

AUTOFIÇÃO COMO RECURSO METATEATRAL EM CAIO FERNANDO ABREU

Ricardo Augusto de Lima (ricardodalai@gmail.com)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil

Sonia Pascolati (sopasco@hotmail.com)
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil

Resumo: Já é garantido o espaço que Caio Fernando Abreu (1948-1996) possui entre os contistas brasileiros da segunda metade do século XX. Entretanto, nota-se, ainda, uma escassez de estudos sobre o seu teatro, pouco conhecido e lido. A edição que reúne o seu teatro completo comprova que Caio Fernando Abreu possuía conhecimento de recursos dramáticos inovadores e uma escrita singular. Neste artigo, analiso a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* sob o viés autoficcional. Nosso objetivo é mostrar que, assim como sua prosa, seu texto dramático também é baseado em situações empíricas ficcionalizadas. No teatro, porém, há uma singularidade: a autoficção torna-se recurso metateatral, responsável por quebrar a ilusão dramática.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu. Autoficção. Teatro. Metateatro.

AUTOFICTION AS METATHEATRICAL RESOURCE IN CAIO FERNANDO ABREU

ABSTRACT: The notoriety that Caio Fernando Abreu (1948-1996) holds among Brazilian storytellers of the second half of the twentieth century is indisputable. However, there is a lack of studies on his theater, which is barely known or read. The edition that gathers all of his theater proves that Caio Fernando Abreu had knowledge of innovative dramatic features and a singular writing style. So, I will analyze the play *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* in the light of the autofictional perspective. Our goal is to show that, like his prose, his dramatic text is also based on empirical and fictionalized situations. In the theater, however, there is a singularity: autofiction becomes a metatheatrical resource, responsible for breaking dramatic illusion.

Keywords: Caio Fernando Abreu. Autofiction. Theater. Metatheatater.

Artigo recebido em 30 jun. 2014 e accito em 04 jul. de 2014.

Nos últimos anos, vêm crescendo os estudos sobre peças que trazem informações autobiográficas de seus autores. Destacamos aqui três trabalhos recentes que tratam da questão: *Confissão na ribalta*: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi, dissertação de mestrado defendida em 2008 por Leonardo Ramos de Toledo, na Universidade Federal de Juiz de Fora; *Na trama da escrita autoficcional*: relações entre obra e vida em Lygia Bojunga Nunes, mestrado defendido por Gerlane Roberto de Oliveira, em 2010, na Universidade Federal de Minas Gerais; e *A dramaturgia do último Pirandello*: um teatro para Marta Abba, tese de doutorado defendida em 2008 por Martha Ribeiro na Unicamp, posteriormente publicada pela Editora Perspectiva.

Além disso, comunicações em congressos mostram que existe uma tendência, embora pequena, de analisar textos dramáticos pelo viés autobiográfico (em geral em peças que tratam de dramas históricos ou pessoais) ou pelo viés autoficcional, no qual destaco o trabalho de Gerlane Roberto de Oliveira, cuja leitura da obra de Lygia Bojunga Nunes se aproxima daquela que faço da obra de Caio Fernando Abreu.

Peter Szondi (2003) dedica um capítulo da sua *Teoria do drama moderno* para analisar a “dramaturgia do eu” de Strindberg. Baseado em dados autobiográficos, o dramaturgo cria um teatro que, a partir da premissa de que a vida de um homem pode dizer mais que a vida de uma família inteira, analisa os pormenores da subjetividade humana, originando um diálogo com o romance psicológico do final do século XIX e começo do XX, no qual o monólogo interior mantém laços entre o autor e sua obra.

Patrice Pavis (2004, p. 361), por outro lado, traz o verbete *Théâtre autobiographique*, no qual afirma:

Essa definição parece tornar impossível o gênero de teatro autobiográfico, pois o teatro é uma ficção presente assumida por personagens imaginários e que diferem do autor e que têm outras preocupações do que contar sua vida. Gênero impossível e muito pouco representado [...] porque a comunicação autobiográfica das obras teatrais será sempre suspeita tanto quanto um objeto em uma cena.¹

Não seria diferente no teatro, pois o gênero autobiografia provocou, desde a obra célebre de Lejeune, que pretendia de certa forma dar uma definição inexorável, inúmeras discussões prós e contras, culminando, a nosso ver, com o nome de Serge Doubrovsky. Pensamos que o gênero

dramático seria, pois, solo rico para a fertilização do gênero autoficcional, visto ser parte autobiográfico, mantendo, entretanto, seu caráter ficcional.

Chamamos de autoficcional o teatro em que a *persona* do dramaturgo (e não do diretor ou do ator) está presente na configuração dos personagens. Diferenciamos as figuras do dramaturgo e do diretor pelo simples fato de que a autoficção é evidente em particular e, a princípio, na escrita. Tanto que alguns elementos autofissionais podem se perder na encenação, seja pela pessoa do ator, seja pela direção do espetáculo. Assim, analiso o texto dramático como composição autoficcional, ignorando, aqui, sua encenação. Como escreve Philippe Weigel (2011, p. 15):

Da carta de Eugène Ionesco a Gabriel Marcel, em 1958, que evoca a peça de teatro *Vítimas do dever*– “esta peça é autobiográfica” – à afirmação – “Ionesco escreve a primeira autobiografia teatral” – de Roger Planchon, em 1983, diretor do espetáculo *Ionesco*, narrativa cênica a partir de uma colagem de cenas retiradas das duas últimas peças de Ionesco e de fragmentos de páginas autobiográficas e para quem esta forma teatral é um “sinal da renovação do teatro”, podemos constatar, por um lado, a afirmação do empreendimento autobiográfico no teatro do século XX e sua necessidade artística e, por outro lado, a utilidade – eu até arriscaria mesmo dizer: a urgência – de desembaraçar o novelo em que se misturam autobiografia, teatro, cena, veracidade, ambiguidade, ficção, considerando o conhecimento dos conceitos de autobiográfico e autoficção, atualmente mais refinados do que no começo dos anos 80.²

No século XX, presenciamos esse enrolar de fios dos quais reconhecemos a escrita autobiográfica, a metalinguagem e a autonomia da ficção em um único texto, incapaz de ser um ou outro. Daí a urgência de se “desembaraçar o novelo” entre autobiografia e autoficção: não se sabe ao certo qual(is) efeito(s) esse entrelaçamento causa na recepção por parte do leitor/espectador.

Grosso modo, entendemos como autoficção a obra literária cujo teor autobiográfico se mistura com o ficcional, criando um híbrido entre verdade e invenção incapaz de se resolver. Tal hibridismo teria um objetivo inicial, como afirma o criador do termo, Serge Doubrovsky (2007, p. 54):

O propósito da minha escrita é perverso: eu quero que o leitor se identifique comigo, que a escrita não seja, como Rousseau queria, uma forma de absolvição – para mim, não há nenhum Deus perante o qual eu devo me apresentar com o meu livro – mas uma forma de partilha, quero que o leitor, se fui bem-sucedido em meu livro, possa compartilhar comigo o que eu experimentei.³

Entretanto, se o propósito da autoficção é contaminar seu leitor, qual efeito sentiria o leitor contaminado? O que esse jogo de verdade/mentira, ficção/não ficção, ilusão/revelação causaria? Essas são algumas perguntas que se colocam para o campo teórico ao tratar da autoficção como um texto problemático, e não mero narcisismo do autor.

Caio Fernando Abreu (1948-1996), autor que ganhou destaque na literatura brasileira no último quartel do século XX, confessa que seu processo criativo nasce no empírico: “parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. [...] Minha obra é bastante honesta porque fala do que eu realmente senti, apesar de um personagem sempre ser a junção de várias pessoas” (ABREU, 2005, p. 259). Esse modo do ser da escritura de Caio é um traço destacado pelo crítico Nelson Luís Barbosa (2008, p. 80):

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

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

Lembro-me de um poema de Cecília Meirelles, que tem uma espécie de refrão que repete “a vida só é possível se reinventada”. Acho que é um pouco isso. Eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva, apenas ela.

Mas não considero assim, como um paliativo. É uma coisa para completar este vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente. (ABREU, 2005, p. 260)

Com essa afirmação, Caio Fernando aproxima sua literatura da proposta feita por Doubrovsky (1988, p. 77) acerca da autoficção: sua literatura acaba se tornando uma tentativa de recriar, no ato da escrita, as experiências de sua própria vida, muitas vezes preenchendo no texto as faltas da vida empírica, real, possível. “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de e por mim mesmo, incorporando, no sentido amplo do termo, a experiência da análise, não somente no tema, mas também na produção do texto.”⁴ Ou, mais diretamente: “A autoficção é a tentativa de recuperar, de recriar, refazer em um texto, em um ato de escrita, as experiências de sua própria vida, que não são de modo algum uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma reinvenção.”⁵ (DOUBROVSKY, 2007, p. 64).

Desta forma, principalmente a literatura que Caio Fernando Abreu escreve nos tempos da ditadura e após saber-se contaminado pelo vírus HIV, será carregada de memorialismos, não como confissão, mas como ficção, na qual o eu se torna outro, performático, diferente, embora semelhante, quando não idêntico. Assim, a vida é reinventada, repetindo as palavras de Cecília Meireles, a partir do momento em que se cria a ficção do eu, em especial nos momentos nos quais a própria vida em si era dificultada ou impossível.

Teoricamente, Doubrovsky chama de autoficção a ficção que possui um hominimato explícito entre autor, narrador e personagem, ou seja: a tríade deve ter o mesmo nome, ou ao menos dar a entender que se trata da mesma pessoa. Assim, uma autoficção só seria possível em um discurso no qual fosse empregado a primeira pessoa. Em alguns textos em prosa de Caio Fernando Abreu, tal homonimato previsto por Doubrovsky não existe explicitamente, mas o enunciador deixa marcas de sua existência, permeando sua ficção de rastros de realidade empírica ou, ainda, por meio de paratextos nos quais se torna possível a identificação de personagens cujos nomes são omitidos.

Vincent Colonna (2004), por outro lado, não exige o pacto onomástico por acreditar que tal homonímia possa existir indiretamente,

isto é, por meio de pistas encontradas fora do texto, em epitextos ou peritextos, como irá se mostrar adiante.

Explicitamos isso pelo fato de analisar textos dramáticos do autor cuja *persona* do narrador é inexistente, a priori. Resta-nos, ao ler uma peça teatral aparentemente autoficcional, reconhecer traços que comprovem a homonímia, trabalho dificultado na encenação, pois o mesmo personagem pode ser encarnado por diferentes atores. Assim, nossa atenção recai sobre a voz do personagem e não sobre a possibilidade de um teatro autoficcional nos moldes dos dramaturgos brasileiros expoentes do século XXI, dentre os quais destaco Janaína Leite e a Cia. Hiato de Teatro, sob direção de Leonardo Monteiro, cujas *performances* são criadas a partir das memórias do próprio ator em cena.

Caio Fernando Abreu escreveu quatro peças: *A comunidade do arco-íris* – infantil, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, *Zona contaminada* e *O homem e a mancha*, somadas a mais duas escritas em colaboração de Luís Artur Nunes (*Sarau das 9 às 11* e *A maldição do Vale Negro*) e mais uma adaptação de romance (*Reunião de família*, de Lya Luft). A autoficção surge nas três peças adultas escritas exclusivamente por Caio, cada uma abordando um momento de sua vida.

A fim de demonstrar com mais clareza a abordagem que fazemos da obra dramática do escritor gaúcho, analisamos a seguir a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, visto ser ela uma obra que permite uma leitura paratextual com o conto “Lixo e purpurina” que é, por si só, um misto de ficção e realidade.

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora: “Lixo e purpurina”

A peça, escrita no começo da década de 1970, traz um grupo de amigos que, fugindo da chuva, entra em uma casa abandonada. Ato único, tem como personagens João, Leo, Baby, Mona (Carlinha Baixo-astral), Rosinha, Alice e Angel. Todos jovens, vivem em extrema pobreza, sem higiene, fugindo da polícia, alimentando-se de roubos. Rosinha está grávida de João e sofre intensas dores. Leo é o mais racional (pessimista?) do grupo, não consegue ver o lado bom da realidade. Ao contrário dele, Mona é extremamente otimista, até surgir uma outra personalidade sua, a Carlinha Baixo-astral. Alice é um sujeito andrógino que, em busca de medicamentos e alimento, encontra Angel, um peruano inocente que aceita o convite de

moradia. Para finalizar, Baby: um gay otimista, mas profundamente triste e solitário.

Uma nota de rodapé traz a seguinte informação:

A primeira montagem desta peça, dirigida por Luciano Alabarse, foi em Porto Alegre em 1983. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, porém, foi escrita bem antes. Em 1976, foi um dos textos premiados num concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro. O SNT patrocinou leituras dramatizadas das peças vencedoras em várias capitais do país. Em Porto Alegre, a leitura do *Leiteiro* foi apresentada no Teatro de Arena, sob a direção de Nara Keiserman, com Luís Artur Nunes e José de Abreu no elenco e música de Carlinhos Hartlieb. Logo depois, a peça foi proibida em todo o território nacional pela Censura Federal. (ABREU, 2009, p. 63)

Nossa leitura da peça se faz em paralelo ao conto “Lixo e purpurina”, publicado no livro *Ovelhas negras*. O conto, soma de vários fragmentos escritos em Londres no ano de 1974, é uma mistura de diário com ficção, conforme o próprio autor afirma na breve introdução ao conto – “em parte verdadeiro, em parte ficção” (ABREU, 1995, p. 107). Ambos trazem a mesma história: o grupo de amigos em um *squat* (casas abandonadas que eram ocupadas por sem-tetos, chamados de *squatters*) temendo a chegada de policiais ou possíveis moradores. Londres, que a princípio era uma cidade mágica para Caio, caía aos poucos na sua cor cinza, nas suas pessoas frias, no seu clima nublado, sempre.

Eu estava no alto da escada quando bateram à porta da rua. Comecei a descer enrolado no xale roxo das *badtrips*, não há aquecimento, faz muito frio fora dos quartos. Antes que eu descesse, empurraram a porta e entraram, estava aberta. Era um grupo grande, na frente deles Angie e Deborah, de mãos dadas. Eu continuei parado, eles vieram vindo pelo corredor. Mas talvez pelo ácido de ontem, ainda, ou pelo choque, não sei, quem sabe até pela fome — eu tinha a impressão de que quanto mais se aproximavam, mais se afastavam. Como se a cada passo que dessem o corredor aumentasse um pouco. Sem Angie, pensei, sem Angie não irei mais à Espanha. E não há nenhum sentido em estar aqui. (ABREU, 1995, p. 112)

Angie é, aparentemente, algum caso amoroso que o autor do diário-ficcional “Lixo e purpurina” teve em Londres. A partir de uma leitura comparativa do conto, peça e depoimentos de amigos, podemos crer que

esse personagem é mesmo Caio, assegurando o homonimato entre autor, narrador e personagem no conto exigido por Colonna para um texto autoficcional. Apesar de não existir a marca nominal, existe a possibilidade dos dados remeterem a uma identidade (GASPARINI, 2004). Segundo Marcos Santilli, amigo que morou com Caio em Londres: “Com frequência [Caio] usava um xale roxo. Todas as vezes que se deprimia, ele aparecia com aquele xale, os amigos se preocupavam quando ele começava a amanhecer de xale roxo” (DIP, 2009, p. 159). O mesmo acontece neste trecho do livro e do depoimento de Santilli:

[...] Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipes e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina. (ABREU, 1995, p. 112)

[...] Cortinas, tendas com panos indianos circundando as camas, velas e incensos, vasos com plantas, alguns móveis antigos. Um jeitão meio de ciganos vindos do Oriente. (DIP, 2009, p. 159)

E uma das falas de Baby na peça:

BABY — Do fundo das trevas só o silêncio nos responde, irmãos. Acho que podemos instalar aqui os nossos domínios (*Tira uma vela do bolso. Acende e deposita em cima de um móvel. A luz aumenta.*) Aqui, por exemplo, podemos colocar uma cortina de veludo cor de vinho. Com franjas douradas, é claro, igual àquela que tinha na casa da tia Nenê. Aqui no canto acho que ficará de extremo bom-gosto um aparador com tampo de mármore, igual àquele que tinha na casa da vó Manca. E claro que teremos sempre flores. Rosas. Não, rosas não, muito vulgar. Melhor tulipas. Importadas diretamente dos Países Baixos. Tulipas da Antuérpia. Ou papoulas. Assim poderemos fabricar nosso próprio ópio. *Hmmmm, I like so much. What you think about, my fellow?* (ABREU, 2009, p. 64-5)

Segundo Luciano Alabarse (2011), diretor da primeira montagem de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, Baby é uma espécie de retrato do autor em Londres. Luís Artur Nunes (2012, s.p.), em entrevista cedida, 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”. Embora não haja uma “intenção explícita de autocitação”, existe inegavelmente um indício autoficcional. Ainda segundo Nunes (2012, s.p.):

[...] o *Leiteiro* é uma peça que traduz muito a experiência londrina [de Caio]. Aquele tipo de comunidade marginal, contracultural, que cultivava ao mesmo tempo as drogas, que aparece disfarçadamente através do chá, porque foi escrita em uma época em que a censura era muito forte, inclusive a peça foi censurada, e a questão também da religiosidade, da espiritualidade, aparece muito na peça, mas também ao mesmo tempo o reverso dela, que é um lado demoníaco, negro, aquela espécie de missa negra com que a peça termina, que seria o lado, digamos assim, da *badtrip* daquela experiência toda.

Para o professor e diretor de teatro, Caio utilizou-se de pessoas que viveram com ele em Londres para criar essa peça, misto de esperança com decadência. Da mesma opinião comunga Luciano Alabarse (2011, s.p., ênfase acrescentada), também em entrevista:

Eu acho que é muito difícil que um autor escreva sem partir de si mesmo. Claro que nem tudo que ele escrevia, ele viveu. Não é isso que quero dizer. Mas sem dúvida, o olhar de qualquer escritor, mesmo que não seja factual, mostra quem é o escritor. Então, evidentemente, que ele não viveu a *Zona Contaminada*, mas ali está o jeito com que ele olhava todas essas questões políticas da época. Nesse sentido, não é possível você escrever algo para fora de você mesmo que não tenha vivido protagonicamente o episódio, mas quando está escrevendo, quem está escrevendo é o sujeito, e então é olhar desse sujeito. E esse mero olhar fica importantíssimo, porque se coloca algo do autor ao narrar, mesmo que eu esteja narrando um acidente [...] E acho que na literatura dele muito, muito era de coisa vivida. [...] Então, em definitivo, não só dele, que eu concordo que sim, que há muito de autobiográfico no que ele escreve, mas não só reduzir uma obra de ficção à autobiografia. [...] Em uma peça que eu dirigi, que foi o *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, claro que nem todos os personagens eram ele, mas ele os conheceu, um deles, o Baby, *era ele*.

Mona, a rainha do Alto-astral na peça, tenta a todo custo mostrar o lado positivo das coisas. Inventa até uma festa a fantasia. Baby pede para ser príncipe:

MONA — Você é um príncipe. Mas um príncipe solitário (*Começa a vesti-lo*) Você vive num castelo sobre a montanha mais alta e mais escarpada. Alguém lhe prometeu um reino certa vez, um reino de paz e amor, e você está esperando esse reino. Às vezes você desce a montanha e vai até a vila e tenta conversar com as pessoas. Você anda sempre disfarçado, elas não sabem que você é um príncipe. Mas você se sente sozinho no meio deles, porque você não pode se mostrar como realmente é. Então você tem sempre a sensação que ninguém o conhece, que ninguém o entende. Você está sempre esperando o reino que prometeram, esse, de paz e amor. Só nesse dia, quando o encantamento quebrar e o seu reino for revelado, só nesse dia todos vão saber que você sempre foi um príncipe. Só nesse dia você mostrará o seu verdadeiro rosto dourado e tocará seu alaúde para que todos fiquem contentes e sintam amor. (ABREU, 2009, p. 74)

Da mesma forma que o pacto autobiográfico conduz o leitor a um horizonte de expectativa no qual tudo é real, verificável e histórico, o pacto ficcional induz o leitor a não acreditar em nada, prevalecendo o nível de ilusão necessário para a ficção. A partir do momento em que o autor instaura-se no texto via ficcionalidade, promove-se uma espécie de alteração no modo de leitura.

Porém, na autoficção o horizonte de expectativa é nebuloso: espera-se que o leitor arrisque-se no jogo entre real e ficcional, sem a necessidade de comprovar um ou outro. Ora, “sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o ‘horizonte de expectativa’ do leitor e, portanto, a leitura da obra.” (GENETTE, 2010, p. 18). Nesse ponto, a teoria do gênero autoficcional se aproxima daquela que Lionel Abel (1968) e Manfred Schmeling (1982) formularam para o metateatro: quebra-se a ilusão a partir do momento em que se instaura, criticamente e não acidentalmente, uma problematização do que é real e do que não é. Consequentemente, “problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p. 34). A partir do momento em que determinada peça se coloca, paratextual ou arquitekstualmente⁶, como autoficcional, o leitor/espectador terá seu horizonte de expectativa alterado, isto é, terá consciência de que aquela peça não é ilusão pura, tampouco documentário cênico, que se quer verdadeiro. Da mesma forma que o metateatro instaura o pensamento crítico sobre o fazer artístico e sua relação com a vida, a autoficção acentua criticamente tal pensamento, abrindo questões acerca

do que é real e do que é ficcional. Em outras palavras, enquanto o personagem insere a dúvida do que é verdade na encenação, a autoficção instaura a dúvida do que é ficção na peça. “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor (KLINGER, 2012, p. 45).

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor. Essa máquina funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala: o que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu? (KLINGER, 2012, p. 46). É nas duas primeiras questões que o metateatro se cruza inevitavelmente com a autoficção; isto é, tanto pelo gênero autoficção, quanto pela presença do metateatro, a escrita, a criação literária está se indagando sobre seus limites, funções, modo de criação e recepção.

A partir do mito do escritor e de seus questionamentos, podemos pensar na autoficção como um gênero no qual ocorre um processo de metaescrita, metalinguagem, metaficção e metateatro, quando aplicado ao drama. Se a autoficção questiona o processo de escrita assim como faz a intertextualidade, evidenciando a relação da literatura com a vida daquele que a escreve, ela se torna um gênero metatextual. Situada entre mentira e ficção, a figura do escritor torna-se crítica.

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

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

Não importa aqui se o que está relatado é falso ou verdadeiro; interessa a ficção que o sujeito cria para si próprio. Na verdade, não se pode entender a autoficção como discurso verdadeiro ou falso, histórico ou ficcional. Podemos fazer uma analogia da autoficção com o paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (séc. IV a.C.): “se alguém afirma ‘eu minto’, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.” (KLINGER, 2012, p. 48). Logo, o escritor pode afirmar que tudo o que escreve é falso. Se for verdade, ele está sendo verdadeiro em sua declaração; se for falso, ele ainda é verdadeiro na sua declaração.

Entretanto, em certos casos, o dramaturgo faz do personagem uma *performance* de si. Dramatizando a si mesmo, ele entra no dilema entre verdade e mentira. Para Doubrovsky (1988), se a verdade do autor é a ficção que ele constrói, então a verdade da ficção é fictícia. Nota-se que não é mais uma vida construída que está sendo contada, mas sim uma vida que está em construção, acontecendo no exato momento da ficção, da escrita. É desta forma que o processo criativo também é colocado em questão.

Caio Fernando Abreu insere elementos identificadores em seu texto para que o leitor possa ver ali uma geração representada por meio de um sujeito: ele mesmo. Em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, ele se rende a uma *performance* que viveu durante toda a sua vida: uma série de faces diferentes criadas a fim de manter a vivência em Londres. Tanto os textos ficcionais quanto a vida pública do autor são faces da mesma produção subjetiva, tornando a vida uma instância que não pode ser pensada isoladamente, assim como seus escritos. Por meio desses elementos identificadores e das centenas de leituras paratextuais que são permitidas, só se amplia o grau de compreensão desse ou daquele texto. E percebe-se, pelos contos, crônicas e principalmente peças, que na própria vida real o autor interpreta um papel.

Mas então, perguntará Nietzsche (2000, p. 9), por que ainda essa vontade de verdade? “Por que não, de preferência, a inverdade? Ou a incerteza? Ou mesmo a insciência?”. No presente caso, consideramos a autoficção como dramatização de si. Diana Klinger (2012, p. 49) já tomou a autoficção como uma dramatização do eu,

[...] que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma

“coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*.

Assim, tomamos o autor como o faz Klinger: sujeito de uma *performance*, de uma atuação na qual o sujeito representa a própria vida, tornando os pretextos metateatrais (“a vida é um sonho”, “a vida é teatro” etc.) realidade.

A vida, agora, é uma ficção. É uma ficção performática. Assim, podemos afirmar que o personagem das peças de Caio Fernando Abreu se apresenta mais como *performer* do que como personagem, fazendo surgir ali mais a pessoa do que a ficção. Ora, o “ser” e o “representar” eram até então incomunicáveis e impossíveis de acontecerem simultaneamente. “Quando o ator entra na cena teatral, ela passa a ‘significar’, a virar signo, desdobrando-se em ator e personagem” (KLINGER, 2012, p. 50). O sujeito no palco permanece entre dois polos: atuação e representação. Ele nunca poderá somente atuar, mesmo que represente a si mesmo; tampouco poderá estar totalmente no personagem. Sempre haverá restos de um no outro, como sempre haverá restos de autobiografia na ficção, e vice-versa. “[...] No espetáculo teatral, como no texto de ficção, espaço e tempo são ilusórios, na cena e no romance tudo remete ao imaginário. Quanto mais o ator (ou o autor do texto) entra no personagem e mais real tenta fazê-lo, mais reforça o caráter ficcional e, portanto, ilusório (KLINGER, 2012, p. 51).

Na autoficção, o jogo entre real e ficcional permite o mesmo efeito: instituída a ficção, por mais real que o personagem possa parecer, mais irreal ele será. E o contrário é verdadeiro: quanto mais fictício ele parecer, mas verdadeiramente personagem ele será. Daí a ligação entre a arte performática e a autoficção: ambas fogem do personagem para falar mais sobre a pessoa, que produz a arte/escrita. “Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional” (KLINGER, 2012, p. 51). Além disso, *performance* e autoficção se apresentam como obras inacabadas, “como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita” (KLINGER, 2012, p. 51).

Em suma, levando em conta que a regra das unidades — isto é, a suposta interpretação da *Poética* aristotélica, principalmente dos classicistas franceses do século XVII, na qual o drama deveria apresentar uma unidade de ação,

tempo e espaço – ambiciona a verossimilhança da ação, inferimos que a peça, tendo a autoficção como base de sua escrita, tem sua estrutura também remodelada. Caio Fernando o faz de tal forma que a autoficção funciona como elemento que coloca o texto em conflito. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* remete à discussão metateatral: o que é ilusão, o que é mentira e o que é representação da realidade?

Nossa leitura da peça se efetua a partir do pressuposto de que a mesma foi escrita como forma reflexiva sobre o fazer teatral/literário, utilizando-se do texto dramático por ser ele um conjunto de signos que permite maior reflexão, como o fez Luigi Pirandello. Da mesma forma que o dramaturgo italiano, Caio Fernando Abreu não se prende, apenas, aos procedimentos convencionais de quebra de ilusão, mas vai além, utilizando-se de recursos mais sutis para questionar o limite da ficcionalidade no teatro e na ficção.

Não apenas a ilusão dramática é colocada em xeque, mas a própria ficção. Ora, ficção e vida se misturam constantemente na obra caiofernandiana, e não seria diferente no teatro. Nesse gênero, o autor escreveu peças mostrando a vida como uma peça em cartaz, em plena encenação. No jogo entre real e ilusão, a autoficção será peça-chave, pois torna híbrida qualquer afirmação sobre a ficção e/ou a ilusão dramática da peça.

Para Sonia Pascolati (2011, p. 98), “um recurso metateatral é o modo de composição das personagens, sempre pautado pela duplicidade, pelo ambíguo”. Deste modo, o metateatro questionará a ficção em si, enquanto a autoficção questionará o próprio personagem. O hibridismo é acentuado na própria cena, pois “por mais que o palco se esforce, jamais será capaz de traduzir a verdade que [os personagens] carregam em si; a representação, pelos atores, por melhor que possa ser será sempre uma ‘representação’ e nunca a ‘realidade’” (PASCOLATI, 2011, p. 98). Podemos crer que o que está encenado não é ficção, mas nunca acreditaremos que aquilo é o real. Ele sempre estará lá fora, materializado nas ruas de Londres ou em situações extremamente irrealis. A ficção pode, e vai, aliviar esse real por um tempo; tempo este em que mergulhamos na sua fantasia. Finalizada esta, voltamos a ele.

Metateatro e autoficção vão, de alguma forma, inverter os planos: ultrapassam-se os limites do palco, “o mundo é um palco”, “a vida é um sonho”. A ficção mantém-se inabalável, mas não no palco, e sim na vida. Não é a ficção que é abalada, mas a própria realidade. Tal fato podemos notar em Caio Fernando Abreu que assume, nas suas inúmeras cartas e

crônicas, *personas* diferentes para cada confidente. As crônicas assumem um teor confessional ao tratar de assuntos como amor e morte, e posteriormente AIDS. As cartas trazem um Caio diferente do Caio presente em entrevistas, debates e círculos literários. Como afirmamos desde o início, são vários Caios personificados em apenas um, o Caio que passou a ser exaltado em redes sociais e que é visto como uma espécie de guru dos sentimentais. Um Caio que desejou ser amado por algo que tivesse escrito. Um Caio Quixote, meio Jesus, meio *hippie*.

Podemos, assim, fazer um paralelo entre o Quixote cervantino e o Caio de hoje. O escritor produz uma escrita de si como Cervantes escreveu sobre uma aldeia da Mancha, “de cujo nome não quero me lembrar”. Acontece que Caio, mesmo não querendo lembrar, lembra. A luta entre o querer e o lembrar inevitável cria uma autoficção que permeia toda sua obra, incluindo-a em um espaço ambíguo, com limites frágeis. Entretanto, como em *Dom Quixote*, “isso pouco importa para nossa história: basta que em sua narração não se saia um ponto da verdade” (CERVANTES, 1956, p. 11).

Dom Quixote não tem outros inimigos além daqueles que habitam sua fantasia. Os traumas de Caio estão todos em sua literatura, na sua ficção. Amor, doença, morte, solidão, saudade e medo. Tudo isso é ficcionalizado para transformá-lo e nos transformar. Talvez por isso Clarice Lispector chamava Caio Fernando de Quixote: o personagem representa a capacidade de transformação do ser humano em busca de seus sonhos, por mais inútil e patética que essa busca possa parecer.

Notas

¹ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria. Versão em francês: Cette définition semble rendre impossible le genre du théâtre autobiographique, puisque le théâtre est une fiction présente assumée par des personnages imaginaires et qui différent de l’auteur et qui ont d’autres soucis que de raconter sa vie. Genre impossible et très peu représenté [...] car la communication autobiographique dans l’œuvre théâtrale sera toujours suspecte en tant qu’objet d’une mise en scène.

² Versão em francês: De la lettre de Eugène Ionesco à Gabriel Marcel en 1958 qui évoque la pièce de théâtre Victimes du devoir — « cette pièce est autobiographique » — à l’assertion — « Ionesco écrit la première autobiographique théâtrale » — de Roger Planchon en 1983, metteur en scène du spectacle Ionesco, récit scénique à partir d’un collage de scènes puisées dans les deux dernières pièces de Ionesco et de fragments de

pages autobiographiques et pour qui cette forme théâtrale est un « signe du renouvellement du théâtre », nous relevons, d'une part, l'affirmation de l'entreprise autobiographique dans le théâtre du XX^e siècle et sa nécessité artistique, et, d'autre part, l'utilité — je me risquerais même à dire: l'urgence — de démêler l'écheveau où s'entremêlent autobiographique, théâtre, scène, véracité, ambiguïté, fiction, eu égard à la connaissance plus fine des notions d'autobiographique et d'autofiction actuellement qu'au début des années quatrevingt.

³ Versão em francês: Le but de mon écriture est plus pervers: je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit non, ainsi que le voulait Rousseau, une forme d'absolution — chez moi, il n'y a pas de Dieu devant lequel se présenter avec mon livre — mais une forme de partage; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre.

⁴ Versão em francês: L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte.

⁵ Versão em francês: L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonnner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.

⁶ Termos cunhados por G. Genette (2010) ao fracionar o recurso intertextual, paratextualidade é a relação que um texto propriamente dito mantém com seus título, subtítulo, intertítulo, prefácio, posfácio, depoimentos do autor, notas, epígrafes etc.; enquanto arquiteitualidade nomina o modo como textos se relacionam a partir de semelhanças de gênero (formas e temáticas), por exemplo, o nome *Romance* após o título.

REFERÊNCIAS

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Barbara Heliodora; apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ABREU, C. F. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. Eu quero biografar o humano do meu tempo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996. Caderno 2, D2.

_____. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ALABARSE, L. Entrevista. [15 de junho, 2011]. Londrina. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.

BARBOSA, N. L. *“Infinitivamente pessoal”*: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo a emoção”. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BREDA, M. Entrevista. [17 de janeiro de 2012]. São Paulo. Entrevista concedida a Ricardo Augusto de Lima.

CERVANTES, M. D. *Quixote de La Mancha*. Trad. Conde de Azevedo e António Feliciano de Castilho. Clássicos Jackson, 1956.

COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch Cedex (France): Éditions Tristram, 2004.

COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DIP, P. *Para sempre teu, Caio F.* São Paulo: Record, 2009.

DOUBROVSKY, S. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

_____. Les points sur ler “i”. In: JEANNELLE, J-L.; VIOLLET, C. (dir.). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia s.a., 2007. p. 54-65.

GASPARINI, P. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita M. Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

PASCOLATI, S. A. V. “Em busca de uma poética pirandelliana”. *Revista Olho d'água*. jan./jul. 2011. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/120/154>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

PAVIS, P. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2004.

SANTIAGO, S. “Prosa literária atual no Brasil”. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHMELING, M. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WEIGEL, P. Autofictions au théâtre: le demi-masque et la plume. In: FIX, F.; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. (dir.). *L'autofiguration dans le théâtre contemporain: se dire sur la scène*. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2011. p. 15-29.