

**MEMÓRIA E TEATRALIDADE: INTERPENETRAÇÕES NA OBRA DE
CAIO FERNANDO ABREU**
MEMORY AND THEATRICALITY: INTERRELATIONSHIPS IN CAIO FERNANDO ABREU'S
WORK

Daniel Furtado Simões da Silva¹

RESUMO: Este artigo pretende examinar alguns aspectos da obra do escritor Caio Fernando Abreu, notadamente a relação que ele estabelece entre suas experiências pessoais e seus textos, e como isso configura uma espécie de “teatralidade” que aparece de forma recorrente em sua obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Caio Fernando Abreu. Teatralidade. Interpenetrações temáticas.

Caio Fernando Abreu foi um escritor que se notabilizou, entre seus leitores e críticos, pela emoção que conferia a seus textos. Desde o início de sua carreira literária – Caio escreve seus primeiros textos em fins dos anos sessenta, tendo seu primeiro livro, *Inventário do Irremediável*, publicado no início dos anos setenta –, a sua escrita chama a atenção pelo trabalho com a linguagem, pela visão crítica da realidade e pelo uso de elementos autobiográficos. “Caio Fernando Abreu assume a emoção”, declara Lygia Fagundes Telles no prefácio a *O ovo apunhalado* (TELLES, 1984, p. 14), de 1975, enquanto Geraldo Galvão Ferraz, em crítica publicada sobre o mesmo livro na revista *Veja*, em 1976, destaca, além da “generosa emoção”, com que Caio Fernando Abreu escreve, o fato de em vários de seus contos transparecer o uso de “elementos indisfarçavelmente autobiográficos” (FERRAZ, 1976, p. 114).

Essa maneira de encarar a escrita, fazendo com que suas experiências se reflitam nos textos que escreve, vai perdurar por toda a sua carreira. É evidente a relação que Caio vai manter entre aquilo que vivenciava e os textos que escrevia, entre a forma como pensava e encantava o ato de escrever e a vida, sua entrega a ambos. Em depoimento dado a Sérgio Tross em 1970, pouco antes da publicação de seu primeiro livro, *Inventário do irremediável*, que havia recebido em 1969 o “Prêmio Fernando Chinaglia”, Caio dizia:

O livro é uma coisa agressiva, muito violenta e muito dolorosa para mim. Porque eu tenho uma paixão muito doída por existir: nunca recusei nenhuma experiência e, principalmente, nunca recusei expressar cruamente essas experiências no meu

¹ Diretor e ator, Mestre em Letras e doutorando em Teatro (Belas Artes) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor de Interpretação e Direção Teatral na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: daniel simoes@bol.com.br

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

trabalho. Daí, a dor que falo: não é fácil a gente se dar por inteiro. Não é que eu goste de ferir voluntária ou gratuitamente – mas *preciso* dizer certas coisas que comumente não são ditas, ou pelo menos não são agradáveis de serem escutadas. Nada do que sou capaz de viver me assusta, embora doa (Não estou satisfeito com nada que escrevi. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. 15/08/1970, p. 3).

Esta foi uma das características mais marcantes da obra de Caio Fernando Abreu, a relação existente entre as vivências e o texto, cujo conteúdo está impregnado delas, tornando-se centrais no desenvolvimento temático dos contos e novelas. A entrega ao ato da escrita e a forte simbiose que estabelecia entre suas experiências e o conteúdo de seus textos aparece verdadeiramente como uma estratégia literária, isto é, uma maneira consciente de elaborar seus textos. A opção por não se recusar experiências e expressá-las cruamente em suas narrativas, não apenas proporcionou subjetividade e emoção à sua linguagem: conferiu-lhe um tom de "drama, *pathos*" (PAULINO, 2002, p. 8), uma dramaticidade que explica em parte a opção de vários encenadores em trabalhar com seus contos. Além disso, ao incorporar referências, vivências, leituras e delírios, gerou um "processo intertextual de diálogo constante com outras obras e autores, ou mesmo com outras artes, como o cinema e a música" (BITTENCOURT, 1995, p. 20).

Não por acaso, o fascículo do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul sobre a vida e obra de Caio Fernando Abreu traz o sub-título "Um biógrafo da emoção", buscando talvez tornar patente o trabalho realizado pelo escritor ao colocar em seus textos conteúdos de natureza não-verbal, "relativos a paixões primitivas, ao mundo das essências, a vivências do passado" (FAVALLI, 1988, p. 18.). A idéia de ser "um biógrafo da emoção" vem de uma conversa de Caio Fernando com seu psicanalista: deprimido com uma crítica negativa a *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio discursava sobre a inutilidade da profissão de escritor no Brasil quando aquele o interrompeu dizendo ser essa a função dos escritores, biografar a emoção, refletindo em seus textos o que sentem as pessoas².

O trabalho de "biografar a emoção" se une ao de "fotografar o seu tempo". Da mesma forma que denuncia o aniquilamento das relações humanas, a ficção de Caio Fernando traduz o sentimento de perda da esperança que caracterizou as décadas de sessenta e setenta no Brasil, ocasionado pela falência das utopias que haviam impulsionado o movimento contestatório da juventude do final dos anos 60 e início dos 70. Caio viveu intensamente esse

² Caio conta assim o episódio: "Aí ele me falou assim: "mas os escritores, os ficcionistas e os poetas são os biógrafos da emoção. Se alguém, no ano de 2010, quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 80, ele não vai ler a Veja, o Estado de São Paulo, o Jornal do Brasil; ele vai pegar a ficção, os poetas. Você tem que estar consciente de que a tua função social é fazer esta biografia do emocional." Aí a ficha caiu e eu comecei a me sentir meio útil de novo" (In *Autores gaúchos*, 1988, p. 5).

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

período, não apenas como observador, mas como participante, tornando a literatura uma forma de testemunho, uma maneira de "revelar ao próprio homem como, em cada tempo e lugar, as preocupações básicas do ser humano se expressam" (PIVA, 2001, p. 16), como relata em entrevista concedida a Kill Abreu:

Penso no escritor sempre como fotógrafo do seu tempo, embora não tenha essa preocupação deliberada com a contemporaneidade do texto. Sinto-me extremamente comprometido com as coisas que a minha geração conheceu. Vivi os anos 50, o existencialismo, o movimento *beatnik*. Mas vivi também, graças a Deus, o movimento hippie, profunda e sonhadoramente. Então, no momento em que a minha literatura tem uma marca forte da contracultura, é porque ela fatalmente está definida por essas experiências (In ABREU, 1996).

Toda a literatura de Caio Fernando Abreu será assim impregnada dessa relação entre aquilo que experienciava e os textos que escrevia, e podemos citar vários exemplos disso nos seus contos e novelas. Pensemos, por exemplo, no conto “Noites de Santa Teresa”, que foi escrito em 1983, quando Caio morava no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, trazendo nele a atmosfera de uma época na qual a liberação sexual ainda não havia sido refreada pelo surgimento da Aids, da cidade e do bairro. Essa simbiose fica mais evidenciada na leitura das cartas que Caio Fernando Abreu escrevia e que podemos ver refletidas, temática ou estruturalmente, em vários textos ficcionais e crônicas publicadas³. Vemos, assim, as “Cartas para além do muro”, escritas na época em que descobriu ser portador do vírus HIV, assumidamente autobiográficas. Podemos perceber a semelhança (não em seu tom, mas na formalização do texto) entre essas crônicas e uma carta escrita para sua amiga Maria Lídia Magliani alguns dias antes da publicação da primeira crônica:

Pois é, amiga. Aconteceu – estou com AIDS – ou pelo menos sou HIV + (o que parece + chique), te escrevo da minha suíte no hospital Emílio Ribas, onde estou internado a uma semana...

Ah, Magli, que aventura. Voltei da Europa já mal – febre, suadores, perda de peso (perdi – imagina – oito quilos), manchas no corpo – e sem tostão. Não vou te contar todos os detalhes dolorosos dos últimos dois meses [...] Depois de pegar o teste positivo, fiquei dois dias ótimo, maduro & sorridente. Ligando para família e amigos, no 3º dia *enlouqueci*. Tive o que chamam muito finamente de “um quadro de dissociação mental”. Pronto-socorro na bicha: acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal (ABREU, 2002b, p. 311).

³ Caio Fernando Abreu correspondia-se frequentemente com amigos, companheiros escritores, gente de teatro, TV, música. Isso era para ele “parte integrante do cotidiano, tanto quanto falar ao telefone, trabalhar, e cumprir as microtarefas caseiras do dia-a-dia” (MORICONI, 2002, p. 15). Suas cartas foram recolhidas em uma coletânea organizada por Ítalo Moriconi, e, se não configuram textos ficcionais, dão conta justamente do movimento produtivo de Caio, e de seu processo de vida que se refaz na escrita.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

Voltei da Europa em junho me sentindo doente. Febres, suores, perda de peso, manchas na pele. Procurei um médico e, à revelia dele, fiz O Teste. Aquele. Depois de uma semana de espera agoniada, o resultado: HIV positivo. [...] O teste na mão, fiquei três dias bem natural, comunicando à família, aos amigos. Na terceira noite, amigos em casa, me sentindo seguro – enlouqueci. [...] Acordei de um sono drogado num leito de enfermaria de infectologia, com minha irmã entrando no quarto (ABREU, 1996a, p. 102).

A escrita de Caio Fernando Abreu emociona pela sinceridade que confere ao texto, que não pretende esconder do leitor a crueza dessas vivências. Outro exemplo claro desta relação entre as experiências vividas e o texto literário é o conto “Lixo e purpurina”, que tem a forma de um diário, “em parte verdadeiro, em parte ficção”, como afirma Caio na introdução ao conto, que integra o livro *Ovelhas negras* (ABREU, 2002a, p. 97. Outros textos de Caio Fernando Abreu, como o conto “London, London” ou “Ajax, brush and rubbish” – que integrava a primeira edição do livro *Pedras de Calcutá*, de 1977, e que foi incluído em *Estranhos estrangeiros*, de 1996 –, ou a peça “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora”, publicada no livro *Teatro completo*, são visivelmente inspirados e trazem a marca da ‘fase londrina’ de Caio). Criado a partir de vários fragmentos escritos em Londres, em 1974, o conto se apropria de experiências e fatos vividos por ele durante o tempo que viveu na Inglaterra, como, por exemplo, a prisão por roubo, descrita também em uma carta endereçada a Vera Antoun:

Saindo da prisão.

Fui ao dentista, depois encontrei com Homero e Fê para roubar umas coisinhas. Tudo bem. Os lugares de sempre. Biba, Pin Import, Kensington Market. Eu tava cansado, queria vir embora. Homero quis ir ainda a uma livraria. Fomos, aí fiquei alucinado por uma biografia de Virgínia Woolf, com fotos belíssimas, dois volumes. Apanhei um, Homero outro. Saímos. Dois caras nos viram, nos seguiram. Nos apanharam na esquina. Dormimos na prisão. Fomos julgados hoje de manhã. Resultado: 30 libras de multa, que equivale a mais ou menos 500 contos (ABREU, 2002b, p. 468-69).

Passamos a noite na delegacia de Earl’s Court. Motivo: Hermes e eu fomos presos roubando uma biografia recém-lançada de Virgínia Woolf, escrita por Quentin Bell, o filho de Vanessa. Ficamos rondando, eram dois volumes cheios de fotos, eu estava com a capa marroquina, Hermes com um casaco enorme. Enfim apanhamos um volume cada um e saímos para a High Street Kensington. Já estávamos quase no parque quando o cara da livraria veio correndo atrás. Chamaram a polícia, Hermes nervosíssimo, achando que seríamos deportados. [...] O juiz era uma mulher, cara muito fechada. [...] Não adiantou nada: trinta libras de multa para cada um. Merda, todo o dinheiro que eu pretendia levar para o Brasil (ABREU, 2002a, p. 118-19).

É claro que não basta ao escritor ter presenciado ou vivido experiências marcantes para criar um texto literário de qualidade. Em “Algumas teses sobre o conto”, Julio Cortazar *Revista Literatura em Debate*, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

propõe que “o tempo e o espaço do conto tem de estar condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” (CORTÁZAR, 1993, p. 152), ou seja, há uma necessidade de escolher e limitar um acontecimento ou imagem que sejam significativos. Percebemos na obra contística de Caio Fernando Abreu a capacidade de selecionar um aspecto marcante da realidade e trabalhá-lo na forma de narrativa curta, aliando um tema capaz de provocar ressonâncias no escritor, no leitor e no encenador, ao tratamento literário, formal e expressivo dado a esse material. Assim como as situações retratadas, também os personagens de Caio possuem essa qualidade de reverberar junto a seus leitores. Personagens como a protagonista de “Noites de Santa Teresa”, de “Sapatinhos vermelhos” ou de “Dama da Noite”, a mãe e o filho de “Linda, uma história horrível” ou o Pérsio da novela “Pela noite”, são suficientemente consistentes e abrangentes para permanecerem marcados na memória de seus leitores.

Aqui se revela um aspecto do que chamo de “teatralidade”, presente na literatura de Caio Fernando Abreu: essa consistência e abrangência, aliada à relevância e/ou veracidade das situações retratadas, criam uma dramaticidade que torna seus textos facilmente transponíveis para o palco, fato que talvez explique o grande número de encenações feitas a partir de sua obra, notadamente seus contos.

Essa facilidade equivale a dizer que os contos de Caio Fernando Abreu criam “cenas” marcantes, memoráveis. A cena constitui-se de “um lugar, um momento, uma pequena ação particular e concentrada”, na qual “o significado é percebido como unitário”⁴. O conto em si tem por base esse instante de crise ou conflito de uma personagem, ou de um flagrante de uma cena que se torna exemplar, paradigmática. Nádya Gotlib ressalta que a relação do conto com esse momento de tensão aproximá-lo-ia do conflito dramático (GOTLIB, 1985, p. 50-51), em torno do qual as peças de teatro se articulariam⁵. O dramático, nesse caso, é um princípio de construção tanto do texto escrito quanto da representação teatral, “que dá conta da *tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica)” (PAVIS, 1999, p. 110). A tensão que emerge do conflito entre os personagens, ou entre eles e o mundo que as rodeia, resolve-se, na maioria dos contos de Caio, em um final que soluciona

⁴ METZ, 1971, p. 204. Para Metz, a cena fílmica era análoga às do teatro e da vida, e, enquanto um “tipo sintagmático”, ainda sentida como uma unidade, apesar de formada por muitos planos.

⁵ A maior parte delas, acrescento, visto que há diversos textos teatrais, de Gertrude Stein a Ionesco, de Heiner Müller a Beckett, que prescindem desse conflito. A teatralidade resumiria o que é específico e próprio da representação teatral, da encenação. O texto dramático, por definição lacunar, traz em si não apenas a possibilidade, mas a própria necessidade de ser preenchido pela imagem e concretude da cena.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

o conflito não de uma maneira positiva, mas sim se aproximando mais da "catástrofe" que da "solução cômica".

O anonimato dos personagens citados acima (Pérsio, por exemplo, é um nome adotado, uma ficção dentro da ficção, atrás do qual ele, personagem, esconde o que seria seu nome "real") sinaliza o esvaziamento de identidade desses personagens. A fragmentação e a incompletude das relações mantidas por eles traz a marca da superficialidade das relações na metrópole. São personagens desajustados na sociedade – ou que estão buscando se ajustar a ela. Há quase sempre um conflito que brota do “choque entre o interior do personagem tentando desesperadamente harmonizar-se – da forma menos dolorosa possível – com o tempo e o espaço que o circundam”, como expressa o próprio Caio⁶.

Esse conflito e esse choque são recorrentes na literatura de Caio Fernando Abreu. Por trás deles, e como a motivar o comportamento dos personagens, há o repúdio àquele tipo de moral que condena as diferenças, que tenta esmagar e reprimir a liberdade individual. Em virtude disso, sua obra adquire a marca da contestação: há uma permanente condenação dos valores preestabelecidos pela sociedade, daquilo que é aceito como “norma”. A esses valores Caio contrapõe os do amor, que devem – ou deveriam – se sobrepor àqueles, como forma e tentativa de superação dos conflitos. Para o escritor gaúcho, o amor é uma qualidade e um potencial próprio do ser humano, e está ligado à realização sexual. E, consultando as cartas escritas por Caio, novamente podemos estabelecer a ligação entre o que ele expressa na sua escrita e o que vivencia. Em carta de 20/05/1983 a Jacqueline Cantore, falando sobre sexo e amor, comenta:

O amor puro, ocidental, não dá certo porque não existe. Amizade, companheirismo, sim. Agora, *Amor?* God. Quero porque quero um namorado *sexuado*, não um bandido, um eletricista, uma transinha – um corpo com um cérebro e emoções. Que trepe e ache ou não coisas de, por exemplo, Robert Altman. Mas em primeiro lugar, que trepe. Existe?, perguntaram. É tão simples, responderam. Mas onde está?, insistiram. Não desista, responderam. Então tá, concordaram (ABREU, 2002b, p. 51).

A busca é pelo amor sexuado, que inclui o corpo e não se liga apenas ao espírito. Muitas vezes, a causa do desajustamento dos personagens de Caio Fernando Abreu é justamente a impossibilidade de unir o sexo ao amor (podemos lembrar aqui do protagonista de “Pequeno monstro”, o missivista de “Uma praiazinha bem clara, ali na beira da sanga”, Raul e Saul de “Aqueles dois”, esse último, conto publicado no livro *Morangos mofados*; os

⁶ ABREU, in: Blau, 1995, p. 7.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

outros dois, contos de *Os dragões não conhecem o paraíso.*), quer essa restrição parta do meio social em que os personagens vivem, quer tenha sido introjetada pelo personagem, que não consegue assumir sua sexualidade. Ou que não consiga unir a experiência do sexo à do amor, como é o caso do já citado Pêrsio, que afirma, como Caio, que o “Amor não existe. É uma invenção capitalista” (ABREU, 1983, p. 167). A longa discussão entre Pêrsio e Santiago, (os protagonistas de “Pela noite”, novela publicada no livro *Triângulo das águas*, do mesmo ano da carta, 1983), sobre a possibilidade e a impossibilidade do amor homossexual, reflete sem dúvida uma questão existencial que possivelmente o próprio Caio Fernando Abreu experienciou.

Nesse trecho da carta citada logo acima, é possível ver o que podemos chamar de uma “tendência à encenação”, uma maneira teatral de ser ou de encarar a vida, mergulhando num universo de performances e máscaras. Caio sempre manteve uma proximidade muito grande com o meio teatral. No início dos anos 70, ele iniciou o curso de Artes Dramáticas e chegou a atuar antes de começar a escrever textos dramáticos e fazer adaptações para o teatro, tendo inclusive ganho o prêmio Molière de melhor autor teatral em 1988 com “A maldição do Vale Negro” uma adaptação de “A maldição dos Saint-Marie”, pequeno romance escrito por ele aos 13-14 anos. Essa vivência também se reflete em sua literatura: se pensarmos, por exemplo, nas atitudes e nos diálogos de Pêrsio com Santiago, verificaremos o quanto é forte em seus textos essa compreensão do universo teatral e como é presente o olhar que filtra e percebe o mundo e o viver das pessoas como uma representação. Uma das facetas do ator, ou daquele que possui a vivência do fazer teatral, é a percepção que se tem dos próprios atos – o bom ator tem o seu lado brechtiniano, consegue distanciar-se de si mesmo e fazer a crítica de seu comportamento e atitudes (O objetivo do efeito de distanciamento, uma das pedras-de-toque do teatro épico de Brecht, é possibilitar ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos encenados, dentro de uma perspectiva social. O ator não deve transformar-se na personagem, não permitindo ao espectador uma empatia total, mas manter do personagem uma certa distância, de forma a possibilitar a crítica ao comportamento deste. Cf. BRECHT, 1998). Assim, vemos Caio Fernando Abreu, quase que fazer pouco de sua própria dor:

Na quarta me senti supercoitado, fiquei de cama quase o dia todo, não podia respirar direito, entupidíssimo. Claro que puxei meu chicotinho de vison (aquele da Fiorucci) e dê-lhe: oh-o-que-estou-fazendo-da-minha-vida-sozinho-e-abandonadonum-hotel-talvez-com-uma-pneumonia-dupla-como-é-que-vim-parar-aqui-se-morrer-asfixiado-durante-a-noite-só-vão-descobrir-daqui-a-um-mês-porque-ninguém-vai-se-importar-etc-e-etc. (Carta de 20/05/1983. ABREU, 2002b, p. 45).

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

A grande dificuldade quando se assume um personagem, ou se veste uma máscara, é que nem sempre a pessoa consegue desvesti-la. Há o lado mórbido da encenação, quando o personagem engole o ator – seria o caso de Pêrsio? Ou, como comenta Caio em outra carta, de 01/11/1983: “Denise Liége em crise. Fiquei observando. Beira às vezes Ana C⁷. Crise 50% teatral – mas perigosa, de repente você perde o pé e de tanto fingir que está profundamente infeliz, acaba não sabendo mais separar o palco da realidade. E aí a gente sabe o que acontece, não?” (ABREU, 2002b, p. 75).

Como no ato da leitura, para se encenar um texto de Caio Fernando Abreu não se pode ser unívoco, há que se lidar sempre com os paradoxos, as ambigüidades e contradições. É dessa forma também que percebemos, permeando seus textos, uma busca de superação do isolamento, da fragmentação e do abandono. Em contos como “Morangos mofados”, na novela “Pela noite”, ou no romance *Onde andaré Dulce Veiga*, enxergamos a possibilidade do *sim* de que fala Denílson Lopes:

Face aos cansaços pós-utópicos, mas ao mesmo tempo dentro desse espaço, a obra de Caio Fernando Abreu representa uma frágil possibilidade de leveza, do *sim*, em meio a tanta dor e indiferença, de encontros em meio a tantos desencontros, de histórias que digam respeito a um mundo tão pleno de informações e carente de sentidos (LOPES, 2002, p. 159).

Essa possibilidade de leveza e do encontro, uma referência que constantemente ressurge na obra de Caio Fernando Abreu, esse *sim* que algumas vezes ouvimos – no fim de algum conto ou em alguma curva de nossa cotidiana vida – se apresenta não como a certeza de uma solução definitiva, claro, mas como a concretização de uma esperança. Esperança que, apesar da crueza dos textos, da solidão e da angústia que encontramos em vários de seus escritos, permanece como aspecto significativo de sua obra. E que perpassa as suas últimas crônicas, onde, já debilitado pela Aids, sente e reflete sobre a aproximação do fim, como em “Entrevisão do trem que deve passar”, que data de cerca de três meses antes de sua morte, ou “Mais uma carta para além dos muros” (ABREU, 1996^a, p. 185), de dezembro de 1995, onde ele diz:

Façamos um brinde a todas as coisas que o senhor pôs na terra para nosso deleite e terror. Brindemos à vida – talvez seja esse o nome daquela cara, e não o que você imaginou. Embora sejam iguais. Sinônimos, indissociáveis. Feliz, feliz Natal. Merecemos.

⁷ A poetisa Ana Cristina César, que se suicidara pouco antes dessa carta ser escrita.

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

ABSTRACT: This paper examines some aspects of the writer Caio Fernando Abreu, notably the relationship he establishes between his personal experiences and his writing, and how it sets up a kind of "theatricality" which appears repeatedly in his work.

KEYWORDS: Caio Fernando Abreu. Theatricality. Interlocking themes.

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. *Morangos mofados*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996a.

_____. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

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

_____. *Ovelhas negras*. Rio Grande do Sul: Porto Alegre: L&PM, 2002a.

_____. *Cartas*: Caio Fernando Abreu. Organizado por Ítalo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002b.

ABREU, Kill. Eu quero biografar o humano do meu tempo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1996.

BITTENCOURT, Gilda. 'Caio, uma voz reconhecível. In: *Autores gaúchos*. 2. ed. Porto Alegre: IEL/Editora AGE/Ulbra, 1995. vol. 19. p. 20-21.

BLAU. Caio Fernando Abreu: entrevista. 1995. In: PIVA, Mairim Linck. *Das trevas à luz: o percurso simbólico na obra de Caio Fernando Abreu*. Tese de doutorado: PUC-RS, 2003.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Sinal aberto. *Veja*, São Paulo, p. 114, 19 mai. 1976..

FAVALLI, Clotilde. Inventário de uma criação. In: *Autores gaúchos*. Porto Alegre: IEL, 1988. vol. 19. p. 15-18

Revista Literatura em Debate, v. 4, *Dossiê Especial*, p. 93-102, jan., 2010. Recebido em 25 out.; aceito em 27 nov.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

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

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971. p. 203-210.

PAULINO, Graça. Prefácio: de cenas a seqüências: lendo contos, fazendo crítica literária. In: LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*: contos, identidade e sexualidade em trânsito. São Paulo: Annablume, 2002. p. 7-9.

PIVA, Mairim Linck. *Uma figura às avessas*: Triângulo das águas, de Caio Fernando Abreu. Rio Grande: FURG, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio F. *O ovo apunhalado*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. p. 13-14.

TROSS, Sérgio. Não estou satisfeito com nada do que escrevi. In *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 15 ago. 1970. p. 3-4.