e os sons eletrônicos. O clima é atordoante” (ABREU, 2009, p. 213). Há uma quebra na harmonia da cena, trazendo desalinho sonoro e fazendo com que não se possam distinguir as diferenças entre os sons, que se tornam confusos e parecidos. Outro fator que nos faz pensar numa mudança de atmosfera é a identificação de sons como “explosões”, “sirenes”, “cacos de vidros partidos”, que trazem um certo impacto à cena, pois servem para indicar perigo, provocar pânico, medo, aumentar a percepção, etc. Assim, “estes sons contêm avisos, chamadas, sinais de alerta, que se impõem à percepção, chamando a atenção do ouvinte” (CAMARGO, 1986, p. 27). Como um narrador sensacionalista e oportunista, Nostradamus descreve todos os passos das irmãs e do exército até a invasão do local. Acredita que não há nada a se fazer neste caso e que se dará uma nova era para todos os sobreviventes da Grande Catástrofe. Sugere, então, que para aquele momento emocionante devia existir uma melodia que servisse de fundo musical, pois “A única saída para Carmem e Vera agora é cantar um tango argentino”; em razão disso, toca “La cumparsita” e dança com Mr. Nostálgio⁵². As outras duas manifestações musicais sugeridas pelo autor no desfecho da peça (“Bachiana nº 5, de Villa-Lobos”, e “Let it be”) cooperam para um novo clima, traduzindo elementos indescritíveis do caos que está pairando na cena. As músicas são empregadas não só como um pano de fundo para o final desolador das irmãs, mas também captam todas as impressões e estados finais daquelas personagens, um estado dramático, envolvendo aquele auge, o clímax, o ponto crítico que se desenrolou até ali, restabelecendo, nalguma medida, certa calma para aliviar o clima de tensão final.

Vê-se então que, em *Zona contaminada*, Caio Fernando Abreu busca referências em religiões afro-brasileiras, na cultura Pop, na música, na literatura e opera uma

⁵² O ato de “cantar um tango argentino” nos remete imediatamente ao poema de Manuel Bandeira, “Pneumotórax”, em que o eu lírico é diagnosticado por um médico que diz, de maneira figurada, que sua situação não teria mais jeito: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino” (BANDEIRA, 1998, 128). A letra do tango, por sua vez, contribui como expressão de tristeza pela situação vivida pelas irmãs.

hipérbole das opressões masculinas cotidianas (incorporadas, individualmente, pelo Homem de Calmaritá e por Mr. Nostálgio e, coletivamente, pelo representativo Poder Central na voz de Nostradamus Pereira) para tecer o enredo de duas irmãs que revelam posições femininas distintas: a aceitação, a renúncia e a desistência, no caso de Carmem; e a esperança desesperada aliada à luta incansável, de Vera.

Pierre Bourdieu, no já citado *A dominação masculina*, nos chama atenção para práticas subjetivas às quais nos submetemos e que se projetam nas relações de dominação diárias. Elegem-se os princípios dominantes, integram-se nas relações e estruturas de poder que estão expressas nas oposições de ordem simbólica entre o masculino e o feminino, compondo assim a violência simbólica; em vista disso, “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2014, p. 46). Esses preceitos subjetivos se incorporam de forma despercebida nas atitudes femininas e aparecem no comportamento das sisters em *Zona Contaminada*. A escolha de Vera por um homem viril, bem como certa admiração e respeito que mantém por ele, além das manifestações emocionais e corporais pelo dominador, instauram uma relação de vínculo com a dominação. Outro ponto de complicação com uma espécie de submissão está para a personagem Carmem, que não se liberta e se envolve com o seu dominador sem ter lucidez sobre isso, pois esses vínculos se mantêm inscritos nas coisas e nos corpos de ambos.

Ademais, Caio se utiliza de citações, vestígios, influências implícitas ou explícitas na criação de seu próprio texto, buscando integrar à fala de seus personagens componentes originários de múltiplas fontes, sendo elas eruditas ou não, transportando para a literatura dramática elementos que enriquecem a trama. É na forma como dispõe as cenas e seu resultado final que percebemos o trabalho do dramaturgo em manter uma conversa entre diversas áreas de sua formação, presente em toda sua obra como escritor. O autor, também, faz uso de um recurso muito válido ao teatro, que é a música, ao colocá-la integrando a cena e as ações das personagens e, assim, ampliando, toda a dinâmica dramática existente, de modo a colaborar na construção sentidos. Em relação à organização cênica em quatro planos de ação simultâneos, o autor sofisticava a atuação de seus personagens, fazendo referência ao tempo atual em que vivemos; afinal, soma-se à ação o plano multimídia, que através de um telão projeta variadas imagens de dilemas vividos na contemporaneidade, como um sistema de comunicação que “atualiza ou reatualiza práticas culturais, comunica aos espectadores sensações e sentidos, conserva,

senão os textos ou ações, pelo menos suas interpretações materiais e espirituais” (PAVIS, 2013, p. 174).

Além de dar foco à questões muito contemporâneas, como o temor e as consequências trazidas por desastres atômicos em um primeiro plano, em segundo percebe-se ainda uma ligação com a ditadura instaurada, no Brasil, em 1964, já que boa parte da escritura da peça se deu durante os anos de chumbo e as referências presentes no texto, como a presença de um Poder Central, a opressão e a tortura administrada sobre os sobreviventes, dão mostras de que Caio estava muito atento às questões de seu tempo, que inclui em sua obra para desenvolver de forma crítica. A temática da obra e a situação em que vivem os personagens da Zona não são muito comuns na dramaturgia; esse surgimento se deve à necessidade de se falar sobre temas ligados ao mundo moderno, à tecnologia e como esta pode ser usada para, de forma inadequada, dizimar a vida de milhões de pessoas. Institucionalizado, o poderio bélico masculino, que já havia obrigado à vida clandestina, escondida em ruínas de uma funerária, no fim das contas acerca-se das personagens, e o desfecho em suspenso não consegue ocultar o tom pessimista de um final desolador que já se prenunciava sobretudo por meio de dois dos signos analisados: a funerária e o fogo. Em torno deles, a peça se encerra precisamente com a sugestão de morte e incêndio, resultado final das opressões sofridas pelas outrora Sisters Salvadoras.

CAI O PANO

NOTAS DE UM TEATRO CRÍTICO EM UM ATO

Ao fim desse percurso analítico pelo teatro de Caio Fernando Abreu, fica bastante nítido o que já havia sido indicado na introdução deste trabalho, onde se observaram as questões colocadas em cena por sua literatura: como o contemporâneo legítimo proposto por Agamben, o escritor não se deixa cegar pelas luzes do presente e exhibe uma postura crítica que ressalta os pontos obscuros de seu tempo. Esse tipo de observação chama a atenção principalmente para os temas com os quais Caio trabalha em sua literatura e, especificamente, nas duas peças aqui estudadas: a opressão política e social representada pelo regime militar que se instaurou no Brasil em 1964, a contracultura como via de contestação da juventude daquela época, a importância da música como veículo desses mesmos ideais contestatórios, a dominação masculina denunciando o posicionamento da mulher na sociedade, e os discursos minoritários (gays, feministas, afro-brasileiros etc.). No entanto, a escrita dramática de Caio não é considerada crítica apenas por uma questão de conteúdo; na verdade, a construção de suas peças demonstra uma preocupação constante em apresentar formas teatrais mais contemporâneas justamente pela possibilidade de suscitarem um grau maior de reflexão crítica.

Quando se pensa em reflexão crítica na história do teatro, é impossível não localizar uma de suas principais origens no pensamento de Bertolt Brecht acerca do teatro épico na primeira metade do século XX. Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld explica que, em oposição ao teatro aristotélico, a forma épica não trata apenas das relações humanas individualmente, mas tenta observar nelas sempre os processos sociais que as envolvem. Assim, para Brecht, a forma épica seria “a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo” (ROSENFELD, 2006, p. 147). Em razão disso, existe nesse modelo teatral um intuito didático que pretende elucidar para o público situações que necessitam de ações transformadoras provocando não só a reflexão, mas também procurando levar esse público a agir. Desse modo, em oposição ao teatro dramático, trata-se de um teatro de característica narrativa e argumentativa; que torna o espectador um observador para também agir sobre sua realidade; que apresenta uma concepção de mundo; que coloca o homem como objeto de pesquisa, considerando sua mutabilidade e seus processos sociais, e apresenta a tensão visando ao desenvolvimento, não a um

desfecho último. Além disso, destaca-se que “o fito principal do teatro épico é a ‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 2006, p. 150). É importante ressaltar que todos esses aspectos só podem se dar se houver o conhecido efeito de distanciamento que o teatro brechtiano propõe – distanciamento este que, com o objetivo de levar a uma reflexão crítica, em muito se parece com o deslocamento que Agamben diz ser necessário ao sujeito verdadeiramente contemporâneo. Como afirma Anatol Rosenfeld, com este distanciamento “o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não ‘enviadas por Deus’”. “Isso”, conclui o estudioso, “é o início da crítica” (idem, p. 151).

Ao tratar da crítica envolvida no teatro de Brecht, Roland Barthes também traz importantes contribuições à discussão. No ensaio “As tarefas da crítica brechtiana”, o pensador francês identifica que uma das grandezas desse teatro seria provocar no público uma espécie de responsabilidade, de cumplicidade em relação ao próprio mundo. Em consonância com as observações de Rosenfeld, Barthes comenta que, dos elementos principais da ideologia brechtiana, destacam-se

o caráter histórico, e não “natural” das desgraças humanas; o contágio espiritual da alienação econômica, cujo último efeito é cegar sobre as causas de sua servidão os próprios indivíduos que ela oprime; o estatuto corrigível da Natureza, a manejabilidade do mundo; a adequação necessária dos meios e das situações [...]; a transformação dos antigos “conflitos” psicológicos em contradições históricas, submetidas como tais ao poder corretor dos homens. (BARTHES, 2003, p. 136).

Em vista disso, pensar numa definição de teatro crítico que venha a iluminar a obra dramaturgic de Caio Fernando Abreu parte necessariamente das postulações de Brecht acerca do assunto. Por esse motivo, no ensaio “A invenção da teatralidade”, quando Jean-Pierre Sarrazac (2013) se aproxima da ideia de teatro crítico, lança mão exatamente das considerações de Roland Barthes – e também de Bernard Dort – acerca do teatro brechtiano. Contudo, mesmo Sarrazac não apresenta uma conceituação mais definitiva do termo, que pode ser encontrada numa espécie de verbete oferecido pelo crítico e dramaturgo Armando Nascimento Rosa ao fim de seu artigo intitulado “Notas para um teatro mitocrítico”. Como era de se esperar, o estudioso identifica as origens de um teatro crítico com os trabalhos de Erwin Piscator e Brecht dentro da forma épica, estendendo aos diálogos com Walter Benjamin e ao exemplar brasileiro do gênero: o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, que deve em muito às propostas pedagógicas de

Paulo Freire. Como se trata de uma forma que se contrapõe às premissas aristotélicas, Nascimento Rosa chega a relacionar o teatro crítico inclusive a Platão e enxerga nele uma analogia com a “função pensamento” de Carl Gustav Jung. Em linhas gerais, no início do verbete, depois de ser tratado o conceito de Teatro Dramático, define-se o Teatro Crítico:

(2) Teatro Crítico: o teatro que assenta numa abordagem cognitiva da realidade. Os seus objetivos são de ordem prioritariamente racional; e daí a procura por distanciar-se da empatia emocional e da catarse através do recurso a estratégias de narratividade e a dispositivos intencionalmente não-dramáticos. O teatro crítico usa a ironia e a alegoria como instrumentos estilísticos, de natureza expressiva, destinados a provocar no espectador um compromisso deste com os conteúdos intelectuais do discurso cênico. O alvo central desta forma teatral é o apelo às faculdades críticas de cada espectador, enquanto participante ativo de uma sociedade. Deste modo, as questões políticas são o fulcro das preocupações do teatro crítico, que não se inibe de assumir posições de natureza ideológica, com uma apetência pelo registro didático. (ROSA, 2009, p. 80).

É evidente que o teatro de Caio Fernando Abreu não se insere absolutamente na tradição do teatro épico, uma vez que existe uma grande distância temporal entre sua produção dramaturgic e o momento em que essa tendência era a mais em voga. Porém, como ocorre em geral com a arte contemporânea, alguns elementos da forma épica são sim absorvidos pela escrita dramática de Caio, sobretudo aqueles que foram reunidos por Armando Nascimento Rosa em sua definição de teatro crítico. Desse modo, tanto em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* quanto em *Zona Contaminada* (como em outros exemplos do teatro do autor), pode-se notar a questão da ironia e da alegoria como estratégias de construção da cena; que há um privilégio por provocar conteúdos intelectuais no discurso cênico/dramático; que existe um apelo ao público para que tome um posicionamento reflexivo em relação ao que é posto em cena; e que se preocupa de maneira clara com questões políticas, assumindo posições ideológicas, a fim de trazer questionamentos quanto à realidade. Por isso considero que se pode chamar de crítico o teatro de Caio Fernando Abreu, inclusive por uma questão formal que ainda merece ser comentada: as duas peças aqui analisadas são “peças em um ato”, o que acredito colaborar para o discurso reflexivo do teatro do autor⁵³.

⁵³ É importante destacar que, do conjunto de oito peças do *Teatro completo* de Caio Fernando Abreu, cinco são peças em um ato (além das duas estudadas, *A Comunidade do Arco-Íris*, *A maldição do vale negro* e *O homem e a mancha*). Das que não são, uma apresenta apenas uma divisão em quadros (*Sarau das 9 às 11*) e outra uma quebra não tradicional em diálogos (*Diálogos*); apenas *Reunião de família* é uma peça em dois atos.

Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis diz que a peça em um ato, produzida principalmente a partir do século XIX, “concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante” (PAVIS, 2015, p. 282). Haveria, então, certa agilidade na ação, característica percebida nas cenas curtas das peças de Caio. Ao analisar o drama moderno, Peter Szondi também toca nesse assunto, acrescentando que “a peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática” (SZONDI, 2011, p. 92). Abdicando de contar toda a história até chegar à cena catastrófica em que irá se concentrar, a peça em um ato, “sem renunciar de todo à tensão, escolhe essa situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável” (idem, p. 93). É assim que essa forma teatral funciona também de maneira crítica quando pensada em relação à sociedade. Como conclui Szondi, “o que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver”. Ou seja, “a peça em um ato se confirma também nesse ponto formal como o drama do homem que não é livre”; por isso, “o tempo tenso, em que nada pode mais acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão sobre a morte” (idem, *ibidem*).

É precisamente isso que ocorre nas duas peças analisadas. N’*O leiteiro* o espectador é lançado repentinamente numa cena em que jovens se encontram refugiados numa casa abandonada, num clima altamente opressor e conflituoso; ali, buscam a todo momento sair da realidade em que se encontram por meio de narcóticos, músicas e reflexões transcendentais que caem sempre numa perspectiva de desamparo e morte. É um tempo tenso, como aquele que Peter Szondi identificou na peça em um ato moderna, em que nada mais pode acontecer; tudo se trata de uma longa espera que é interrompida bruscamente por batidas na porta que indicam a aproximação da grande catástrofe. Por falar em catástrofe, essa é palavra crucial para a ambientação de *Zona Contaminada*, que se situa num momento exatamente após o evento chamado Grande Catástrofe, ocasionada por uma explosão radioativa (quando “apertaram-se os botões”). O espectador também não é apresentado de início aos momentos anteriores ao acontecimento fatídico, e sim lançado de imediato, sem maiores explicações, na casa funerária onde duas irmãs se escondem do Poder Central⁵⁴. A atmosfera aponta para

⁵⁴ Como se viu na análise da peça, as referências ao momento anterior à Grande Catástrofe só aparecem por meio de diálogos que rememoram a época anterior à tragédia.

uma sequência incontornável e um final desolador, tal como o do grupo de jovens desbundados d'*O leiteiro*: os personagens estão condenados àquela realidade em que não há perspectiva de liberdade e o que preenche toda a cena é o medo e a apreensão pela morte.

Sendo assim, aproveitando as características formais próprias da peça em um ato moderna, que incorpora os problemas do sujeito do século XX, o que se nota é que Caio Fernando Abreu constrói para o leitor (e para seu espectador) uma poética teatral que pode ser encarada como teatro crítico: mesmo sem se render ao mero didatismo, o autor apela para a criticidade de seu público desde a escolha de seus temas – tratados alegoricamente ou literalmente – até a opção pelos recursos expressivos e estilísticos que serão colocados em cena.

REFERÊNCIAS

Textos, cartas e obras de Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio Fernando. A Aids é a minha cara. *Marie Claire*, n. 54, p. 101-106, set. 1995.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Organização de Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andaré Dulce Veiga?: um romance*. B. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

ABREU, Caio Fernando. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. In: _____. *Teatro completo*. Organização de Luís Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 61-95.

ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Organização de Luís Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ABREU, Caio Fernando. *Zona contaminada*. In: _____. *Teatro completo*. Organização de Luís Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 179-216.

Textos sobre Caio Fernando Abreu

A TARDE. Fim de semana. *A tarde*, Salvador. 11 jul. 1992. *Caderno 2*, s/p.

A TARDE. Grupo encena texto de Caio Fernando. *A tarde*, Salvador. 03 jul. 1992. *Caderno 2*, s/p.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

COSTA, Amanda. *360 graus: inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Porto Alegre: Libretos, 2011.

DIP, Paula. *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F. – cartas, memórias, conversas de Caio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

KOGURE, Linda. *Caio Fernando Abreu por Caio F.* 2015. 199f. Tese (Doutorado em Letras) – PPGL/Ufes, Vitória, 2015.

LIMA, Ricardo Augusto de; PASCOLATI, Sônia. Autoficção como recurso metateatral em Caio Fernando Abreu. *Scripta Uniandrade*, v. 12, n. 1, p. 106-123, 2014.

MORICONI, Italo. Introdução. In: ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 11-21.

PAULA, Marcela Oliveira. Entre o tempo e o espaço: o local de memória em *Reunião de família*, de Caio Fernando Abreu. *Mafuá*, v. 22, 2014.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. 2005. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras) – PPGL/UFRGS, Porto Alegre, 2005.

SILVA, Maria Lúcia Barbosa da. *Zona contaminada: o processo de criação dramaturgica em Caio Fernando Abreu*. 2009. 300f. Tese (Doutorado em Letras) – PPGL/UFRGS, Porto Alegre, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & relatos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WASILEWSKI, Luís Francisco. O humor “queer” de Caio Fernando Abreu. *Jornal da Universidade*. set. 2013. *Cultura*, p. 11.

Outras referências historiográficas, literárias e/ou crítico-teóricas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, L. *Carnaval da alma: comunidade, essência e sincretismo na Nova Era*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. In: _____. *Nova reunião*. Volume 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARTHES, Roland. As tarefas da crítica brechtiana. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: 2003.

BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. O teatro de resistência. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2013, p. 175-214.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOGATYREV, Petr. Os Signos do Teatro. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 71-92.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

CAMARGO, Roberto Gill. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Brasília: FAE, 1991.

FAUSTO, Bóris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos 1980/1990. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2013, p. 301-331..

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: _____. (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 7-24.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Nomes & sobrenomes – dicionário etimológico*. 4. ed. São Paulo: AM edições, 1994.

GUERRIERO, Silas. O movimento Hare Krishna no Brasil: uma interpretação da cultura védica na sociedade ocidental. *Revista de Estudos da Religião – Rever*, n. 1, 2001, p. 44-56.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves. 2. ed. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 7-82.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MACIEL, Luiz Carlos. Teatro anos 70. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 105-109.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998, p. 11-26.

PACHECO, Tania. O teatro e o poder. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005, p. 262-289.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-108.

PONTES JR., Geraldo R. *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do teatro brasileiro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 111-115.

ROSA, Armando Nascimento. Notas para um teatro mitocrítico. *Sala preta*, v. 9, n. 1, p. 73-84, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Tradução de Sílvia Fernandes da Silva Telesi. *Sala preta*, v. 13, n. 1, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 1-12, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ÜBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VASCONCELLOS, Eliane. Intimidade das confidências. *Teresa*, São Paulo, n. 8-9, p. 372-389, 2008.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.