

**PODE SER QUE SEJA SÓ O LEITEIRO LÁ FORA: DRAMA EM UM ATO DE CAIO FERNANDO ABREU.** Bárbara Muniz Vieira, Antônio Donizeti Pires. – Letras – Letras – Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara.

O escritor Caio Fernando Abreu, famoso como contista, foi também um homem de teatro: chegou a cursar, ainda que sem concluir, o Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da UFRGS, atuou como ator no espetáculo *Sarau das 9 às 11* e escreveu diversas peças e esquetes, compiladas em seu *Teatro Completo* (1997). Com a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* ganhou o prêmio Leitura do Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1975. Pouco tempo depois, a Censura Federal a interditou em todo o território nacional.

Ter tido uma peça censurada expressa bem a situação histórica que viveu o autor. Com o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, o país entraria num período em que seus padrões de produção e de consumo de cultura seriam determinados pela censura. Dessa forma, com o Golpe Militar de 1964 e o AI 5 de 1968, o teatro da geração de 60 transformou-se em expressão de um teatro político e socialmente comprometido. Escrita em 1974, a peça situa-se numa época em que os expoentes do teatro poderiam ser agrupados numa preocupação comum: o anseio pela liberdade, demonstrado ao encenar peças de teor político e de crítica social que os obrigava a driblar a censura fazendo da metáfora uma linguagem corrente. O que procuraremos demonstrar é que os conflitos que o autor explora na peça em questão é amparado pela forma de concepção e construção das mesmas, estruturada em um ato. Para isso, nos basearemos sobretudo nas considerações de Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro* (1999) e na obra *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*, de Peter Szondi (2001).

Aristóteles foi o primeiro a definir os atos como uma espécie de “cortes narratológicos” de uma única ação que poderia ser decomposta em partes organicamente ligadas. Fixa então três cortes, ou atos: a **prótase**, que seria a primeira exposição e os primeiros encaminhamentos dos elementos dramáticos; a **epítase**, parte em que ocorreria a complicação ou o estreitamento do nó; e por último a **catástrofe**, ato final que contaria com a resolução dos conflitos e a volta ao normal. Mas este modelo em três atos é ampliado na Renascença, quando os teóricos acrescentam dois elementos e, por conseguinte, dois atos: o ato II passa a realizar a passagem entre a exposição e o ápice, procurando desenvolver a intriga; ao passo que o ato IV prepara para o desenlace ou apresenta uma última esperança, logo frustrada, de resolução.

Para Pavis, a peça em cinco atos torna-se modelo padrão na França do século XVII e faz a ação encaminhar-se para um “desenlace necessário” (Pavis, 1999, p. 29). Mas esse modelo começa a ser deixado de lado quando os dramaturgos passam a explorar uma ação mais longa e as unidades de espaço, tempo e ação deixam de ser um parâmetro. Ainda que dramaturgos como Shakespeare, Lenz, Schiller ou Tchekov continuem conservando o nome de ato nas divisões de suas cenas, o que temos são na verdade “uma sequência de quadros com encadeamento fraco” (Ibidem), caso de Shakespeare, por exemplo. Assim, a partir do século XVIII, o ato tende a englobar um momento dramático, situando uma época e assumindo a função de um quadro.

A partir do século XIX, por sua vez, o que vemos são dramaturgos como Maeterlinck, Wedekind e Strindberg, dentre outros, dedicarem-se ao drama de um ato, demonstrando que a forma do drama passa a ser problemática. Segundo Peter Szondi (2001, p. 109), em Ibsen, Tchekov e Strindberg, o que se nota são personagens solitárias e isoladas que ao mesmo tempo em que agudizam as oposições entre os homens, aniquilam a pressão para superá-las. Em Hauptmann e Maeterlinck a impotência do homem “já não deixa aparecer oposição alguma e leva à unidade sem confronto de um destino comum” (Ibidem).

Para Szondi, “a peça de um só ato procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta (...) o que separa o homem da ruína é o tempo vazio, que não pode mais ser preenchido por uma ação, em cujo espaço puro, retesado até chegar à catástrofe, ele foi condenado a viver” (SZONDI, 2001, p.110). Dessa forma, o drama de um só ato configura-se como o “drama do homem sem liberdade” (Ibidem).

Não é por acaso, então, que Caio Fernando Abreu estruturou a maioria de suas peças em um ato. O homem sem liberdade é uma constante na sua obra, e suas personagens no teatro, a exemplo de seus contos, têm “uma visão de mundo pautada em valores e ideologias que primam pela liberdade individual (tanto no que se refere à opção sexual, quanto à militância política, por exemplo)” (Porto & Porto, 2004, p.62). São personagens que sofrem a opressão do homem pelo homem, a dificuldade de interação social, a solidão e as crises existenciais de sujeitos em busca da sua própria identidade. São por isso personagens frustradas e insatisfeitas, que não conseguem ter seus sonhos e desejos realizados e por isso têm pouca ou nenhuma esperança, numa tendência de desencanto com o mundo e profunda solidão. Segundo Mairim Linck Piva, desde os primeiros artigos escritos sobre o autor a abordagem de sua obra é tida como representação literária daqueles que procuram negar o sistema social vigente, tentando construir uma nova sociedade, “priorizando a valorização do indivíduo com suas peculiaridades e a não-marginalização de diferentes posturas de vida.” (Piva, 2001, p. 231).

Partindo para a análise da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, temos personagens que, impossibilitadas de transformar a realidade em que vivem, fogem dela numa tendência escapista e alienante. Nada sabemos do passado do grupo de amigos que, sem ter onde passar a noite, instalam-se numa casa abandonada. Ali, vão passar horas travando embates sobre a situação em que se encontram. Até a cena 5, quando há uma reviravolta, a peça se estrutura em momentos de fuga da realidade, quando as personagens que evitam pensar na situação em que se encontram têm o discurso predominante intercalados a momentos em que o mesmo discurso já não é suficiente para a fuga a que se submetem. O conflito se estabelece principalmente entre Leo, de um lado, e Mona e Baby, de outro. Estes evitam pensar na situação em que se encontram, numa espécie de fuga da realidade. Aquele, realista, não consegue deixar de lado a realidade massacrante a que todos estão submetidos. Mona e Baby tentam convencer a todos a evitar falar no assunto, ao mesmo tempo em que tentam ver o “lado bom” das coisas. Segundo Mona, “se você souber olhar as coisas dum jeito mágico, tudo fica mais bonito” (Abreu, 1997, p. 17) Assim, enquanto Leo maldiz a casa que encontraram – “parece um depósito de lixo” (Abreu, 1997, p.15) –, os outros se alegram por ter um lugar para ficar. As outras personagens – Rosinha, grávida de João, Alice e Angel – não assumem nenhuma posição e deixam-se levar, principalmente pelas idéias otimistas de Mona e Baby.

O mais marcante na peça é a maneira como as personagens alienam-se para não pensar na realidade em que vivem. Mona declara que “desde que parei de ler fiquei muito menos neurótica” (Abreu, 1997, p.16) e Baby, diante das questões sobre a sobrevivência e futuro do grupo, repete “não aprofunda não” (Ibidem).

A virada da peça na cena cinco acontece quando, tendo cada uma das personagens confessado às demais seus sonhos, o autor anuncia “à partir de agora, nada mais tem explicação” (Abreu, p.28). Parece ao leitor, neste momento, que a impossibilidade de realização dos desejos das personagens destitui o sentido da vida delas e a partir daí também a peça torna-se destituída de sentido. O ápice dessa situação é justamente o fim da peça, quando, tendo escutado batidas cada vez mais fortes na porta, nenhuma das personagens prontifica-se a atendê-la. O que dizer ao abrir? É Baby quem sugere: “Eu acho que a gente só pode dizer que nós não temos culpa. Que nenhum de nós tem culpa de nada. A única coisa que estamos tentando fazer é encontrar o jeito de dar um passo além do fim do mundo” (Abreu, 1997, p.39).

Assim, poderíamos concluir que Caio soube construir, através de sua obra dramática composta quase que totalmente em um ato, personagens que não encontram soluções para seus conflitos, representativas do ser humano de uma época em que não encontravam a superação para a falta de liberdade imposta pela ditadura militar e pela censura. Como poderia Caio estruturar suas peças em 3 ou 5 atos, quando o que se espera do ato final seria justamente a resolução dos conflitos? Parece que a estrutura de Aristóteles, que no último ato resolvia o conflito, é ultrapassada na medida em que os problemas das personagens dessas peças, de certa forma representativas da sociedade que as engendrou, não é mais passível de resolução, ou pelo menos não encontra o dramaturgo sua resolução. Dessa forma, as personagens têm a ação da peça interrompida no momento iminente da catástrofe, em que são condenadas a viver.

### **Referências Bibliográficas:**

ABREU, C. F. **Teatro Completo**. Organização e prefácio de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina, 1997.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIVA, M. L. Múltiplas vozes sobre uma voz múltipla: Caio Fernando Abreu. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 2, v. 37, 2001.

PORTO, A. P. T., & PORTO, L. T. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. **Revista Letras**, Curitiba, n. 62, p. 61 – 77, jan./abr. 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

**Bolsa:** FAPESP