

A ALTERIDADE MASCULINA EM *POSSA SER QUE SEJA SÓ O LEITEIRO LÁ FORA* (1973) DE CAIO FERNANDO ABREU

Jefferson José Rodrigues da Silva¹

Orientadora: Prof. Dra. Renata Pimentel Teixeira²

¹ Graduando em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)- SEDE, Rua Dom Manuel de Medeiros S/N, Recife-PE.

E-mail: jeffersonpiaf@gmail.com

² Professora doutora do departamento de letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)- SEDE, Rua Dom Manuel de Medeiros S/N, Recife-PE.

E-mail: renatapimentel@gmail.com

Resumo

Este trabalho se debruça sobre a dramaturgia do escritor gaúcho Caio Fernando de Abreu, a partir da primeira peça autoral desse autor; *Possa ser que seja só o leiteiro lá fora* (1973). Essa ficção dramática faz parte do livro *Teatro Completo* que reúne todos os textos teatrais escritos por Caio Fernando Abreu e teve sua primeira publicação em 1997, e uma segunda em 2009. Apesar de pouco conhecida, a dramaturgia de Caio é tão relevante quanto sua ficção, visto que ela também dialoga com as questões contemporâneas, marca forte do autor, montando um retrato da sociedade de sua época. Partindo dos questionamentos sobre gênero de Judith Butler (2003) em diálogo com os escritos de Emmanuel Lévinas (2009) sobre alteridade e tecendo um paralelo com o que escreveu Pierre Bourdieu (1998) sobre o sistema social de dominação masculina, analisamos a peça mencionada com o fim de identificarmos os traços, em sujeitos-personagens, da alteridade masculina. A segunda metade do século XX foi marcada por crescentes movimentos em favor das minorias (mulheres, negros e gays), abrindo o diálogo sobre o papel social dessas populações marginais (pois vivam a margem da sociedade). Entretanto, as discussões de gênero deixaram de lado o terreno frágil da masculinidade, por isso, ressaltaremos nesse ensaio a importância do texto teatral de Caio na exposição de indivíduos *alteres* estritamente ligados a geração da contracultura e do desbunde dos anos 70, período de enrijecimento da ditadura militar no Brasil, em contraste a uma onda libertária que invadiu a cabeça dos jovens da época. Quanto a estrutura do texto teatral de Caio Fernando Abreu, partiremos do conceito de drama moderno, segundo Peter Szondi (2003), apontando os elementos do drama moderna nos escritos de Caio e tecendo uma breve comparação de se texto com o teatro político de Bertold Brecht (1978).

Palavras-Chave: Caio Fernando Abreu - teatro. Dramaturgia brasileira. Alteridade masculina. *Possa ser que seja só o leiteiro lá fora*. Drama moderno.

1. Palavras iniciais

Este texto não pode se iniciar, se não se falando sobre o outro, pois que nosso tema nasce justamente da concepção e do risco dessa experiência que é abordar a alteridade.

A alteridade tem sido tema frequente nos estudos pós-colonialistas. Segundo BAKHTIN (1981, p.293) *A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo*, ou seja, o indivíduo não origina seu próprio dizer, mas vivencia-o através do outro. Dessa maneira, é possível refletir sobre a alteridade, O Outro. O *Dicionário de filosofia* de Abbagnano (2007, p.35) define o termo “alteridade” como o *Ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro*. Assim, inferimos que a alteridade é a capacidade de se colocar no lugar do outro, pois é através do Outro que se forma o “Eu-individual”, uma vez que se considere o Outro como ser onnipresente. Para Emmanuel Lévinas (2009), a alteridade, na contemporaneidade, tem papel fundamental na vida em sociedade, pois através dela o Homem assume responsabilidade com o Outro. A vida contemporânea fechou o Homem em si, estabelecendo um modelo de competitividade, no qual há uma supervalorização dos objetos e das coisas, impedindo o Homem de enxergar o Outro como seu semelhante. Por isso, Lévinas propõe um estudo da alteridade a partir do conceito do Rosto, (LÉVINAS, 2009, p.51):

O outro que se manifesta no rosto perpassa, de alguma forma, a sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde se figura, no entanto já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (*surplus*) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que nós descrevemos pela fórmula: o Rosto fala.

Para o filósofo, o Rosto é importante na relação infinita do humano, logo, ele é a primeira manifestação do ser humano. Nos questionamos, a respeito do outro, a partir da imagem que temos de seu rosto. Ou seja, o rosto é responsável pela nossa tomada de consciência, o que gera a nossa responsabilidade com o outro. Ainda segundo Lévinas, a própria liberdade humana está ligada à responsabilidade com o outro, (LÉVINAS, 2009, p.77):

A passividade pura que precede a liberdade é responsabilidade. Mas a responsabilidade que não deve nada à minha liberdade é minha

responsabilidade pela liberdade dos outros. Lá onde eu teria podido permanecer como espectador, eu sou responsável, em outros termos, tomo a palavra.

É através das relações cotidianas, face a face, que a responsabilidade se expressa, valorando a alteridade. Apesar da amplitude discursiva dessa temática, nos interessa delimitá-la às relações literárias e dramáticas (em *corpus* que será recortado dentro da produção de Caio F. Abreu) e associá-las à representação do universo masculino.

Para BOURDIEU (1998) a dominação Homem-Mulher é ratificada por símbolos que mantêm a ordem social. A divisão de espaços e atividades de “homem” e de “mulher” são exemplos mantenedores dessa ordem. Porém, o conceito que se tem hoje de masculinidade é o resultado de um processo que vem sendo construído desde a antiguidade. Nesse percurso, foram impostas à figura do homem as atividades que requerem força, como a caça, a guerra e o trabalho externo (na modernidade); já à mulher, as atividades domésticas e de subserviência ao homem, pois o trabalho delas, dentro da ótica androcêntrica, não goza do mesmo prestígio que o trabalho masculino. Assim, OLIVEIRA (2004) pontua que a alteridade masculina é o feminino, pois a este compete a *delicadeza, beleza sensual, comedimento público e fragilidade*. O masculino representa o viril e o feminino, o sensível. Essa divisão estabelece o conceito de normalidade social, agrupando os indivíduos “normais”, e corroborando-se à imposição social da masculinidade. O desconforto, nessa sociedade “bem” organizada, ocorre quando alguns indivíduos “desviam” dessa normalidade, pondo em xeque essa relação dominante e forçando a sociedade a repensar tais conceitos.

O conceito de masculinidade vigente é resultado de um longo processo. Desde a antiguidade, entende-se por “masculino” aquele que desempenha a força braçal e que não demonstra afeto em público, ou seja, a visão de Homem é construída a partir de uma relação de superioridade entre esse sujeito genitalmente marcado pelo pênis e culturalmente construído como provedor/ caçador/ dominante do sexo feminino. Essa lógica machista, durante séculos, fundamenta as sociedades; trazendo danos gigantescos que vêm sendo expostos em várias vias na sociedade contemporânea, sobretudo na arte e pelo viés dos Estudos Culturais. É bem verdade que a segunda metade do século XX proporcionou espaços para discussões, através das lutas dos movimentos em prol das

minorias, ou como se denomina mais recentemente dos grupos não-hegemônicos, a respeito das pluralidades de identidades de gênero e da busca por igualdade de direitos neste campo, além da ruptura com padrões androcêtricos. O teatro, nesse momento, foi uma grande ferramenta que incentivou esses levantes sociais, alcançando diferentes públicos.

Nesse contexto, podemos inserir algumas personagens presentes na obra de Caio Fernando Abreu (1948-1996), jornalista, dramaturgo e escritor brasileiro. Nosso trabalho se debruçará sobre a dramaturgia desse autor, em especial na análise da peça: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* (1973), publicada no *Teatro Completo* (1997). A escolha do texto teatral, e desse autor, se deu pela carência de estudos tanto sobre a alteridade masculina quanto sobre o teatro de Caio Fernando Abreu. Além disso, podemos refletir, através da peça, a crise da masculinidade moderna e do próprio teatro. Para este último, nos valeremos das teorias críticas do poeta, dramaturgo e pensador de teatro Bertolt Brecht, a constituição do distanciamento cênico, e das críticas de Peter Szondi sobre a crise do drama moderno.

Para além disso, a escolha desse autor se deu por caráter pessoal: li, pela primeira vez, um texto de Caio aos 17 anos, no final do ensino médio, através de um período viral de seus textos nas redes sociais em 2010. De início, achei se tratar de um autor novo, dada a sua linguagem contemporânea e por ser um autor que destrinchava a homoafetividade, em sua literatura, sem o viés da promiscuidade e da anormalidade. Senti-me representado, pois, enquanto adolescente gay, prestes a ingressar no mercado de trabalho, o único livro lido por mim que, talvez, me representasse foi *Bom Crioulo* (1875) de Adolfo Caminha. Mais à frente descobri que não se tratava de um autor recente, mas de alguém que deu voz às minorias em tempos de repressão nacional.

Lembro-me de que questioneei, um tanto quanto magoado, minha professora de literatura sobre o porquê de Caio não aparecer nos livros didáticos, ela me respondeu algo que não me convenceu e por fim me disse que eu me transformasse num professor de literatura e mudasse o curso das coisas. Ingressei no curso de letras com o desejo de estudar Caio e todos os outros autores esquecidos pela academia. No início do curso, assisti uma palestra proferida pela professora Renata Pimentel, ao fim, apesar do nervosismo de calouro, fui até ela e conversamos um pouco sobre aquela minha dúvida de colegial. Nasceu ali o início de uma parceria que culminaria neste ensaio.

Em nosso trabalho, investigaremos, na peça escolhida, a crise de identidade masculina moderna; refletida na crise do teatro moderno no final do século XX. Por meio dessa investigação, identificaremos a desconstrução do conceito de masculinidade através de personagens que rompem com esse ideal moderno. A partir disso, exploraremos as alteridades masculinas na peça escolhida e traçaremos uma reflexão sobre as críticas ao mito moderno da masculinidade, presenças recorrentes na obra teatral de Caio Fernando Abreu.

Nossa pesquisa se trata de uma abordagem bibliográfica. Para tanto, faremos uma leitura crítica dos teóricos selecionados de acordo com o nosso tema e em seguida desenvolveremos a leitura analítica do recorte proposto da obra teatral de Caio Fernando Abreu, na perspectiva dos conceitos sobre (des/re) construção de masculinidade e da alteridade masculina no recorte do texto teatral no final do século XX, no contexto do Brasil, mas em diálogo com o teatro moderno e contemporâneo ocidental.

Assim, nosso estudo tem relevância sociocultural, pois através dele explanaremos o conceito de alteridade masculina através das personagens estigmatizadas como “anormais” presentes num teatro, de fim de século, desgastado e que precisou se reinventar a todo o momento como forma de resistência.

2. Mapeando o terreno movediço do gênero: masculinidade em crise

Apesar de o termo “gênero” ter surgido nos anos 40, do século XX, esse tema foi ampliado a partir do movimento feminista na década de 50 do mesmo século. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1949), traz ao centro das discussões o existencialismo acerca do Ser mulher, mediante um mundo regido por homens, no qual esses atribuem a ela(s) o lugar do Outro. Beauvoir explora a condição da mulher na sociedade moderna e seus direitos enquanto humano em sua individualidade/autonomia, já que o “nascer mulher” implica um conjunto de regras que limitam sua constituição de sujeito pleno. Ao concluir que: *A gente não nasce mulher, torna-se mulher*, a autora, indiretamente, define que o gênero é construído culturalmente e não é adquirido no nascimento. Esses levantamentos margearam as questões sobre gênero e sexo biológico que perpetuaram a segunda metade do mesmo século.

As descobertas e classificações do corpo do homem e da mulher, no final do século XIX, construíram discursos hegemônicos que estabeleceram continuidade entre

gênero e sexo, formando o binarismo *masculino/feminino*, limitando o gênero ao sexo. Para Judith Butler (2003), o sexo é uma unidade anatômica, discursiva e perceptiva, já o gênero é o resultado de uma construção social, o ponto em comum para esses dois é que é o mesmo: o corpo. Ela não descarta a importância do sexo nessa construção, contudo é necessário entendermos que o gênero não segue, obrigatoriamente, o sexo biológico; já que este é um conjunto de fatores fixos e o gênero é um conjunto de variáveis que atribui ao corpo um significado cultural. Sendo assim, Butler (2003, p.24-25) conclui que:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que um *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como feminino.

Nesse sentido, é reafirmada a não obrigatoriedade da relação sexo/gênero. O binarismo *masculino/feminino* condiciona o gênero a realizar-se intrinsecamente ao sexo biológico, excluindo – por exemplo - as pessoas transgêneras³. Por isso, a autora propõe a desarticulação entre sexo e gênero, pois só entendemos o sexo biológico, mais precisamente o pênis e a vagina, como fontes de prazer, ou de estímulo sexual, porque a eles já foram atribuídas essas características específicas e marcadoras de um gênero. Assim, o gênero é construído socioculturalmente a partir da atribuição de signos, sobre os corpos, que definem o que é “de homem” e “de mulher”; signos baseados no sexo do indivíduo e que limitam a realização do gênero ao binarismo homem biológico e mulher biológica.

Bourdieu argumenta que a sociedade se estabelece por uma *visão androcêntrica que dispensa justificativa*. Dessa forma, nossa sociedade é construída com base no que ele chama de “dominação masculina”: uma sociedade regida por e para homens. Os alicerces dessa dominação estão na visão simbólica que mantém uma suposta ordem social, a começar pela divisão das atividades por sexo. Os típicos trabalhos de "homem" (atividades que envolvem força física, por exemplo) e os de "mulher" (atividades

³ Uma pessoa transgênera é aquela que se identifica com o gênero diferente daquele que corresponde ao seu sexo atribuído no ato de seu nascimento. Apesar da importância de estudos nesse campo, não é viés desta discussão discutir este grupo e esse conceito.

domésticas, por exemplo). A divisão de espaços também segue essa lógica. A cozinha pertence à mulher e a sala pertence ao homem.

Essa “ordem” está tão arraigada na cultura humana que pouco é percebida. Educamos os meninos para serem superiores às meninas e estas para serem submissas. Pude perceber a divisão de espaços por sexo, segundo Bourdieu, na minha infância. Minha irmã mais velha, no auge de sua revolta de pré-adolescente, sempre questionava minha mãe por que sempre os trabalhos domésticos lhe eram impostos (como lavar os pratos) e nunca a mim. Logo, vinha-lhe a resposta enfática: *“Ele é homem!”*. Diversas outras passagens da minha infância foram marcadas por essa divisão de espaços. Eu não podia me demorar na cozinha que logo ouvia dos mais velhos: *“Vai pra lá, menino. Cozinha não é coisa de macho”*. Mas à frente eu pude compreender que a dominação masculina é um reforço contínuo e tem por função social velar pela “masculinidade” em construção do menino, ao ponto de as mulheres reproduzirem-na⁴. Essa vigilância incessante da masculinidade, e consequente reforço às desigualdades de gênero, muitas vezes parte das mulheres porque elas foram educadas dessa maneira e seguem conservando e repassando esse “ensinamento” às gerações futuras.

O menino aprende, desde muito cedo, que seu pênis o coloca numa posição social de superioridade/dominância, não cabendo a ele respeitar e seguir regras, mas ser respeitado e criar regras. Já a menina é “educada” a obedecer aos homens, pois sua vagina a coloca em posição de inferioridade. Criamos, assim, uma sociedade falocêntrica, na qual o indivíduo é valorizado de acordo com sua genitália e, mais uma vez, excluimos os indivíduos que não se encaixam nesse binarismo⁵. A ruptura dessa ordem, e consequente incômodo social, ocorre quando um homem assume os espaços atribuídos à mulher ou vice-versa. Butler defende que a ruptura desse sistema deve ocorrer pela desconstrução da marcação de lugares por gênero.

⁴ Foi necessário o uso da primeira pessoa do singular e do tom memorialístico e pessoal do próprio pesquisador, pois se entende a janela da crítica biográfica como ferramenta, inclusive, relativa à cultura cotidiana que engendra corpos e comportamentos e que é foco de vida e obra de Caio F. Abreu, ele próprio em larga medida um criador que assume o biografismo como fonte de criação.

⁵ Seja por se identificarem com o próprio gênero de nascimento, mas orientarem seu desejo fora do padrão da heteronormatividade; seja por se identificarem com o suposto “gênero oposto” (a tal alteridade a que aludimos neste estudo); ou seja qualquer das tantas variações de dissidências de gênero que vêm denunciando a prisão ineficaz e limitada do binarismo e tentando se fazer visíveis e respeitadas.

Apesar das grandes contribuições dos estudos de gênero no século passado, a masculinidade foi, e ainda é, um assunto pouco explorado, pois muito se estudou sobre as questões de gênero na perspectiva da mulher e da desigualdade de gênero, por serem espaços e perspectivas fundamentais para questionar a fixidez binária e as construções culturais monolíticas de comportamentos engendrados já aludidas. Nesse capítulo propomos uma reflexão sobre a crise da masculinidade no século XX. Se a masculinidade é dominante, como ela pode entrar em crise? Ao assumir que a masculinidade entrou em crise, expomos também as lacunas dessa organização social. A dominação masculina se manteve ao longo dos séculos de maneira controversa. Para se constituir essa relação de dominação, convencionou-se homogeneizar o conceito de masculino e de feminino. Os anais da história nos evidenciam o que Bourdieu nomeia de “androcentrismo”: Entre o século II a.c e o século XIX d.c, a anatomia masculina representava o modelo de perfeição humana. O falo masculino o torna superior e a mulher era classificada como um homem invertido, visto que sua genitália era “pouco desenvolvida”.

A literatura, em alguns recortes, também contribui nessa homogeneização do Ser masculino. As novelas de cavalaria, como exemplo inclusive de o quão longeva é essa dinâmica, nas quais o modelo de homem medieval era representado através da figura do bravo/másculo cavaleiro, reforça a supremacia dos homens, ao mesmo tempo que ensina como o homem deveria se comportar para ser entendido como tal. Essa tal figura masculina é resgatada no romantismo europeu e eleita como símbolo nacional, mais uma vez a idealização e reprodução exaustiva do modelo de masculinidade a ser seguida. Em contrapartida a prosa romântica reforçou o comportamento que as mulheres deveriam seguir: inferiores aos homens, submissas e só passíveis de serem aceitas pela sociedade como “mulheres de respeito” se estivessem ligadas a uma figura masculina através do casamento.

A cultura ocidental construiu um modelo de sujeito normativo, não permitindo espaço para a subjetividade de cada indivíduo. As mudanças nas relações de trabalho, afetivas, sociais e sexuais modificaram a condição da masculinidade. SILVA (2006) afirma que: “O ‘novo homem’ estaria em crise porque não encontrara modelos identitários hegemônicos para descrever sua nova condição masculina”. Ou seja, a masculinidade não mantém sua dominância social, visto que não consegue responder

aos questionamentos levantados pelos estudos e movimentos sobre gênero. O modelo de masculinidade, desde a Roma antiga, era baseado nos atos heroicos e viris do homem guerreiro, mas ao mesmo tempo o homem que sustenta sua família. Para SIQUEIRA (2006) a manutenção dos atributos de força, e de guerreiro, ao homem protegia o Estado, já *o ideal de homem trabalhador e provedor de sua família* garantia a produção de bens e manutenção da sociedade burguesa.

Assim, durante muitos séculos, a sociedade homogeneizou, com certo êxito, tal conceito. Ser homem é um aparato mais profundo do que demonstrar força braçal, portar um pênis, exercer heterossexualidade e ser “provedor” de sua família. A masculinidade passa a ser entendida como um conjunto de comportamentos e atributos não relacionados ao sexo biológico, assim, é possível esses traços se manifestarem tanto em mulheres como em homens e, caso essas se apresentem como tal, não necessariamente se precisa categorizá-las como lésbicas. De tal forma é compreendida a ausência da masculinidade em homens: aqueles que não se acercam dos símbolos lidos como masculinos ou que não se “comportam” de acordo com os preceitos de masculinidade não são homossexuais. Visto que a homossexualidade não é condicionada pela feminilidade.

A literatura contemporânea teve importante papel no combate aos estereótipos da homossexualidade. No conto *Sargento Garcia*, publicado no livro *Morangos Mofados* (1982), Caio F. Abreu apresenta ao leitor um conjunto de personagens em meio a uma crise político-ideológica nos anos de chumbo (expressão que alude ao período no qual vigorou a ditadura militar no Brasil do século XX). A censura, a perseguição política e o autoritarismo são elementos marcantes em toda a obra. O sargento Luiz Garcia de Souza representa a moralidade social dentro do quartel – a representação da ordem civil no conto - mediante os soldados; o sargento representa o símbolo de masculinidade. Segundo Althusser (1985, p.70): *A instituição militar, enquanto um aparelho ideológico, reproduz estruturas de poder e de dominação*. Ora, sendo o exército o templo da masculinidade, no qual os indivíduos são colocados nos “eixos”, como afirma o sargento em uma de suas falas, como pode esse mesmo templo abrigar a sexualidade desviante? A homossexualidade do Sargento Garcia é a exemplificação da nossa discussão sobre a estereotipação do masculino. O conceito de homossexualidade, antes atrelado ao feminino e à estereotipia de feminilidade, é

desconstruído com a figura do Sargento: um homem másculo, viril, que representa o homem da nação brasileira, que se atribui de todos os signos da masculinidade clássica, mas é gay.

O escritor chileno Pedro Lemebel, também na década de 80 durante o regime militar chileno, questionou o conceito de masculinidade vigente em seu texto *Manifiesto hablo por mi diferencia* (1986); lido pelo autor em um ato político na cidade de Santiago. Enquanto ser desviante do padrão de masculinidade, Lemebel questiona o que é ser masculino e onde se aprende a ser masculino:

No sabe que la hombría
Nunca la aprendí en los cuarteles
Mi hombría me la enseñó la noche
Detrás de un poste
[...]
Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años
Y se rieron de mi voz amariconada
[...]
Mi hombría es aceptarme diferente
Ser cobarde es mucho más duro.⁶

Nesse sentido, observamos que as inquietações sobre a masculinidade não eram específicas da sociedade brasileira, mas emanavam de todas as sociedades que viviam um governo militar. Assim, tanto os escritos de Caio quanto os de Lemebel, e de muitos outros autores no final do século XX, expuseram as rachaduras universais do templo sagrado da masculinidade moderna.

3. O universo teatral de Caio F.

3.1 Um breve panorama do teatro brasileiro moderno

As mudanças sociais no Brasil, do século XX, trouxeram liberdade ao teatro, porém regada a um certo retrocesso. A formação do teatro Brasileiro

⁶ Tradução nossa: Não sabem que nunca aprendi a ser másculo no quartel/ Minha masculinidade me foi ensinada na noite, atrás de um poste/Aprendi a ser másculo nesses últimos anos de dureza (ditadura)/ E eles riram da minha voz afeminada/ Minha masculinidade é aceitar-me diferente/ Ser covarde é mais difícil.

iniciou-se com a chegada dos jesuítas no século XVI. A dramatização de passagens bíblicas era o instrumento utilizado na catequese dos nativos. Entretanto, só na metade do século XIX o teatro alcançou estabilidade por meio do teatro romântico.

Apesar de a semana de arte moderna de 22 ser o marco das mudanças no cenário literário brasileiro, a proposta de renovação na linguagem artística não contemplou o teatro. Contudo, isso não impediu as transformações no cenário teatral, pois ele já vinha mudando desde o final do século XIX. O diálogo, a tensão emocional e as personagens individualizadas, por questões sociais, foram impostos ao teatro desde o Renascimento, constituindo um modelo dramático no qual não havia espaço para o monólogo, os apartes ou o coro. Esse modelo recebeu o nome de drama convencional.

A modernização do drama ocorreu a partir do século XIX, quando dramaturgos – como Ibsen, Hauptman e Tchekov- romperam com o diálogo do drama convencional e trouxeram ao texto dramático novos assuntos, novas representações aos anseios do homem da época. Para o crítico teatral Décio de Almeida Prado – No ensaio *A personagem de teatro* (p.92)- Ibsen rompeu com o drama convencional ao:

Permitir que as personagens compreendessem e discutissem com lucidez os próprios problemas. Creio que foi Chesterton quem disse, com espírito, que a grande novidade do drama ibseniano foi encerrar a peça não quando a ação termina, como era hábito, mas com uma conversa final que faz o balanço dos acontecimentos.

A esse processo de transição, do drama convencional ao drama moderno, o crítico teatral Peter Szondi em *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (2003) chama de “crise do drama moderno”. Essa crise consiste na negação do drama ao seu conteúdo, a sua relação intersubjetiva, ao diálogo e ao tempo (presente). O princípio do drama é a fusão sujeito-objeto, a modernização do drama separa esses dois elementos e introduz o eu-épico na composição do texto, como afirma SZONDI, (2003, P. 94):

Essa oposição o sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico- objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas.

O que os dramaturgos, citados acima, fizeram foi introduzir os questionamento – que já não cabiam no drama convencional- ao texto dramático; iniciando, assim, um novo modelo dramático: o drama moderno. Esse novo modelo se expandiu durante o século XX, período de grande desenvolvimento do texto dramático. O ponto chave de mudança no drama moderno foi o tratado com as personagens; que antes estavam presas ao texto e ao autor. Sobre essa nova personagem, PRADO (P. 97-98) afirma:

A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida na imaginação do romancista ou do dramaturgo só vive, só adquire existência artística quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática –Em oposição à lírica- é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem.

Nesse sentido, um dos eixos da renovação do drama é a função da personagem de teatro: antes amarrada ao texto e à criação de seu autor, e agora goza de certa liberdade cênica. Outro viés dessa mudança é a função do texto teatral. Seria este o teatro político, proposto por Bertold Brecht, que não permanecesse neutro frente às questões políticas, econômicas e sociais no sentido de transformar a realidade e não apenas descrever acontecimentos. Novamente, cabe à personagem de teatro esse papel transformador no ato cênico, PRADO (P.94): *É pela ironia que ele busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade. A peça não dá a resposta mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta.* Ou seja, a relação encenação-espetador deixa de ser unidirecional e passa a ser uma troca, o espectador é atuante na construção de sentidos.

O teatro brasileiro se modernizou a partir da década de 40, sob influência de Nelson Rodrigues. A encenação de *vestido de noiva* em 1943 marca o início do teatro moderno no Brasil. Modernização tardia e curta: tais transformações foram congeladas em 1964; início da ditadura militar no Brasil. Como em todo processo ditatorial, a liberdade de expressão é a primeira a sofrer veto. Com a arte silenciada, muitos teatros foram fechados e muitos dramaturgos foram

exilados. Os que ficaram tiveram que modificar suas peças ou esperar anos e anos para que fossem encenadas; criando peças alegóricas.

A década de 70 foi ainda mais dura para o teatro brasileiro: a publicação do Ato Institucional N º 5 (AI-5), no governo Médici, impôs maior controle à mídia brasileira e às manifestações artísticas, tolhendo ainda mais o teatro brasileiro, iniciando a pior década para as encenações. As produções teatrais assumiram uma linguagem elíptica e metafórica para resistirem ao controle da ditadura, pois, do contrário, jamais receberiam permissão para serem encenadas, ou muitos espetáculos foram realizados na clandestinidade; correndo os riscos da ditadura. Ainda nessa década, a comunidade teatral viu dois importantes grupos serem fechados: o teatro Arena e o teatro Oficina. O Arena se propôs a construir um “teatro nacional”, valorizando autores e peças nacionais, levantando o debate sobre as desigualdades sociais, políticas e econômicas que assolavam o país. Já o Oficina se consagrou por retratar as dúvidas da classe média.

Para (MAGALDI, Sábato (1996)), o teatro produzido na década de 70 pode ser entendido como *O anseio anônimo de liberdade estimulou os autores a concentrarem-se numa dramaturgia social e política inimiga das injustiças que advogam a igualdade entre os brasileiros*. A repressão dos anos de chumbo não silenciou os dramaturgos, mas alimentou o desejo de lutar, através da arte, por mudanças político-sociais, fortalecendo o teatro político e o teatro de resistência. No final da década de setenta, o teatro retornou a um clima mais ameno, após o fim do AI-5. O teatro pôde abandonar seu caráter elíptico e alegórico- imposto pela ditadura- e pode refletir sobre temas antes proibidos. A década de oitenta foi marca pela (re)construção do teatro nacional que, nesse processo, sofreu com a crise de encenações (pois muitos dos dramaturgos exilados não voltaram a produzir como antes), assim como com a disparidade entre os novos e os velhos dramaturgos.

3.2 Caio, O dramaturgo

Caio Fernando Loureiro de Abreu (1948-1996) se tornou um dos escritores mais populares da literatura brasileira em razão de sua linguagem e

temática transgressoras. Sua vida e sua obra se cruzam a formar um entremeadado de fio, constituindo uma literatura híbrida: textos que fundem prosa e poesia; evidenciando suas vivências, seus medos, seus desejos, seus conflitos internos, aproximando-se do leitor. Caio não gostava do rótulo de escritor, como ele mesmo declarou em carta a Charles Kiefer, em abril de 1983 (*As Cartas*, p. 32):

Sabe que tenho MEDO de escrever? Evito sempre que posso. Dá uma grande exaustão, depois. Uma exaustão agradável, mas a cabeça fica excitada demais, é qualquer coisa próxima da loucura [...] Detesto perguntar “tem escrito? Soa sempre como cobrança, e quem faz esse tipo de cobrança geralmente não sabe que a cabeça de um escritor é louca demais para que se possa responder “sim” ou “não”.

Apesar de ser aclamado pela crítica literária como contista, cronista e romancista, Caio Fernando Abreu também trilhou o caminho da dramaturgia. Mesmo assim, quando buscamos por trabalhos científicos sobre a obra dramática do autor, observamos que ainda figura um número, consideravelmente, pequeno de publicações sobre essa parte de sua produção, dada a expressão do escritor no cenário da literatura brasileira. *O homem e a Mancha* (1994) é a peça de Caio com mais publicações. Por isso, é importante ressaltar alguns trabalhos a respeito da dramaturgia do autor: Maria Lúcia Barbosa (2009) defendeu a tese, no programa de pós-graduação de letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, acerca do processo de criação dramática em *Zona Contaminada*. Twyne Soares Ramos (2016), vinculada ao programa de pós graduação em letras – na área de história da literatura- da Universidade Federal do Rio Grande, dissertou sobre o isolamento humano na dramaturgia de Caio F. Abreu a partir das peças *Possa Ser que seja só o leiteiro lá fora*, *Zona Contaminada* e *O homem e a Mancha* com base no teatro do Absurdo de Ionesco.

Suas peças foram compiladas no livro *Teatro Completo*; publicado em 1997 sob organização de Artur Antunes, amigo e parceiro de escrita de Caio. Em 2009 o *Teatro Completo* teve uma segunda edição publicada com contribuição de Marcos Breda. Desde cedo, Caio sempre esteve envolvido com as artes. Ele nasceu em 12 de setembro de 1948 na cidade de Santiago do Boqueirão; fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Aos 15 anos ingressou nos

cursos de Letras e Arte Dramática da faculdade de filosofia da UFRGS, mas ambos nunca foram concluídos. Morou entre Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, além de passar algumas temporadas em países europeus, e fez parte da primeira equipe de redação da revista *Veja*.

A peça analisada neste trabalho foi escrita no contexto sociopolítico dos anos 70 no Brasil: *Possa ser que seja só o leiteiro lá fora* (1973). A virada da década de 60 para 70 foi marcada por mudanças significativas no comportamento dos indivíduos: a modernização do país, a partir das mudanças no campo de trabalho – o crescimento da presença feminina no mercado, aliada à tensão de uma política autoritária e de controle da liberdade de expressão. Assim, a literatura, além de explorar o contexto político, econômico e coletivo, passa a abordar questões que envolvem os conflitos individuais frente ao coletivo. Sobre esse contexto, SÜSSEKIND (2004, p. 79) afirma que *as cenas de tortura e de violência estiveram cada vez mais frequentes na literatura dos anos 70 com maior elaboração literária*. As produções literárias de Caio não ficaram à parte dessa temática densa, pois o caos urbano era um grande medo do autor, como ele afirmou em carta à amiga Jacqueline Cantore em 1983 (*Cartas*, p. 60):

Tá tudo muito horrível. Uma entrevista com Maria da Conceição Tavares na *IstoÉ* mais uma matéria no Jornal Nacional sobre os efeitos de uma possível (e provável) guerra nuclear (uma espessa capa de fuligem cobriria o planeta, ficaria noite durante muitos anos – *Leiteiro* perde) me deixaram mais apavorado.

O medo se expandiu nas décadas de 80 e 90. O que Caio havia escrito em 1973, na peça *Possa Ser que seja só o leiteiro lá fora*, estava na iminência de se tornar uma realidade em virtude dos desdobramentos da guerra fria e da ameaça constante de uma guerra nuclear que assombravam o mundo. Paralelo a isso, o Brasil se reestruturava após vinte e um anos de ditadura militar.

4. Análise da peça *Possa ser que seja só o leiteiro lá fora* (1973)

Possa ser que seja só o leiteiro lá fora foi a primeira peça independente de Caio. Ela foi escrita no inverno londrino de 1973, evidenciando a experiência vivida pelo autor. Foi lida, pela primeira vez, em Porto Alegre, no Teatro Arena em 1976, sob direção de Nara Keiseman, e encenada em 1983, também em Porto Alegre, sob direção de Luís Artur Antunes; pouco tempo depois foi interditada em território nacional pela censura. O texto apresenta um grupo de jovens, como indica o autor nas rubricas, perdidos, que invadem uma casa para se abrigarem de uma noite fria e incerta. A narrativa se passa em um único cenário repleto de coisas desconexas, como indica o autor na rubrica (Teatro Completo, p. 13):

Sala de 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.

As rubricas sugerem um cenário denso, empoeirado e o menos lógico possível para reforçar a ideia de confusão na qual se encontra o Brasil, e o mundo, no contexto sociopolítico da década de 70. Em meio a esse cenário, João, Léo, Baby, Mona (Carlinha Baixo-Astral), Rosinha, Alice Cooper e Angel constroem a narrativa metafórica da peça. O grupo de jovens representa a geração da contracultura, movimento que surgiu nos Estados Unidos na década de 60 e que, mais tarde, se popularizou entre os jovens do mundo todo. Esse movimento dialogou contra os valores passados pela indústria e pelos meios de comunicação e a favor das coisas simples, do amor, da natureza e da liberdade. Em sua passagem pela Europa, entre o final dos anos 60 e início de 70, Caio conviveu com *hippies*, chegando a viver e perambular pelas ruas de Londres entre 20 jovens, período de muita precariedade na vida do autor. Para análise iremos observar as personagens: Alice Cooper, Baby e Mona (Carlinha Baixo-Astral), pois, entre as personagens, essas três não têm seus gêneros definidos, ou quando têm é pela fala do outro.

4.1.1 Alice Cooper, um rock pesadíssimo.

É um rapaz muito maquiado e vestido de maneira ostensivamente andrógina. (p.24)

Com essa frase, o autor encerra a rubrica que marca a aparição de Alice Cooper na peça (início da cena 4). Alice Cooper é a personagem da personagem: é o nome por trás de Jaime Roberto, nome biológico de Alice, o qual ela não conta a ninguém, exceto quando está na mira da estaca de Angel e, como forma de ganhar tempo e fazê-lo desistir de matá-la, revela seu grande segredo: seu nome de batismo. A negação por seu nome de registro tem importante função na composição dessa personagem: o nome é a identidade do indivíduo; é um dos fatores, talvez o mais marcante, que o torna único. A partir do momento em que Jaime Roberto escolheu ser Alice Cooper não cabia mais lembranças de seu passado e o nome tem essa carga. Possivelmente, também, a negação do nome de batismo seja para não reviver na memória um passado de repressão, ou até mesmo é um caminho para guardar as memórias de Jaime Roberto.

O nome artístico dessa personagem é inspirado no astro do rock, reconhecido mundialmente nos anos 70 por suas apresentações inovadoras, se destacando no meio do rock por suas letras obscenas e seu visual extravagante. A construção da personagem, com seu exagero no visual e o desejo de ser um ícone, concretiza a referência ao ícone do rock norte-americano.

Alice é a personificação da extravagância dos jovens da década de 70, seja por seu visual ou por seu jeito caricato de falar/se expressar. Podemos inferir que as personagens de *Possa Ser que seja só o leiteiro lá fora* (1973) são jovens burgueses, visto o nível intelectual, o apreço pela língua inglesa, entre outros. Jovens que, no intento de romper com o capitalismo, deixaram as mordomias de suas casas e foram viver em grupos com ideias comuns, na tentativa de sobreviver ao fim do mundo (ditadura militar). Essa configuração era muito comum na década de 70, como afirma a psicóloga Maria Rita Kehl no ensaio *As duas décadas dos anos 70*, publicado no livro *Anos 70: trajetórias* (2005):

[...] Naquele momento descobri que existia uma outra cidade dentro da cidade que eu imaginava conhecer. Uma cidade de jovens morando em comunidades, ocupando em bandos os sobradinhos e sobradões do Butantã, em Pinheiros e na Vila Madalena [...] Jovens de classe média que

dispensavam o conforto da casa paterna para viver sem carro, frequentemente sem telefone, sem televisão, sem mesada. (p. 34 e 35)

Os jovens da peça viviam em bando, seguindo o ritmo dos anos 70, marcados pelo enrijecimento da ditadura militar, fortalecido pelo início da era da televisão brasileira. Na contramão, cresciam os movimentos estudantis, os sindicatos, as greves do ABC paulista, rompendo o pseudo clima do Brasil harmonioso; que tanto alegrava o presidente Médici. Os jovens dessa época representavam a transgressão dos padrões e a resistência. Alice Cooper reúne esses dois eventos.

O visual extravagante de Alice Cooper pode ter uma razão sombria: no diálogo com Leo, Alice revela que (*Teatro completo*, 1997, p.27): *sabe o que descobri depois de muita porrada? As pessoas têm a obrigação de oferecer, no mínimo, um certo visual. Você não acha que tudo ficaria mais bonito se as pessoas jogassem uns panos e umas cores por cima?* A porrada a que Alice se refere pode ser uma metáfora estabelecida por Caio para se referir ao conservadorismo da época, expresso nos olhares atravessados ou pela rejeição familiar que Alice sofreu por não se comportar dentro dos padrões estabelecidos pela masculinidade vigente. A partir dessas “porradas”, a personagem rompeu com a ordem e resolveu seguir seus desejos, representados pelos *panos e umas cores por cima*. A forma como as pessoas veem Alice também denuncia seu perfil excêntrico (*Teatro completo*, 1997, p.27):

ALICE – Quando entro num lugar fica todo mundo em silêncio, olhando pra 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 urbanoides. Pelo menos faço eles pensar um pouco. Tratamento de choque, meu amor.

Essa situação vivida por Alice nos remete aos postulados de Butler sobre o corpo como veículo performativo do gênero. Os signos femininos dispostos num corpo biológico masculino, mas de trejeitos afeminados, geraram a confusão na cabeça do “careta”, visto que a sociedade entende gênero e sexo biológico como sinônimos e os que não seguem esse padrão são “anormais”, como discutimos na seção 2 deste ensaio.

Outro fator desviante da juventude de 70, reverberado em Alice, é a sexualidade. Ela se define como *a barra mais bissexual da paróquia* (p.25). Pregando o amor livre e criticando àqueles que não seguiam a revolução sexual dos anos 70, como expresso em uma de suas falas em diálogo com Leo (p.26): que pena você ser tão limitado sexualmente... *A gente podia escandalizar o mundo com nossas lascívias...* comportamento muito comum entre os jovens da contracultura: o rompimento com os padrões sociais era total e a liberdade sexual era o grande símbolo dessa ruptura. Kehl (2005, p.35) relata que *havia as comunidades mais liberadas, que propunham sessões de sexo grupal e ausência de vínculos estáveis entre casais. Mas a maioria, evidentemente, não tinha esse perfil assim tão caricato.* A popularização do anticoncepcional, no final dos anos 60, deixou os jovens, principalmente as mulheres, mais livres para experimentar os prazeres sexuais antes do matrimônio e sem o medo de uma gravidez indesejada.

Dessa forma, a androginia de Alice Cooper, representante de todos os urbanoídes, expõe a fragilidade de uma sociedade soterrada de problemas morais, que não consegue lidar com os desdobramentos da revolução sexual do século XX, mas que se mantém presa às convenções do patriarcalismo. Alice é a juventude urbanoíde, dos anos 70, que impulsionou os desdobramentos das questões de gênero frente a uma sociedade patriarcal falida.

4.1.2 Mona (Carlinha Baixo-Astral), a mutante da era de aquário.

Ao som do mantra Hare Krishna, Mona entra na terceira cena da peça. Munida de varinhas de incensos, Mona adentra a casa abandonada; espantando os maus fluidos e energizando os amigos Leo e Baby. A bruxinha da era de aquário tenta, a todo momento, manter a paz e o equilíbrio entre os amigos. Automeada de “rainha do alto-astral”, Mona dispensa os questionamentos metafísicos da época (p.16-17):

MONA – [...] abaixo a razão e o pensamento! O negócio é só sentir, meu irmão, só sentir. Pensar já era. Pensar acabou, não se usa mais. Desde que parei de ler fiquei muito menos neurótica...

BABY – imagine como você não era antes.

MONA – sabe como eu era antes? Um monstinho de óculos cheio de problemas do gênero “Será que vale a pena viver? – ninguém me ama,

ninguém me ama – o que vou fazer do meu futuro?” essas porcarias. Agora chega. Sou Mona, a rainha do Alto-Astral, não quero nem saber.

A negação do ato de pensar é a forma que Mona encontra para reinventar sua realidade. O não pensar lhe permite viver sua fantasia, seu misticismo religioso, e nutre seu desejo em ser abduzida pelos extraterrestres⁷ que, segundo ela, estão chegando para salvá-la do fim do mundo. E, assim, todas as outras personagens entram nessa *vibe* mística de Mona, tornando-a uma guia espiritual daquele grupo de jovens perdidos e famintos. Porém, percebemos a fragilidade de todo esse conhecimento religioso da personagem em suas falas no decorrer do texto. Esse fato corrobora o que levantamos sobre a realidade inventada por Mona. Em diálogo com Baby, Mona (a rainha do alto-Astral) se enrola ao tentar adivinhar o signo do amigo através de suas características físicas e de sua personalidade, denunciando seu desconhecimento sobre astros e numerologia. Talvez todos ali soubessem do desconhecimento da amiga, mas seguiam interessados pelo que ela dizia, pois é próprio da natureza humana o desejo por respostas imediatas aos seus questionamentos existenciais, principalmente em tempos de destruição total, escassez de recursos e um possível fim do mundo.

Quanto à identidade de gênero, Mona assume alguns posicionamentos, diferentemente de Alice Cooper. Enquanto esta não se define como homem ou como mulher, Mona apresenta uma noção, mesmo que superficial, de seu gênero. Ao dizer que *eu me visto de mulher* (p.25), a personagem assume a consciência de que possui um corpo masculino e, apesar de se atribuir de signos femininos, não é mulher; corroborando com o pensamento de Simone de Bouvoir: o ser mulher é mais que um aparato genital ou mais que um conjunto de signos lidos como feminino. O ser mulher implica uma série de construções sociais que o tornam mulher frente aos demais indivíduos. Essa afirmativa da personagem dialoga, também, com as ideias defendidas por Butler; a separação entre gênero e sexo: Mona carrega o sexo biológico masculino, contudo não é heterossexual, como espera a sociedade. Mona se veste de mulher, porém

⁷ O gosto pela temática de extraterrestres decorre da amizade entre Caio e a escritora Hilda Hilst. Caio se mudou aos 19 anos para a “Casa do Sol”; residência de Hilda em Campinas-SP. Na Casa do Sol eles participaram de experiências com extraterrestres, segundo disse Hilda Hilst em cartas trocadas com Caio e publicadas no livro *Numa hora assim escura: a paixão literária de Caio F. e Hilda Hilst* (2016) da jornalista, e também amiga de Caio, Paula Dip.

não tem desejo sexual por homens. Assim, o aparato genital, tampouco o gênero, são fatores definidores da sexualidade do indivíduo.

Mais adiante da narrativa (p.27) Mona se define como *assexuada, meu bem...* Na justificativa de que *minhas energias sexuais eu jogo pra cima, pra cuca. Quero voar, você sabe*. Sobre os seres assexuais, ainda há uma grande carência de estudos na área, visto que essa nomenclatura se popularizou no início dos anos 2000, apesar de já aparecer, nos escritos de Caio, na década de 70. De maneira geral, um ser assexuado é aquele que não tem atração sexual por qualquer pessoa, ou seja, revela inexistência de interesse pelas relações sexuais humanas. A assexualidade está dentro do campo das opções sexuais e isso independe do gênero que o indivíduo assume.

Em contrapartida, Mona assume uma identidade oposta à sua: Carlinha Baixo-Astral. A entrada dessa nova face de Mona, na peça, ocorre em meio a um conflito entre Alice Cooper e Angel (p.36): *[...] nesse momento, entra um rock pesado, talvez Loud Reed, e acende um spot sobre Carlinha Baixo-Astral, parada na porta vestida toda de negro, calças compridas, botas. Traz um charuto aceso na mão*. As rubricas do autor sugerem a densidade da personalidade de Carlinha, oposta ao clima paz e amor de Mona. O figurino é o primeiro ponto forte de divergência das duas: enquanto Mona *detesta a cor negra e tem horror a violência* (p.25), Carlinha é conhecida por sua personalidade forte e de tom agressivo (p.37): *CARLINHA – Mona é a puta que vos pariu. Eu sou Carlinha Baixo-Astral. (Puxa a navalha) Há alguém aqui que duvide disso?* Carlinha Baixo-Astral é o *Alter ego*; é uma performance dela com seu gênero.

5. Considerações ao futuro

Caio se destacou na literatura brasileira, principalmente na ficção, por expor os desdobramentos da repressão militar entre a década de 70, 80 e pós ditadura em 90. Apesar de sua dramaturgia ser pouco explorada/conhecida, ela também dialoga com o período citado acima. Caio não se omitiu ao tempo sombrio que viveu, pelo contrário, relatou –em toda sua dramaturgia- a opressão política e social da ditadura militar do Brasil, a juventude da contracultura como viés de contestação daquele regime e a forte dominação masculina que não permitia lugar às mulheres, assim como às minorias, ou

não-hegemonias, (gays, feministas e negros, por exemplo). Para além dessas questões, Caio também se preocupou com a estrutura do seu texto teatral, dinamizando-o (peça em um ato) e adicionando traços contemporâneos, aumentando a reflexão crítica através do drama.

Mesmo, temporalmente, distante de Bertold Brecht, podemos identificar traços do *teatro épico* na obra de Caio. A ideia de um teatro político, defendida por Brecht, previa um teatro mais didático, voltados aos fatos contemporâneos, elucidando situações que careciam de transformação para reflexão no público, mas também que o levasse a agir. Assim, nesse modelo, o expectador não está passível aos fatos, mas há um despertar de consciência a partir das ações encenadas. Dessa forma, o texto dramático instiga o expectador à criticidade dos fatos encenados e permite sua participação ativa nas ações teatrais.

No que se refere aos estudos de gênero, atrelados à obra dramática de Caio, se faz necessário um estudo mais amplo desse tema, visto que este ensaio não contempla a totalidade dessa temática. Entretanto, a partir dos apontamentos levantados aqui, já é possível uma ideia prévia dos questionamentos trazidos pelo autor em seu texto dramático. Como dito anteriormente, a dramaturgia de Caio dialoga diretamente com sua ficção em sua abordagem temática; sempre elucidando seu público leitor/expectador das questões e dos anseios de uma época em que não se podia falar, muito menos questionar os valores morais da sociedade, principalmente no que tangia às divisões sociais por gênero. *Possa ser que seja só o leiteiro lá fora* expõe a juventude, de três décadas, que foi na contramão da sociedade, lutaram contra um regime opressor e em favor de liberdade, seja essa de imprensa ou de livre arbítrio para que cada um viva sua identidade de gênero, sua sexualidade e todas as experiências que forem possíveis. Uma juventude que denunciou as lacunas de um sistema social decadente, apresentando as rachaduras do templo sagrado da masculinidade, questionando o conceito de masculinidade a partir de suas vivências e estilo de vida. Coube à literatura desconstruir o conceito de masculinidade, dissociando-o da figura tradicional do homem (aquele que se atribui apenas de signos lidos como culturalmente masculinos, heterossexuais e etc; embora aqui bem saibamos e questionemos, na segundo Butler, a naturalização de construções culturais dessa ordem). Esses mesmos jovens tiveram importante papel na

pós ditadura: a luta pela redemocratização brasileira, o direito às minorias e à liberdade individual.

A Caio F. Abreu, muito obrigado por nos permitir hoje, passados 45 anos da escrita de *Possa ser que seja só o leiteiro lá fora*, aprender a importância da luta dos jovens na ditadura e que gozamos das conquistas dessa geração e que também não devemos ser cegos aos acontecimentos de nosso tempo, mas expô-los e resistirmos a qualquer ideia que nos oprima. Que seja Doce!

6. Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

ABREU, Caio Fernando:

_____ **Cartas**/Organização Italo Moncont. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____ **Sargento Garcia**. In: **Morangos mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____ **Pode ser que seja só o leiteiro lá fora**. In: _____. **Teatro completo**. Organização de Luís Artur Nunes. Porto Alegre: Sulina, 1997, p. 12-42

_____ **Teatro completo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

ALTHUSSER, L. Os aparelhos ideológicos do Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BAKHTIN, M. (1926) **Le discours dans la vie et dans la poésie**. In: TODOROV, T. **Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

Bouvoir, Simone de (1949) **O Segundo Sexo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUTLER, Judith **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

CAMINHA, Adolfo. **A Nova Revista**. Rio de Janeiro. 1896.

_____. **Bom-crioulo**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

KEHL, Maria Rita. **As duas décadas dos anos 70**. In.: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

LEMEBEL, Pedro. **Loco afán, crônicas de sidario**, Santiago: Lom Ediciones, 1997, págs. 83-90.

LÉVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. 3ª edição. Pétropolis-RJ: Vozes, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Tendências contemporâneas do teatro brasileiro**. In.: **Revista Estudos Avançados**, vol. 10, nº 28, set/dez. São Paulo, 1996, p. 227-289.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **A personagem no teatro**. In.: CANDIDO, Antonio [et. Al.]. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-101.

RAMOS, Twyne Soares. **Refugiados em si mesmos: o isolamento humano na dramaturgia de Caio Fernando Abreu**. Dissertação de mestrado. FURG. Ano de obtenção: 2016.

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da. **Zona contaminada: o processo de criação dramática em Caio Fernando Abreu**. Porto Alegre, 2009. 189p. Tese [Doutorado em Letras] – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SILVA, Sergio Gomes da. **A crise da masculinidade: uma crítica a identidade de gênero e à literatura masculina**. In: **Revista Psicologia: ciência e profissão**, vol. 26, nº 1, março. Brasília, 2006, p. 118-131.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Tese de Doutorado. UFPE. Ano de obtenção: 2006.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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