

ZONA CONTAMINADA E A CRIAÇÃO EM PATCHWORK

Mara Lúcia Barbosa da Silva¹

Resumo

O presente estudo visa a examinar o processo de criação dramaturgica em *Zona contaminada* de Caio Fernando Abreu. O texto teatral caracteriza-se por ter uma natureza dual, o que o faz encontrar a sua completude somente no palco. Nossa proposta é, através da análise comparativa do material, verificar a constituição da teatralidade do texto, analisando em cada uma das versões os seus elementos constitutivos.

Palavras-chave: Crítica genética. Teatralidade. *Zona contaminada*.

Résumé

La présente étude vise à examiner le processus de création dramaturgique dans *Zona Contaminada* de Caio Fernando Abreu. Le texte théâtral est caractérisé par une nature duelle dont la complétude se donne sur la scène. Nous nous proposons, à travers l'analyse comparative du matériel, de vérifier comment se constitue la théâtralité du texte, en analysant, dans chacune des versions, les éléments qui la constituent.

Mots-clés: Critique génétique. Théâtralité. *Zona contaminada*.

O homem faz arte por prazer e por necessidade. Através da arte ele pensa sobre si e sobre todas as coisas que o envolvem. Segundo Aristóteles, “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”².

O teatro é uma das formas artísticas criadas pelo homem para expressar-se, através dele retrataram-se os modos de viver, os desejos e os medos dos heróis e dos homens comuns das sociedades em que se desenvolveu. Foi assim desde as

¹ UFRGS

² ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Edição bilíngüe (grego/português). p. 28.

tragédias e comédias clássicas, passando pela *Commedia dell'arte* e dramas burgueses até o teatro político.

Na sua origem, o texto dramático vale-se dos mesmos recursos de que o texto narrativo para realizar o seu processo mimético. No dizer de Aristóteles, utiliza-se do mesmo meio, que é a linguagem. Contudo, o primeiro precisa valer-se também de outros recursos artísticos para realizar de fato tal processo, o que acaba por distingui-lo.

A ausência de autonomia do texto dramático resulta numa identidade dúbia que será responsável pela dupla discriminação de que será vítima. Na esfera de predomínio cênico, ele é condenado por quem considera que recebe mais atenção do que o espetáculo em si. No campo literário é relegado ao segundo plano, porque se atesta uma dificuldade em abranger a sua totalidade, já que, isolado, não disporia dos meios para atingi-la.

Considerando-se que o texto teatral é pensado como matéria verbal para o palco e que seja possível a existência de teatro sem texto escrito, não é possível ignorar todos os outros elementos que constituem o *modus operandi* teatral do Ocidente. Em *O signo no teatro*³, Tadeusz Kowzan estabelece uma divisão em cinco grandes grupos dos treze sistemas de signos que são empregados na criação da representação teatral: texto pronunciado; expressão corporal; aparências exteriores do ator; aspecto do espaço cênico; e efeitos sonoros não articulados.

Em relação à criação do texto teatral, podemos elencar dois momentos importantes na sua elaboração. O primeiro, no qual há um material em processo, que em determinado momento será dado por terminado pelo autor. Segundo Cecília Almeida Salles⁴, o artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento, e que mesmo o objeto “acabado” pertence a um processo inacabado.

O outro, quando o autor dá o seu texto por encerrado, mas ele ainda não estará pronto, pois nesse momento é apenas literatura. Para Esslin, “o que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem de ser visto como ação – ou representado – para que os

³ KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1997. p. 57-83.

⁴ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2004. p. 78.

conceitos do autor alcancem sua plenitude”⁵. No que se refere ao âmbito da crítica genética, o texto teatral, ainda que pronto e publicado, nas mãos dos seus produtores, torna-se novamente um prototexto, ele é outra vez um texto em processo:

O texto teatral escrito para ser representado, publicado, ou não, na perspectiva da sua encenação, é, para a equipe técnico-artística encarregada de sua concretização, um prototexto. [...] O processo de arquitetar uma montagem é o de reescrever continuamente aquele texto original inscrito agora num novo sistema. O texto teatral está sempre num contínuo movimento, num devir ou devenir. Como texto dramático segue as “normas” de configuração do texto escrito do prototexto ao texto, mas como montagem, em sua transferência a outro sistema semiótico, transforma-se em seguida em prototexto que se abre a uma nova fase.⁶

O texto literário teatral, ao se tornar o texto de representação, entrará em permanente processo de fluidez. A cada montagem, os inacabamentos serão preenchidos de modo diferente, criando um novo texto, o texto cênico, num processo que se renova indefinidamente e que poderá, por vezes, alterar o texto-literatura⁷.

Nosso estudo centra-se no processo de criação do texto literário teatral que se pretende texto cênico e é nesse sentido que analisamos e confrontamos as quatro versões manuscritas e a versão publicada de *Zona contaminada*⁸. Retomando as questões que discutem a natureza do texto teatral, a pergunta que se apresenta é o que faz de um texto um texto teatral?

O dramaturgo, quando cria o seu texto, premedita a sua encenação, busca a sua teatralidade. Segundo Pavis⁹, a teatralidade seria aquilo que na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico). Jean-Jacques Roubine¹⁰ pensa a teatralidade como representação do real, não igual à realidade, mas ‘imitando-a’ para que se ajuste ao palco, já que o espectador não reage da

⁵ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 16.

⁶CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a crítica genética e o espetáculo teatral. *MANUSCRÍTICA*. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APLM; Annablume, n.10, jun. 2001. p. 207-208.

⁷UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1.

⁸ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Org. e pref. de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.

⁹PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 371.

¹⁰ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 73-74.

mesma maneira se estiver no teatro ou na rua, portanto, impõe-se uma estilização, pois o realismo integral seria a própria morte da representação. A teatralidade seria, então, a forma através da qual o texto dramaturgico atende as necessidades para que se complete no palco o ritual do teatro. Rito coletivo, já que “sem platéia não existe drama”¹¹, através do qual a realidade que é possível de ser posta em cena sobe ao palco.

Acreditamos que Caio Fernando Abreu buscou, através das alterações que realizou no texto, pensá-lo para o palco. Procuramos determinar alguns dos procedimentos de escritura realizados pelo autor na criação de *Zona contaminada* através da análise das várias versões, no sentido de tentar traçar um caminho de escritura do texto teatral.

No artigo *La matière noire*¹², Jean-Loup Rivière afirma que existem duas formas de fixação de um texto dramático: a publicação e a representação. Cada representação é uma fixação; um espetáculo será, em suma, uma publicação em que todos os exemplares serão distintos. A fixação de um texto num espetáculo é necessariamente provisória e é esta necessidade que faz a particularidade de um texto dramático.

Rivière enfatiza que, senão por uma disposição tipográfica específica, é difícil reconhecer um texto teatral. O inacabamento não é um efeito aparente, não está sublinhado ou exibido pelo autor. Ele é, algumas vezes, muito secreto. Isso explica por que se pode ler com prazer completo uma peça de teatro. Por outro lado, as modalidades de inacabamento são próprias de cada autor e, algumas vezes, mesmo, de cada peça.

O inacabamento próprio ao texto dramático é deliberado e, por assim dizer, programado. Um escritor que destina um texto à cena sabe que outro lugar que não a página é o seu espaço de acabamento. Existe um não escrito suposto pelo escrito e é nessa alternância de questões e de deduções que diretor e atores trabalham. A existência dessa *matéria negra* manifesta-se quando tomamos conhecimento dos arrependimentos¹³ do escritor.

¹¹ ESSLIN, op.cit., p. 26.

¹² GENESIS. Manuscripts, Recherche, Invention. Paris: ITEM/CNRS, n. 26, 2006.

¹³ Termo utilizado pelas belas-artes, e adotado pela Crítica genética, que designa um traço do desenho (que, às vezes, permanece visível) trocado por um outro traço que veio substituí-lo (GRÉSILLON, 2007, p. 334).

Uma das formas de inacabamento que qualificam o texto teatral refere-se à personagem. Em uma peça de teatro, uma personagem é inicialmente um nome, depois um conjunto de falas e eventualmente uma descrição de gestos (didascálias). A personagem de teatro tem uma existência exterior ao texto e à imaginação do leitor; é uma existência potencial. O fato de que ela seja suscetível de encarnação distingue-a. A personagem do romance ganha corpo ao longo da história, mas a personagem do teatro deve estar completa desde sua primeira aparição, arremata Rivière.

Segundo Décio de Almeida Prado¹⁴, no teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas e que essas podem se caracterizar por meio de três formas: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito.

Prado explica ainda que a personagem pode se revelar ao traduzir em palavras o que poderia permanecer apenas em semiconsciência. O diálogo é a forma mais evidente através da qual ela realiza essa revelação, já que o espectador não tem acesso direto à sua consciência moral ou psicológica. Essa dificuldade, no entanto, não impede que se realize esse trabalho de prospecção interior, que é possibilitado através do emprego de instrumentos como o do confidente, o do aparte e o do monólogo. Prado os considera legítimos, mesmo que tenham qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro.

Para Martin Esslin¹⁵, a verdadeira caracterização da personagem está na ação. Mas é claro que no drama a linguagem, muitas vezes, é a ação. Ele afirma que toda linguagem no drama necessariamente transforma-se em ação, porque preocupamo-nos não apenas com o que a personagem diz – com o significado puramente semântico de suas palavras, mas também com o que ela faz com elas, com o modo pelo qual a sua fala afeta a outra personagem. Seria o que atores e diretores chamam de texto e subtexto. O que não é dito é tão importante no drama – como ação e como caracterização – quanto o que é dito. O que importa não são apenas as palavras, mas sim as circunstâncias nas quais tais palavras são ditas.

O gênero de *Zona contaminada* não estava sedimentado desde a primeira versão, mas a história que se conta é a mesma em todas elas: duas irmãs, Carmem

¹⁴ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 84-88.

¹⁵ ESSLIN, op. cit., p. 45-46.

e Vera, que escaparam ilesas de um acidente nuclear que dizimou a maior parte da humanidade e deixou doentes os sobreviventes, vivem escondidas porque o Poder Central quer utilizá-las como matrizes para gerarem crianças saudáveis. Nostradamus, porta-voz do poder central, anuncia de tempos em tempos para todos os moradores da Zona Contaminada como a captura de Carmem e Vera é fundamental para o futuro da humanidade. Como são foragidas, elas têm contato com apenas dois outros seres. Carmem com Nostálgio (um ser imaginário) e Vera com o Homem de Calmarita (um sobrevivente também saudável).

É somente na versão publicada que Caio Fernando Abreu define o gênero da peça, o que não fizera em nenhuma das versões anteriores. Ele a nomeia como sendo uma comédia negra. Segundo Pavis, comédia negra é um “gênero que se aproxima do tragicômico. A peça de comédia, só teria o nome. Sua visão é pessimista e desiludida sem dispor sequer do recurso da solução trágica. Os valores são negados e a peça só acaba ‘bem’ por um esforço irônico”¹⁶.

Considerando a definição de Pavis, *Zona contaminada* seria um exemplar de comédia negra somente no que a aproxima da tragicomédia, gênero ao qual acreditamos que realmente a versão publicada se filia. No entanto, não se adéqua ao restante da definição, pois nela existe uma visão pessimista e desiludida, mas também há esperança e crença no futuro, representados através da gravidez de Vera e de sua fuga da Zona Contaminada.

As versões manuscritas também não se constituem em comédias negras, porque em todas elas também temos o componente da esperança, materializada também pela gravidez e pela fuga. Mas essas versões também não são tragicomédias, já que a personagem de Nostradamus não está constituída da mesma forma que na obra publicada, o que exclui o caráter cômico impresso por ele. Esse aspecto se circunscreveria a algumas ações e falas de Carmem e de Nostálgio, que protagonizam cenas de certa comicidade, mas de forte carga melancólica.

Ao considerarmos a personagem Homem de Calmaritá e Carmem, individualmente, constatamos que eles são personagens que conhecem trajetórias descendentes dentro do enredo. Carmem suicida-se em todas as versões e o Homem de Calmaritá, a partir da segunda versão, quando se altera a sua

¹⁶ PAVIS, op. cit., p. 56.

personalidade, é vítima de maus-tratos e de tortura. A trajetória descendente dessas personagens faz com que possamos atribuir ao texto determinado conteúdo trágico, desvinculando-o, no entanto, de sua concepção clássica, já que as personagens não se enquadram no modelo de herói proposto por Aristóteles.

Considerando essas premissas, acreditamos poder filiar as versões manuscritas ao conceito de drama moderno. Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi¹⁷ afirma que o drama da época moderna surgiu no Renascimento, quando a forma dramática, tendo suprimido o prólogo, o coro e o epílogo, concentrou-se no diálogo, meio lingüístico através do qual se manifesta o mundo intersubjetivo, como o único componente da textura dramática.

Zona contaminada é drama moderno nesse sentido, é um texto na forma dramática, que trata de um tema contemporâneo, discutido através de personagens também contemporâneas. Além disso, alia, especialmente na versão publicada, características do drama clássico, à estética do teatro épico de Brecht e a influências do teatro Besteirol.

No que se refere ao teatro clássico, além das personagens que se caracterizam por apresentarem certa tragicidade, temos a utilização e a posterior ampliação do uso dos diálogos encenados, que enfatizam a escolha pelo modo dramático, com as ações acontecendo no aqui-agora característico dessa forma teatral.

Em contrapartida, o autor empregou vários dos recursos propostos pelo teatro épico, no intuito de criar o efeito de distanciamento entre o público e o que está sendo encenado. Utilização que é realizada ao seu modo, não obedecendo à cartilha do dramaturgo e teórico alemão, particularmente no que se refere à necessidade de um engajamento político do teatro. Dentre esses recursos podemos citar a função narrativa do ator, protagonizadas por quase todas as personagens; o distanciamento propiciado pela quebra da ilusão cênica, especialmente por Carmem, Nostradamus e o Homem de Calmaritá; a utilização da música, não exatamente com a função de complementar a ação dramática; a estrutura cênica, através do emprego de mais de um plano de ação.

Na versão publicada, o autor sugere que se utilize um telão onde poderiam ser projetadas imagens dos vários problemas que grassam pelo mundo

¹⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 29.

contemporâneo. O recurso sugerido corresponderia ao que Brecht chamava de “literarizar” o teatro, que significa “acrescentar a seus elementos formais a figuração dos acontecimentos”¹⁸. A proposta desse recurso é a de que esses elementos externos, que não pertencem exatamente à ação, tenham um caráter didático sobre a platéia. Caio Fernando Abreu o utiliza como forma de contextualizar várias das ‘pragas’ modernas que norteiam a vida do homem.

No que se relaciona ainda ao teatro épico e a Brecht, o autor faz uma citação ao texto *A alma boa de Setsuan*, utilizando como a fala final da personagem Vera, a mesma fala que encerra a peça alemã. O dramaturgo Nelson Rodrigues, a quem Caio admirava, é citado através de duas de suas peças, *Um beijo no asfalto* (através da reprodução da cena em que Arandir dá um beijo num homem agonizante) e *Vestido de Noiva* (na utilização do termo Plano da memória). O teatro Besteiro tem seu lugar na peça através da personagem Nostradamus Pereira (na versão publicada), que segundo Gilberto Gawronski, diretor da primeira encenação da peça no Rio de Janeiro, em 1993, foi inspirada em Vicente Pereira, um dos criadores desse tipo de teatro e amigo particular de Caio.

A união dessas estéticas é apenas um dos exemplos do que chamamos de procedimento de criação em *patchwork*¹⁹ utilizado por Caio Fernando Abreu na elaboração de *Zona contaminada*. Essa característica apresenta-se também na composição da personagem Nostradamus, cujo aspecto multifacetado, na versão publicada, manifesta-se tanto em relação ao seu aspecto físico quanto ao modo como se expressa. A fala de Nostradamus é composta por trechos de músicas e de notícias, associadas a interjeições, bordões e palavras de baixo calão, dando forma a um discurso peculiar.

O mesmo procedimento é empregado com a personagem Carmem e acontece desde a primeira versão. As suas falas, monólogos, são formadas por trechos de canções, de textos literários e bíblicos, apresentando um mundo interior caótico, dramatizando seus delírios e revelando o seu perturbado mundo interior.

¹⁸ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 68.

¹⁹ *Patchwork* (ing.) s.m. trabalho que consiste na reunião de peças de tecido de várias cores, padrões e formas, costuradas entre si, formando desenhos geométricos. <colcha de p.> GRAM pl. “patchworks” (ing.) ETIM ing. “patchwork” (1692) ‘algo composto de partes heterogêneas ou incongruentes’; tecido ou trabalho de costura feito de retalhos costurados’, de “patch” (de tecido etc.) sobreposta, ‘remendo’ e “work” ‘trabalho, obra’ (HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello, 2001)

O procedimento em *patchwork* é utilizado, também, na reordenação das cenas da peça na terceira versão. O autor as recorta, desloca-as e remonta-as, processando um movimento escritural que, além de ocasionar o aumento do número total de cenas da peça, altera de modo crucial a ação dramática.

É importante que salientemos que esses procedimentos escriturais ocorrem, em maior ou menor escala, desde a primeira versão da peça. A primeira versão, pelo seu *status* de versão final (fato definido por uma carta à mãe), assume um caráter quase autônomo. Quando a segunda versão é realizada, ela sinaliza um reinício de escritura, marcada por alterações cruciais no nível fabular (mudança no caráter da personagem Homem de Calmaritá, supressão de personagens). As versões dois, três e quatro têm uma indiscutível continuidade que as une. No entanto, da segunda para a terceira versão ocorre uma alteração que pode ser considerada outro reinício, dessa vez no nível estrutural do texto (o estilçamento de cenas e de diálogos, a reestruturação desses diálogos), que está indissociavelmente ligado ao nível cênico. Na versão publicada essas se mantêm, e outra importante mudança será realizada: a *performance* de Nostradamus Pereira, que deixará de ser uma mera voz em *off*, sai da coxia e ocupa um relevante espaço no palco e na história.

É perceptível, na versão publicada, uma efetiva preocupação com a montagem do texto, que pensamos possa ser creditada às discussões realizadas acerca da peça durante a sua primeira montagem, das quais Caio Fernando Abreu participou, e que apenas corroboram o processo de teatralização do texto, que já estavam presentes nas diferentes versões de *Zona contaminada*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Org. e pref. de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Edição bilíngüe (grego/português).
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Tradução Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a crítica genética e o espetáculo teatral. *MANUSCRÍTICA*. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n.10, jun. 2001.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GENESIS. *Manuscripts, Recherche, Invention*. Paris: ITEM/CNRS, n. 26, 2006.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad. de Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões (Coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.