

Criação, dramaturgia, saberes

Doutoranda Mara Lúcia Barbosa da Silva (UFRGS)

Resumo:

Qual é o papel ocupado pela literatura teatral na disseminação de saberes? Essa é uma preocupação do dramaturgo? Nas histórias literárias brasileiras, os textos de teatro estão colocados em uma seção à parte dos demais textos, para não dizer à margem. Isso se deve, de modo geral, a peculiaridade de sua natureza, já que eles são urdidos para adquirirem vida própria fora das páginas impressas, única forma de se realizarem de fato. Acreditamos que através do estudo da criação de um texto teatral, por meio dos estudos genéticos, possamos delinear uma possível resposta a essas questões.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, Teatro, Criação, Caio Fernando Abreu, Crítica genética

Retratar aspectos das sociedades em que se desenvolveu é um dos traços que caracterizam o texto dramático, foi assim através das tragédias e comédias, dos Autos e Mistérios, da *Commedia dell'arte*, do teatro elisabetano de Shakespeare, do drama religioso de Gil Vicente, das comédias de Molière etc.

No entanto, tais aspectos nos são apresentados de uma maneira particular. Ortega y Gasset explica essa circunstância da seguinte maneira: “Deus fez o mundo, este mundo; bem, mas o homem fez o xadrez – o xadrez e todos os demais jogos. O homem fez, faz... o *outro mundo*, o verdadeiramente outro, o que não existe, o mundo que é brincadeira e farsa”. (ORTEGA Y GASSET, 2007. p.55)

Fazer a leitura do mundo real, através do mundo da farsa, é o que o teatro vem fazendo ao longo de sua história e evolução no Ocidente. No estabelecimento do *modus operandi* teatral, muitas alterações ocorreram: o coro passou por momentos de ascensão e declínio; o palco foi ampliado, reduzido, instalou-se em currais e estalagens, escadarias e adros de igrejas, ruas e praças; inovações técnicas transformaram de modo decisivo a elaboração cenográfica. Uma mudança primordial, no entanto, ocorreu apenas no final do século XIX, a primazia dada à figura do *metteur en scène*, do diretor.

A partir desse momento, o texto deixa de ser o protagonista para tornar-se um dos personagens principais, passa ao domínio do encenador, para quem o espetáculo é o propósito primeiro. Segundo Margot Berthold, “o diretor moveu-se para o centro da plasmação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava o cada vez mais complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática estavam a sua disposição”. (BERTHOLD, 2005. p.452). Às figuras de Molière, Shakespeare, Schiller, Goldoni, Tchekhov, sobrepõem-se às de Stanislavski, que revolucionou a atuação do ator; de Grotowski e o seu Teatro Pobre; de Artaud, com o Teatro da Crueldade; de Brecht e as propostas do Teatro épico, entre outros.

Em seu texto **Estudos sobre teatro**, Brecht propõe um esquema de passagem de um teatro de forma dramática para um teatro de forma épica, que assumiria determinadas características:

Narrativo; torna o espectador uma testemunha mas desperta-lhe a atividade; exige-lhe decisões; Mundividência; é posto perante qualquer coisa; Argumento; são elevadas ao nível de conhecimento; o espectador esta defronte, analisa; o homem é objeto de uma análise; O homem susceptível de ser modificado e se modificar; Tensão em virtude do decurso da ação; Cada cena em si e por si; Construção articulada; curvilíneo; saltos; O homem como realidade em processo; o ser social determina o pensamento; Razão. (BRECHT, 1957. p.23-24)

O teatro épico pretendia muito mais do que valer-se das novidades técnicas, pois “a forma épica preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro.” (ROUBINE, 2000. p.152)

Sábato Magaldi enfatiza, no prefácio da quarta edição de **O Teatro Épico**, de Anatol Rosenfeld, a importância do levantamento do ensaísta sobre as experiências de cunho épico-narrativo nos teatros grego e oriental, em autores como Thornton Wilder e Arthur Miller, e encenadores como Meyerhold e Piscator, antes de serem reunidas e desenvolvidas pelo dramaturgo alemão.

Para Rosenfeld, o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral, e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a Primeira Guerra Mundial. Além disso, Brecht renovava suas concepções conforme as suas necessidades. Passou a empregar o termo teatro épico a partir de 1926, em detrimento de ‘drama épico’, já que o cunho narrativo da sua obra apenas se completaria no palco. Duas das principais propostas defendidas pelo teatro épico eram o intuito didático, que elimina a ilusão e eleva a emoção ao raciocínio, e a apresentação das relações sociais e não apenas das relações humanas individuais, já que:

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. (ROSENFELD, 2006. p.147)

No Brasil, o movimento de valorização da figura do encenador acontecerá somente no século XX. O surgimento da companhia carioca **Os comediantes**, em 1938, marcará o rompimento de uma prática corrente que destacava sobremaneira o papel dos atores, que, sem direção de cena, abusavam das improvisações.

O teatro épico de Brecht chega, de fato, ao Brasil em 1958, quando o Teatro Maria Della Costa encenou **A alma boa de Setsuan**, antes disso, segundo Iná Camargo Costa em **A hora do teatro épico no Brasil**, duas montagens amadoras foram levadas à cena. No seu texto, ela analisa alguns dos espetáculos que difundiram os recursos da estética brechtiana: **Eles não usam black-tie** (1958) de Gianfrancesco Guarnieri; **Revolução na América do Sul** (1960), de Augusto Boal, que considera um dos mais importantes exemplares do teatro épico no Brasil; **A mais-valia vai acabar, seu Edgar** (1960) de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha e **Roda Viva** (1968) de Chico Buarque de Holanda.

Esse breve percurso pela história do teatro, tendo como ponto de chegada as diretrizes de Bertolt Brecht, tem a intenção de propor a idéia de que Caio Fernando Abreu empregou em sua peça teatral **Zona Contaminada** recursos que são característicos do teatro épico. Não pretendemos, com essa associação, imprimir um caráter panfletário ao seu texto, principalmente porque ele defendia a que o autor não deve ter compromisso com nada, afirma isso numa carta para o amigo José Márcio Penido onde discorre sobre o escrever:

Então vai, remexe fundo, como diz um poeta gaúcho, Gabriel de Brito Velho, “apaga o cigarro no peito/ diz pra ti o que não gostas de ouvir/ diz tudo”. Isso é escrever. Tira sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. (MORICONI, 2002. p.518)

A liberdade que o autor propagava para o seu ato criador lhe foi tolhida algumas vezes, pois ele surgiu para a literatura num momento em que o país vivia mais um momento de exceção, o

período em que fomos comandados por governos militares. Vilma Arêas (1990) aponta a constante censura que o teatro brasileiro sofreu ao longo de sua história como um dos entraves ao seu desenvolvimento. Cerceamento que estreou com a Companhia de Jesus e que teve entre os seus momentos mais duros o período do Estado Novo de Vargas e do golpe militar de 1964.

A dramaturgia não foi a principal atividade criadora de Caio, sua ficção centra-se principalmente na produção narrativa. No entanto, considerando o pressuposto de que uma produção dramática só se realiza de fato no palco, podemos afirmar que a sua reduzida produção teatral conheceu a realização plena, pois seus textos vêm sendo encenados ao longo dos anos e por todo território nacional.

A primeira publicação de **Zona Contaminada** ocorreu em 1997, um ano após a morte de Caio. A antologia organizada por Luiz Arthur Nunes reuniu toda a produção teatral do autor gaúcho, que não havia sido publicada até aquele momento.

A primeira versão da peça foi escrita entre os anos de 1977, em Porto Alegre, e 1978, em São Paulo. Em uma carta para a mãe, datada de 11 de agosto de 1978, Caio escreveu: “Terminei a peça teatral que eu vinha escrevendo há dois anos. Chama-se *Zona contaminada*. Voltei a escrever! Não vou parar nunca, por mais inútil que seja (e talvez não seja). Beijos pra todos. Seu filho e amigo.” (MORICONI, 2002. p.498)

Tenha ou não função social, seja inútil ou não, o ato de escrever, o que se pode observar é que o texto de Caio ficcionaliza uma realidade já conhecida pela humanidade: a de que uma explosão atômica podia dizimar tudo o que estava ao seu redor. Nosso material de análise é composto pela versão publicada da peça e pelas quatro versões datiloscritas da mesma.

Zona Contaminada nos conta a história das irmãs Carmem e Vera, as únicas mulheres que sobreviveram a um acidente atômico capazes de reproduzirem seres humanos saudáveis. Desde o acidente, elas vivem escondidas. Vera é a encarregada de buscar mantimentos e fazer a segurança de ambas. Carmem criou para si um mundo próprio, paralelo. Nesse mundo, vive Mr. Nostálgio, um ser imaginário, uma ligação dela com a fantasia. Vera também possui um homem em sua vida, a quem encontrou numa de suas expedições e com quem mantém, desde então, um relacionamento amoroso. Ele é o Homem de Calmaritá, um sujeito que também não está contaminado e de quem Vera fica grávida. Há ainda Nostradamus Pereira, o encarregado de manter a todos informados sobre as buscas a Carmem e Vera. O Homem revela para Vera a existência de um lugar, limpo, além da zona contaminada. Eles combinam de fugir. No entanto, seus planos são frustrados, o Homem é capturado pelo poder central e torturado, denunciando as irmãs. Ele é crucificado. Vera foge. Carmem incinera-se.

Caio define a sua peça como um ‘comédia negra em 1 ato’. O leitor da sinopse do texto publicado, de onde partiremos para nossa análise, não pensará tratar-se de uma comédia. Ela realmente não é uma comédia como qualquer outra, pois trata de um tema grave para a humanidade – a sua própria destruição –, mas que é apresentado de uma forma ao mesmo tempo lírica, engraçada, sardônica, cruel. Esse caráter múltiplo consegue ser realizado através do emprego livre de alguns dos recursos propostos pelo teatro épico. Apontaremos alguns deles a seguir:

1. Função narrativa

As personagens da peça são cinco, ou seis: Carmem e Vera, o Homem de Calmaritá, Mr. Nostálgio, Nostradamus Pereira e o Coro dos contaminados, que não aparecia nas versões anteriores e que o autor sugere que seja incluído se assim o diretor desejar. Deter-nos-emos na personagem Nostradamus Pereira, uma personagem multifacetada.

Na sua rubrica, ele é definido como um D. J., mas se autodenomina também repórter, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central, arauto do fim dos tempos. Acrescentaríamos ainda mais algumas possíveis definições como: *raisonneur*, *speaker*, coro (corifeu), pois ele está constantemente informando os moradores da zona contaminada sobre o andamento das buscas às ‘fugitivas Sisters’.

Todas as vezes que Nostradamus entra em cena, fazendo comentários, a ação é interrompida, quebrando a ilusão cênica, o que não ocorre apenas nas duas últimas cenas, quando toda a ação acontece simultaneamente. Segundo Rosenfeld, o coro clássico, de alguma forma, sempre exerceu a função narrativa que o teatro épico passa a enfatizar:

No coro, por mais se que lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o “autor”, interrompendo o diálogo dos personagens e ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. (ROSENFELS, 2006. p.40)

Antonio Candido corrobora essa idéia sobre o papel do coro:

Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. (CANDIDO, 2005. p.87)

Nostradamus faz exatamente isso, exerce uma função narrativa. Através dele ficamos sabendo há quanto tempo ocorreu a hecatombe, como se hierarquiza aquela sociedade e também que existe um poder central que controla a todos. A sua *performance*, é assim que apropriadamente deve ser definida a sua atuação, pois ele canta, dança, dubla, ocorre no Plano Mídia, que é um dos quatro planos em o palco está dividido.

2. Palco simultâneo

Os outros planos, além do Plano Mídia, são o Plano Real, o Plano Alfa e o Plano da Nostalgia. As cenas alternam-se entre eles ou acontecem simultaneamente, mudanças que são marcadas pelos deslocamentos da luz. A concepção de palco simultâneo existe desde o teatro medieval e é assimilada pelo modelo épico de representação.

Nas versões anteriores da peça não existem os Planos da Nostalgia e o Plano Mídia, onde se localizam, respectivamente, Nostálgio e Nostradamus. Na primeira e na segunda versão existem apenas dois planos, na primeira um deles chama-se Plano da Memória, onde ocorrem as cenas do passado; na segunda versão chama-se Plano Alfa e abrangerá, além das cenas de memória, delírios, fantasias e flashbacks. Na terceira e quarta versões continuam a existir dois planos, mas agora o plano até então não nomeado, chamar-se-á Plano Real.

Nostálgio move-se do seu plano para povoar a fantasia de Carmem no Plano Real; Vera transita entre o Plano Real e o Plano Alfa, onde se encontra com o Homem de Calmaritá; Nostradamus sai do seu plano apenas nas duas últimas cenas. A inclusão dos planos Mídia e da Nostalgia, no texto publicado, é decorrência da mudança efetuada na ação dramática com o crescimento das personagens Nostálgio e Nostradamus ao longo do processo escritural da peça.

A ampliação da personagem Nostradamus, cuja rubrica na primeira versão o define como uma **Voz (o tempo todo em off)** está também diretamente ligada à redefinição de gênero do texto, cujos contornos dramáticos tornam-se atenuados pelos componentes cômicos que essa personagem imprime ao texto.

Na cena 9, Carmem e Vera relatam, simultaneamente, uma no Plano Real e a outra no Plano Alfa, o dia em que ocorreu a explosão. Elas protagonizam dois monólogos, cada uma do seu ponto de vista, cujas falas se alternam.

3. Quebra da ilusão cênica

A quebra da ilusão cênica acontece todas as vezes que a cena dirige-se a Nostradamus Pereira, pois ele, além de exercer uma função narrativa, introduz na sua fala comentários sarcásticos sobre a situação em que todos se encontram, além de se reportar a ícones da cultura pop:

NOSTRADAMUS – Como vocês todos estão cansados de saber, após a Grande Catástrofe, por um fenomenal fenômeno fescenino as irmãs Carmem e Vera são as únicas mulheres sobreviventes ainda com seus úteros em perfeitas condições de funcionamento, e portanto as únicas mulheres vivas capazes de evitar, através da procriação, a completa extinção da humanidade. ...

Qualquer informação sobre Carmem e Vera, as Sisters Salvadoras, será regamente recompensada pelo Poder Central. Eu disse regamente, maravilhosamente, generosamente, abundantemente, mente, mente. Vocês agora fiquem com outro hit dos velhos bons tempos anteriores à Grande Catástrofe. Com vocês, a deusa do fim-de-siècle passado: Ma-don-na, The Big Bitch. Dá-lhe, vacona! (*Entra Material Girl, Like a Virgin ou algo assim.*) (ABREU, 1997. p.69-70)

A música na estética brechtiana, que deveria ser executada ao vivo, tem também, como uma de suas funções, romper com a ilusão cênica. Em **Zona Contaminada**, no seu papel de D.J., é Nostradamus quem introduz as músicas. Elas interrompem a ação dramática na medida em que, de modo geral, não tem nada a ver com a cena que se passava e cujo anúncio é sempre seguido de algum comentário jocoso. Além de Madonna, ele coloca músicas como Trepa no Coqueiro com Ney Matogrosso; a Ária do suicídio de Madame Butterfly; *Satisfaction* com os Rollings Stones; *Dancing Days* com as Frenéticas e o tango *La Cumparsita*.

No final da cena 18, Carmem e Vera improvisam fantasias, cantam e dançam imitando Carmem Miranda, enquanto fazem suposições sobre o que poderão encontrar nas terras de Calmaritá. O canto das irmãs funciona como um complemento a sua *mise en scène*.

Outro momento de quebra da ilusão ocorre na cena 11, que na versão publicada, por alguma falha, não está expressa, mas que pode ser confirmada ao cotejarmos com as versões daliloscritas. Nessa cena, Carmem protagoniza um monólogo onde diz: “Estou trancada dentro desta caixa, cercada por olhos fosforescentes que observam cada um dos meus movimentos do fundo da escuridão. Observam e julgam, criticam. E esperam. (*Para a platéia*) O que é que vocês esperam de mim?” (ABREU, 1997. p.79).

Na cena final, Nostradamus afirma que Mr. Nostálgio não é real e pergunta, sem esperar resposta, se alguém se importa com isso. Na cena anterior, ele e o coro haviam pressionado Nostálgio a dançar ao som das Frenéticas. Em contrapartida, Vera não tem nenhum contato com Nostálgio, a quem se refere como o amigo invisível de Carmem. Na mesma cena, há uma nova quebra quando Vera sai gritando por entre a platéia, sacudindo os espectadores e perguntando sobre onde há uma saída.

O teatro épico propõe que se utilize de recursos como cartazes e textos para complementarem a narração da história. Em **Zona Contaminada**, o autor sugere que se utilize como recurso cênico um grande telão onde está Nostradamus Pereira:

No Plano Mídia pode haver um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande Catástrofe ou ruas desertas, montanhas de lixo. O diretor fica livre para pitar dos horrores dos campos de concentração nazista, passando pela Talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV!) ampliados, flores carnívoras, etc. (ABREU, 1997.p.64)

Na versão de 1978, a questão que se colocava era a de um acidente atômico e a suas consequências para a natureza e os seres humanos. Na publicação de 1997, observamos que permanece a preocupação com acidentes atômicos e novas inquietações são acrescidas como o

medo da AIDS. Outra questão permanente é a de que independentemente da situação em que se encontram os grupos humanos, sempre haverá um deles que exercerá alguma forma de poder sobre os outros.

Caio Fernando Abreu fixa em **Zona Contaminada** o momento cultural através das músicas, do emprego de termos próprios do humor queer e da menção a figuras emblemáticas da época. Além disso, trata de temas como o amor, a ilusão, a esperanças, sempre caros ao homem.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. **Teatro completo**. Porto Alegre: Sulina/ IEL - Instituto Estadual do Livro, 1997.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. Traduzido por Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. Traduzido de Weltgeschichte des theaters.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Traduzido por Fiamma Hasse Pais Brandão, Lieselotte Rodrigues. Lisboa: Portugália, 1957.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- MORICONI, Ítalo. (Org.). **Caio Fernando Abreu: cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A idéia do teatro**. Traduzido por J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Idea del teatro.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Traduzido por André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Tradução de Introduction aux grandes théories du théâtre.

Autor

Doutoranda Mara Lúcia Barbosa da SILVA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
mlubs_poa@yahoo.com.br