

## CAIO FERNANDO ABREU E O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO<sup>1</sup>

Juan Filipe Stacul<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente trabalho, propõe-se uma reflexão crítica sobre a noção de subjetividade presente na peça “O homem e a mancha”, de Caio Fernando Abreu, enquanto associada à ruptura de fronteiras e à transposição de estruturas normativas. Para tanto, pretende-se investigar uma possível interlocução da dramaturgia de Abreu com as teorizações sobre o teatro pós-dramático, conforme apresentadas por Peter Szond (2003).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Teatro. Teatro Pós-Dramático. Caio Fernando Abreu.

**ABSTRACT:** In this paper, we propose a critical reflection on the notion of subjectivity present in Caio Fernando Abreu’s play "O Homem e a Mancha", while associated with rupture of borders and the implementation of regulatory frameworks. Therefore, we intend to investigate a possible dialogue with Abreu’s dramaturgy and the theorizing about post-dramatic theater, as presented by Peter Szond (2003).

**KEYWORDS:** Literature and Theatre. Post-Dramatic Theatre. Caio Fernando Abreu

---

<sup>1</sup> Este trabalho é fruto da disciplina “Narrativas e Teatro Contemporâneo”, ministrada pela Profa. Solange Pimentel Caldeira, em 2010, no curso de Pós-graduação (mestrado) em Letras da Universidade Federal de Viçosa.

<sup>2</sup> Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas) e Professor da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Nas últimas décadas do século XX, a sociedade ocidental vivenciou profundas transformações nos conceitos de sujeito, de verdade e de ciência. Tais reformulações se deram, principalmente, pela emergência de movimentos (contra) culturais e pelas discussões filosóficas propostas, principalmente, pelas correntes pós-estruturalistas e pelo desconstrucionismo derridiano. Da mesma forma, a arte incorporou diversas maneiras de se conceber a realidade e de se relacionar com esta.

Uma das mais significativas revoluções artísticas diz respeito à revisão do ideal mimético, a partir de uma necessidade de engajamento artístico e a conseqüente ruptura daquilo de se concebia como representação. Nesse contexto, inicialmente, inseriu-se a obra de Brecht (1988-1956), como instauradora da denominada morte do drama e do nascimento do teatro épico e/ou pós-dramático, importante para pensarmos em uma arte mais “politizada”, emergente nas décadas seguintes e ainda muito presente na contemporaneidade. As principais distinções entre a forma dramática e a épica seriam didaticamente vislumbradas conforme o proposto no seguinte quadro:

<b>Forma dramática de teatro</b>	<b>Forma épica de teatro</b>
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação e consome sua atividade	Transforma o espectador em observador e desperta sua atividade
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposta a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas

Natureza não dá saltos - <i>Natura non facit saltus</i>	Natureza dá saltos - <i>Facit saltus</i>
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

**Tabela 1:** Principais Distinções entre o teatro Dramático e o Épico, segundo Bertolt Brecht

Verifica-se, portanto, que desde a tragédia grega até o teatro contemporâneo, a arte dramática apresentou uma série de distintas configurações. Estruturas que durante muito tempo mantiveram-se inalteráveis, nas últimas décadas foram desconstruídas e reconstruídas das mais várias maneiras. Com o modernismo e o pós-modernismo, as configurações da criação teatral evidenciaram a transformação das concepções de mundo e de homem – um mundo que desestabiliza conceitos fechados, um homem que questiona a própria humanidade.

Nesse contexto, o que se pretende no presente artigo é uma possível leitura crítica da peça “O homem e a mancha”, monólogo teatral de Caio Fernando Abreu, apresentado na Casa da Gávea, Rio de Janeiro, em 1998, sob direção de Luiz Arthur Nunes, a partir de uma compreensão das características do teatro pós-dramático. Quais seriam essas características? Como estariam presentes na criação em análise? Essas são algumas das perguntas que se pretende responder. Antes de se debater tais questionamentos, no entanto, é necessário que se faça uma breve introdução a respeito das diversas configurações do teatro ao longo dos tempos.

Para Aristóteles, a tragédia, assim como a epopéia e as demais manifestações da época, eram artes miméticas, ou seja, imitações. Essas imitações se diferenciavam pela composição que cada uma delas dava ao mito, assim como por características singulares a cada espécie da criação artística. Na visão aristotélica, a tragédia apresentava uma série “partes ou elementos essenciais” que a diferenciava das demais espécies poéticas. O conceito de tragédia, portanto, era o de uma “imitação de caráter elevado”, na qual a composição do mito se dava “não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade,

tem por efeito a purificação dessas emoções [*kátharsis*]” (ARISTÓTELES, 1997, p. 110).

A visão aristotélica acerca do teatro dramático prevaleceu por muito tempo. Desde o período elisabetano (século XVI), até parte do século XX, por exemplo, o teatro ainda estava vinculado a uma noção de arte mimética com estruturas singulares, na qual o objetivo era unicamente a *kátharsis*, o diálogo com o público com objetivo de comoção, mas sem problematizações sociais e humanas intensas. O que prevalecia era uma arte voltada para si mesma e, sobretudo, para a busca de sua própria essência.

Essa cena, no entanto, passa a se modificar com o surgimento de novos dramaturgos interessados, sobretudo, em estabelecer uma nova percepção de arte dramática. Strindberg, Beckett e Brecht são alguns dos responsáveis pela instauração de uma nova concepção artística, na qual as formas poéticas do teatro dramático passam a ser desestabilizadas.

A ruptura com o ideal do que seriam características “puras” do teatro, a inserção da não-linearidade do enredo, do entrecruzamento entre o mundo exterior e o fluxo de consciência das personagens, do uso de novos sentidos aos objetos e símbolos teatrais, apresentou o que Peter Szondi (2003) denomina “crise do drama” ou “morte do drama”. O que ocorre, portanto, é que “modelos estabelecidos em um primeiro momento, enquanto fixos e imutáveis sofrem no decorrer da historiografia teatral, diversas alterações” (FREITAS, 2010, p. 1).

É nesse contexto de morte do teatro dramático ou instauração do teatro pós-dramático que podemos localizar a criação de Caio Fernando Abreu. As peças do escritor brasileiro propõem uma ruptura com determinados elementos dramáticos, assim como a resignificação de diversos símbolos teatrais. Por isso e por sua inquestionável importância na dramaturgia brasileira é que a criação do autor foi escolhida para análise.

O espetáculo “O homem e a mancha”, um monólogo, foi encenado pelo ator Marcos Breda, em uma turnê que começou em 1996 e teve seu encerramento na Casa da Gávea, Rio de Janeiro, em 1998. É a partir de uma gravação em vídeo do espetáculo de encerramento que parte a presente leitura.



**Figura 1:** Marcos Breda no Prólogo de O Homem e a Mancha

A princípio, a única coisa se vê em cena é o ator sentado em um banquinho, lendo um livro. A sua frente, um pequeno globo terrestre; ao redor, apenas escuridão. Um intermitente barulho de campainha rompe o silêncio, fazendo com que a personagem perca a concentração. Nesse momento, quando as luzes se acendem, é possível perceber a importância da iluminação enquanto símbolo de transição entre o mundo subjetivo e a realidade concreta, o que evidencia um aspecto apontado por Tadeus Kowzan:

Inicialmente, a iluminação é capaz de delimitar o lugar teatral: o fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco significa o lugar momentâneo da ação. [...] Ela o faz não somente com o fim de delimitar o lugar material, mas para pôr em relevo tal ator ou tal objeto em relação com aquilo que os rodeia; ela se torna o signo da importância, momentânea ou absoluta, da personagem ou do objeto iluminado. (KOWZAN, 1988, p. 112-113)

A mudança na iluminação, portanto, apresenta um significativo enfoque, ora na personagem, ora no mundo que a cerca – a transição do subjetivo ao externo. Quando as luzes são acesas, surge um cenário simples, um pequeno apartamento ou quarto, com objetos que no decorrer da peça passarão a desempenhar papéis até então inimagináveis ao espectador. É nesse ambiente de simplicidade que a personagem começa a explicitar suas divagações.



Figura 2: Cenário de O Homem e a Mancha

É inevitável que se perceba a presença de um mal-estar contemporâneo que, melhor do que ninguém, Caio Fernando Abreu soube transportar para cada palavra de sua criação literária. Em “O homem e a mancha” esse mal-estar é magistralmente representado pelo ator Marcos Breda que consegue, com sutileza e domínio representativo, trazer à vida as personagens delineadas por Abreu (O ator, Miguel e Dom Quixote), todas parte de um mesmo “eu”, multifacetado, fragmentário, descentralizado, em busca de uma completude que lhe dê identidade.

A crise existencial pela qual passa a personagem é evidenciada de forma metalinguística, quando Breda representa a personagem O Ator – e a busca incessante pela essência de um “eu” completo torna-se nítida na busca do ator por uma personagem. O ator em busca da personagem é metaforicamente o homem em busca de sua própria alma, sua identidade. O ator sem personagem é vazio, assim como o homem sem identidade não passa de uma casca oca, que precisa encontrar a própria essência, seja em si, no mundo que o cerca, ou no passado, nas lembranças - evidência de uma “Dramaturgia do Eu”:

[uma dramaturgia] de caráter subjetivo, [...] por meio da qual o sujeito aparece entrecruzado pelas lembranças (passado), parte essencial para construção narrativa, uma vez que, essas recomendações suscitam, muitas vezes, o próprio enredo do texto. (FREITAS, 2010, p.3)

Após um momento de devaneio e de divagações acerca da própria incompletude, O Ator encontra, enfim, sua personagem: Miguel, o Homem da

Mancha. Interessante perceber o jogo polissêmico, nesse aspecto. A Mancha pode representar a terra de Dom Quixote, na obra de Cervantes, como pode também representar um tema recorrente na criação de Abreu, sobretudo naquelas próximas à morte do escritor – as manchas que o infectado pelo HIV apresenta em determinados estágios da doença. Nesse aspecto, a procura de Miguel pela mancha ou pela Mancha, pode ser tanto a busca por uma terra prometida quanto a busca por algo oculto e interno, uma doença.

Nesse processo de construção, é bastante esclarecedora a cena em que Miguel dorme e tem pesadelos com a mancha. É nesse momento que a personagem se transforma em outra e vai buscar a sua própria Mancha. Os objetos em cena também passam a constituir nova significação. O guarda-chuva se transforma em espada, a tampa de uma panela em escudo e o carrinho de livros em cavalo, o urso de pelúcia passa a ser Sancho Pança, fiel companheiro de Dom Quixote. Enfim, todo o cenário é constituinte do processo de mudança, de descoberta de identidade. A mutabilidade dos signos, forte característica do teatro pós-dramático, torna-se cada vez mais evidente na peça em análise.



Figura 3: Mutabilidade dos signos teatrais na caracterização de Dom Quixote

Miguel se transforma em Dom Quixote, com seu fiel corcel Rocinante e sua armadura. A busca intermitente por algo é sempre evidenciada nas falas que mesclam trechos da obra de Cervantes, em que Dom Quixote procura a amada Dulcinéia. Analogamente, a necessidade de encontrar uma terra melhor, uma terra paradisíaca é evidenciada por um diálogo intertextual com Manuel Bandeira e com “Zona contaminada” (ABREU, 2009), do próprio Caio Fernando Abreu. Assim, a procura pelo paraíso de Miguel é representada pela busca por Pasárgada e por Calmaritá. O que permanece é sempre a ausência.

Intensificada em “Onde andar Dulce Veiga?” (ABREU, 2007), a jornada para encontrar “algo mais”  uma presença constante na obra de Caio Fernando Abreu. Uma procura cada vez mais acentuada pelo próprio “eu” – característica comum às personagens do autor.

No ápice da loucura, Dom Quixote se perde em meio a tantas divagações que surge novamente o ator. Novamente a casca, novamente o homem sem a sua essência. Essa busca incessante e enlouquecedora pela mancha que nada mais  do que uma metáfora para a própria essência do eu, é repleta de perigos. Não  possível prever qual o “eu” que emergir para a busca, qual o “eu”, dentre tantos que compõem a subjetividade, irá prevalecer para constituir a essência. Talvez sejam todos, talvez nenhum – nem personagens, ator ou público são capazes de dizer, nesse momento, se a busca pelo “eu” levará cada vez mais a fragmentação da subjetividade ou ao vazio da inexistência de todas as suas faces.

Na tentativa de estabilizar esse turbilhão de *personas*, Dom Quixote pede desculpas, ao público, por em seu acesso de total loucura, se deixar perder em meio ao “eu” de Miguel e volta a sua existência, em sua incessante busca pela amada Dulcina, aproveitando para criticar a sociedade com comentários maldosos a respeito do caráter humano. Sobre esse momento de intensos conflitos existenciais, duas cenas de forte simbologia se destacam:

- 1) Sinos badalam doze vezes. Dom Quixote senta-se e começa a meditar e a divagar sobre os próprios medos que o assombam ao cair da noite. A proteção contra monstros que na verdade são existem dentro dele mesmo, em seu imaginário.
- 2) O galo canta, três vezes. A simbologia religiosa  nítida. Talvez porque seja a religião uma forma de matar os monstros, talvez porque a f é uma forma encontrada pelo homem para tentar descobrir a própria essência humana, a partir da essência metafísica. O galo representa, ainda, o sol que nasce. Com o nascer do sol vão-se os medos, vai-se o perigo da noite. Por mais um longo período da peça, continua a referência religiosa a partir da leitura de trechos em latim de uma forma que satiriza os rituais católicos.

Para nos determos nesse segundo momento aqui levantado, é relevante mencionar que quando determinada personagem pretende vir à tona, muitas vezes uma música sacra, bastante sonora, embala o ambiente como que criando uma aura de epifania. Em algumas partes, uma característica recorrente na criação de Caio Fernando Abreu também vem à tona: a alusão aos deuses do Olimpo (trabalhada magistralmente no conto “Sargento Garcia” [ABREU, 2005]) e aos orixás africanos (bem marcante na caracterização das personagens de “Zona contaminada”).

Horóscopo, misticismo, mitologia e referências à fé cristã são elementos ricamente presentes na obra de Abreu e não poderiam faltar em “O homem e a mancha”. Especificamente no espetáculo, é notável a atuação de Marcos Breda, que lança um tom de tragicidade cômica ao trabalhar com tais referências, ora extraíndo da platéia calorosas gargalhadas, ora promovendo o total silêncio.

Já que se mencionou o caráter humorístico, há um elemento a ser observado: as representações homoeróticas que, nesse caso, são tratadas com certo grau de humor pela atuação de Breda. O corpo, nesse aspecto, transforma-se em objeto ressignificado. É a partir de gestos e palavras quase-ditas que o ator traz à tona as cenas cotidianas de determinadas manifestações da sexualidade, com tanta naturalidade quanto a de Caio Fernando Abreu aos descrevê-las, mas sempre com o olhar arguto sobre determinadas relações sociais.

A respeito disso, é interessante perceber relação entre o texto escrito por Abreu e as cenas representadas por Breda. Sem querer entrar em detalhes quanto à transposição do texto para a representação teatral, há de se mencionar como determinados elementos constituintes do enredo foram manipulados de forma bastante sutil para que, sem que houvesse uma ruptura com o que foi escrito, se acrescentasse certo tom humorístico que contrasta com a tragicidade da eterna e incompleta procura humana. O humor, no entanto, é cruel, porque vai indicar a intensificação trágica e a aproximação com o fim, a morte.

A morte de Dom Quixote é vista como uma metáfora para a morte de algo que habita o ator, como algo que habita o Miguel que compõe o ator, enfim, como a morte de algo que compõe a essência humana. Dom Quixote representa certa inocência que habita a loucura, a incredulidade do homem com relação ao sobrenatural e ao metafísico. Além disso, no instante da morte as personagens se

misturam. O espectador não sabe ao certo se foi apenas uma delas quem morreu ou se todas partiram e restou apenas o vazio do Ator sem sua alma.

O que resta no final da peça é apenas um assustador contato com o que há de mais nebuloso, mais realista e cru. Não há o encontro com a tal essência humana que foi a busca constante das múltiplas faces que compunham Miguel, não foi encontrada a totalidade universalizante do “eu”. O que permanece, como já característico na criação artística de Caio Fernando Abreu, é a solitária busca por si mesmo.

Seria, nesse sentido, “O homem e a mancha” uma metáfora para o fim? A própria morte de Caio Fernando Abreu, no mesmo ano em que escreveu a peça, pode parecer uma resposta definitiva a esse questionamento. No entanto, é o próprio epílogo que vai conduzir a outra conclusão. Afinal, se no final as luzes se calam e o ator volta ao mesmo momento inicial, com o livro na mão, com a campainha tocando irritantemente, se, como em “Limite Branco” (ABREU, 2007), obra inaugural da vida artística de Abreu, o enredo rompe a linearidade e torna-se circular, ao ponto de o começo ser retomado no fim, é porque o fim não deve ser realmente o fim.

Como uma cadeia de eventos que se renovam, a história que Abreu narra não termina. Eis, portanto, uma rica metáfora presente na obra de Caio Fernando Abreu: a do recomeço. Mesmo em meio à morte, à confusão e ao nada, sempre há algo que se renova, que rompe com a arquetípica atmosfera de desilusão do homem pós-moderno.

O epílogo, que na realidade não é o fim, mas a eminência de um recomeço, vai quebrar um silêncio agourento com uma “Música espanhola vibrante, vigorosa, vital” (ABREU, 2009). Essa música, portanto, instaura-se como elemento de extrema importância, ao assumir o papel de “sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes de desmentir os signos dos outros sistemas, ou de substituí-los” (KOWZAN, 1988, p. 114) – nesse caso, evidenciando a imagem do recomeço.

Assim como Clarice Lispector (1998), que propõe a necessidade de um recomeço após a morte da sua Macabéia, ou como João Cabral de Melo Neto que, a partir de um nascimento, apresenta a vida como algo a ser intensamente vivido, mesmo que esta seja uma “Vida Severina”, Caio Fernando Abreu vai nos chamar a atenção ao recomeço, à renovação, à vida. A impressão que fica quando se termina de assistir a “O homem e a mancha”, é a mesma de quando se termina de ler “A

hora da Estrela”: uma sede de vida, uma despreocupação com a morte, afinal, “por enquanto é tempo de morangos” (LISPECTOR, 1998, p. 87) – mesmo que amanhã ou depois sejam “morangos mofados”.

Há uma eminência obscura no medo pela incerteza do amanhã, mas há, no momento presente, a certeza da vida. É por isso que Caio Fernando Abreu termina sua obra com a mesma palavra com a qual Clarice Lispector termina “A hora da estrela”: com um “sim”! Paradoxalmente, esse “sim” encerra um otimismo quanto ao futuro, advindo da constatação da própria tragédia. Um ideal que é, ao mesmo tempo, uma singularidade da criação de Abreu e Lispector, mas também uma referência ao engajamento político e social em que emergem, de alguma forma, a criação de ambos os escritores. Afinal, como já previam os concretistas, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

### Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. O homem e a mancha. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ABREU, Caio Fernando. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ABREU, Caio Fernando. *Onde andar* Dulce Veiga?. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ABREU, Caio Fernando. Sargento Garcia. In.: *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 79-94.

ARISTÓTELES. Poética. In.: *Aristóteles, Horácio, Longino: A poética clássica*. 7. Ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

FREITAS, Camila Maria Grazielle. *Estratégias da morte no drama contemporâneo*. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/trabGT.php?opcao=34>>. Acesso: 29/06/2010.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos do teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: CHAVES CARDOSO, R.; TEIXEIRA COELHO NETTO, J.; GUINSBURG, J. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina*. Disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br/joaocabraldemelonetoo.htm>>. Acesso: 12/06/2010.

NUNES, Luiz Arthur. *O homem e a mancha* (vídeo do espetáculo, dividido em sete partes). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=A9cTTjhsMTI&feature=related>>. Acesso: 12/06/2010

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Juan Filipe Stacul

---

**Recebido:** 24/06/2013

**Aceito:** 06/09/2013