

MARA LÚCIA BARBOSA DA SILVA

ZONA CONTAMINADA:
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA
EM CAIO FERNANDO ABREU

PORTO ALEGRE

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-
AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

***ZONA CONTAMINADA:*
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA
EM CAIO FERNANDO ABREU**

MARA LÚCIA BARBOSA DA SILVA

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Tese de Doutorado em Letras apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2009

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)
BIBLIOTECÁRIOS RESPONSÁVEIS: Leonardo Ferreira Scaglioni
CRB-10/1635

S586Z Silva, Mara Lúcia Barbosa da
 Zona contaminada : o processo de criação
 dramatúrgica em Caio Fernando Abreu / Mara
 Lúcia Barbosa da Silva. – Porto Alegre, 2009.
 300 f.

 Tese (Doutorado em Letras)
 Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
 Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Porto Alegre, BR-RS, 2009. Orientadora: Profa. Dra. Márcia
 Ivana de Lima e Silva.

1. Literatura brasileira. 2. Teatro. 3. Crítica genética. 4.

Teatralidade. 5. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996. I. Título.

CDD B869.27

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa parcial de pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela oportunidade oferecida;

À minha orientadora, professora Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva;

Ao meu pai Mário, pelas primeiras letras no “velho” *Correio do Povo*;

À minha mãe Mercedes (*in memoriam*), por todo carinho e apoio logístico e por me aquecer os pés;

Às minhas irmãs Sandra e Vera, pelo apoio e carinho constantes;

Às amigas-irmãs, Marie Hélène e Isabel, pelas descobertas acadêmicas, e não-acadêmicas, dos últimos anos;

Às minhas irmãs por afinidade, Bia (*in memoriam*), Cíntia, Rosane, Olga;

Ao professor Robson Correa Camargo (UFG), pelas dicas bibliográficas e ajuda no esclarecimento de alguns conceitos teatrais.

Aos seres que orbitam no universo de Caio:

À Cláudia Abreu e Jorge Cabral, que sempre nos atenderam com presteza e simpatia;

A Luciano Alabarse, por disponibilizar o material no qual encontrei o *corpus* do meu trabalho;

A Marcos Breda, que respondeu, prontamente, a todos os meus *e-mails*, indicando-me pessoas que poderiam ajudar-me na pesquisa;

Ao professor Luiz Arthur Nunes, que também me auxiliou quanto a alguns conceitos;

A Gilberto Gawronski, que me contou a sua história sobre *Zona contaminada*.

Conversaram, no oitavo ou nono dia. Nadaram juntos na praia, primeiro. Depois ela sentiu sede, ele pagou outro suco de limão, tomou outra cerveja. Deitados na areia, lado a lado, falaram. Se você quer que eu conte, repito, mas não é nada original, garanto. Ela era qualquer coisa como uma Psicóloga Que Sonha Escrever Um livro; ele, qualquer coisa como um Alto Executivo Bancário A Fim de Largar Tudo Para Morar Num Barco Como O Amir Klink. Ela, que quase não fumava, aceitou um cigarro. E disse que gostava de Fellini. Ele concordou: demais. Para surpresa dela, ele falou em Fassbinder. Ela foi mais além, rebateu com Wim Wenders. Ele então teve um pouco de medo, recuou e contemporizou em Bergman. Ela disse ah, mas avançou inda mais e radicalizou com Philip Glass. Ele disse não vi o show, e começou a discorrer sobre minimalismo: um a zero para ele. Ela aproveitou para fazer uma extensa, um tanto tensa, digressão sobre qualquer coisa como identidade Da Estética Minimalista Com O Feeling Da Bossa-Nova. Ele ouviu espantado: um a zero para ela.

(...)

Ele tentava esquecer uma mulher chamada Rita. Conforme o uísque diminuía na garrafa, Rita misturava-se aos poucos com outra chamada Helena, ele repetia como-amei-aquela-mulher-nunca-mais-nunca-mais, enquanto ela sentia algum ódio, mas não dizia nada, toda madura repetindo isso-passa-questão-de-tempo-tudo-bem. Para espanto dele, ela falou o nome daquele homem de antes, de outros também, Alexandre, Lauro, Marcos, Ricardo – ah os Ricardos: nenhum presta – e ele também sentiu certo ódio, nada de grave, normal, tempos modernos, mero confronto de descornos. Falaram então sobre as paixões, os enganos, as carências e todas essas coisas que acontecem no coração da gente e tudo, e nada. Dançaram de novo. Ele achava tão bom debruçar o rosto naquela curva do pescoço dela. Ela achava um pouco forte estar-se exibindo assim com um homem afinal desconhecido debruçado desse jeito no pescoço dela, mas encostava mais e mais a bacia na bacia dele – a pelve, a pelve, repetia, mentalmente ensaiando passos de dança e-un-e-dois-e-três -, um homem tão abandonado e limpinho cheirando não sabia ainda se a Paco Rabanne ou Eau Savage, seria Phebo? cheiro de homem direto decente e porra caralho: afinal estavam de férias. E livres, mas esse maldito vírus impõe prudência. Ela deixou que a mão dele descesse até abaixo da cintura dela. E numa batida mais forte da percussão, num rodopio, girando juntos ela pediu:

– Deixa eu cuidar de você.

Ele disse:

– Deixo.

(...)

Mel e girassóis

(Ao som de Nara Leão)

Caio Fernando Abreu

RESUMO

O presente estudo visa a examinar o processo de criação dramaturgica em *Zona contaminada* de Caio Fernando Abreu. A pesquisa em questão está centrada na análise e interpretação do prototexto da peça, que é composto por quatro versões datiloscritas e pela versão publicada. Para tanto, nos valeremos dos pressupostos da crítica genética, bem como de teorias sobre dramaturgia, especialmente as de Bertolt Brecht, no que se refere às suas proposições sobre a constituição do distanciamento cênico. 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 – Caio Fernando Abreu – *Zona contaminada* – Teatralidade

RÉSUMÉ

La présente étude vise à examiner le processus de création dramaturgique dans *Zona Contaminada* de Caio Fernando Abreu. Ce travail est centré sur l'analyse et l'interprétation de l'avant-texte de la pièce, composé de quatre versions dactylographiées et de la version publiée. Pour cela, nous nous appuyons sur les principes de la critique génétique ainsi que sur la théorie de la dramaturgie, principalement celle de Bertolt Brecht, concernant la constitution de la mise à distance scénique. 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 – Caio Fernando Abreu – *Zona contaminada* – Théâtralité

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 <i>TEATRO EM PEDAÇOS</i>	17
1.1 TEATRO DE ARENA	31
1.2 TEATRO OFICINA	35
1.3 CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC)	38
2 <i>ZONA CONTAMINADA: UMA ABORDAGEM GENÉTICA</i>	49
2.1 DESCRIÇÃO DA 1ª VERSÃO	54
2.2 DESCRIÇÃO DA 2ª VERSÃO	58
2.3 DESCRIÇÃO DA 3ª VERSÃO	63
2.4 DESCRIÇÃO DA 4ª VERSÃO	68
2.5 DESCRIÇÃO DA VERSÃO PUBLICADA	73
2.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS GENÉTICOS	79
3 <i>ZONA CONTAMINADA: A CONSTITUIÇÃO DE UMA TEATRALIDADE</i> .	89
3.1 ESTRUTURA CÊNICA	93
3.2 <i>DRAMATIS PERSONAE</i>	108
3.2.1 Nostradamus Pereira	114
3.2.2 Cidadão B-867/ Homem de Calmaritá	126
3.2.3 Vera	133
3.2.4 Mr. Noztalgus/ Mr. Nostálgio	139
3.2.5 Carmen/ Carmem	146
3.3 RUBRICAS	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	178

ANEXOS	189
ANEXO 1 Quadro de presença em cena das personagens em cada uma das versões	190
ANEXO 2 Manuscrito I	192
ANEXO 3 Manuscrito II	222
ANEXO 4 Manuscrito III	245
ANEXO 5 Manuscrito IV	270

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino prá lá ...*
*Roda Viva – Chico Buarque
Roda viva*

Os estudos de crítica genética, longe de entrarem em concorrência com outros métodos de análise de texto, inauguram a abertura de um campo de estudo ainda pouco explorado, dentro do qual os discursos críticos encontrarão um vasto material que os auxiliará a confirmar ou rejeitar, com certa “objetividade” experimental, a fundamentação de suas hipóteses interpretativas sobre determinada obra.

Os estudos genéticos iniciaram-se em Paris, em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma equipe de pesquisadores, coordenada por Louis Hay, encarregada de organizar e estudar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, recém chegados à Biblioteca Nacional.

Em posse desse material, a equipe sentiu a necessidade de sistematizar seu método de trabalho, no intuito de torná-lo o mais científico possível. Inicia-se nesse momento, segundo Grésillon¹, a primeira fase dos estudos genéticos, decorrentes da necessidade de estudar os manuscritos, tentando recuperar e entender o processo de criação, que se denominou “momento germânico-ascético” e que vai até 1975.

¹ GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a crítica genética. *Estudos Avançados*, n. 11, maio 1991.

A segunda fase chama-se “momento associativo-expansivo”, quando o grupo de pesquisadores de Heine passa a dialogar com os grupos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert que se formavam na época. E à terceira fase, iniciada em 1985 e vigente até hoje, Grésillon chama de “momento justificativo-reflexivo” em que os estudiosos se lançam à exploração dos manuscritos e, mais do que isso, à reflexão dos princípios fundamentais e legitimidade da disciplina. Criou-se, nessa época, no CNRS, um departamento dedicado exclusivamente ao estudo de manuscritos: o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM).

A crítica genética foi introduzida, no Brasil, por Philippe Willemart, responsável por organizar o I Colóquio de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições, realizado na Universidade de São Paulo em 1985. Nessa ocasião, criou-se a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) e, como consequência direta, a organização de grupos de pesquisa, como o do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), do Laboratório do Manuscrito Literário, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, entre outros.

A partir de 2006, devido à abrangência que alcançaram os estudos genéticos, a APML passou a chamar-se Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), que realizou em outubro de 2008, em Vitória (ES), o seu 9º Congresso Internacional. A revista *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, criada em 1991, que está em seu décimo quinto número, é uma publicação da APCG que se destina a divulgar as pesquisas realizadas nessa área.

O trabalho do geneticista é tornar disponíveis, acessíveis e legíveis documentos que num primeiro momento são apenas peça de arquivo. O trabalho genético pretende desnudar os processos da escrita e posteriormente constituir hipóteses a respeito desses, através dos manuscritos de trabalho, espaço de inscrição e lugar de memória das obras *in statu nascendi*. Os manuscritos constituem, portanto, um traço visível de um mecanismo criativo, e estudá-los é tentar tornar visível e compreender a originalidade do texto literário através do processo que o fez surgir.

Pretendemos estudar os caminhos desse processo em *Zona Contaminada*, peça de Caio Fernando Abreu, através das suas diversas campanhas de escritura. O dossiê genético da peça é composto por quatro exemplares de manuscritos datilografados, ou datiloscritos,

por uma xérox do quarto exemplar e pela primeira e única, até o momento, edição do texto, publicado na antologia *Teatro completo*², organizada por Luiz Arthur Nunes.

O material que compõe o dossiê genético dessa pesquisa faz parte de um acervo de diversos tipos de documentos referentes à vida pessoal e à produção artística de Caio Fernando Abreu. Ele é constituído de correspondência, de materiais fonográficos e fotográficos e de originais de textos inéditos e já publicados, caso dos datiloscritos da peça *Zona Contaminada*. Esse acervo foi doado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelo diretor teatral e produtor cultural Luciano Alabarse e está sob a tutela da professora Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva, que coordena o projeto Arquivos Literários e Memória Cultural.

Zona Contaminada nos conta a história das irmãs Carmem e Vera, as únicas mulheres que sobreviveram a um acidente atômico. Desde o acidente, elas vivem escondidas. Vera é a encarregada de buscar mantimentos e de fazer a segurança de ambas. Carmem criou para si um mundo paralelo, em que vive Mr. Nostálgio, um ser imaginário, interlocutor de suas divagações. Vera também tem um homem em sua vida, um homem real, a quem encontrou numa de suas expedições e com quem mantém, desde então, um relacionamento amoroso. Ele é o Homem de Calmaritá, um sobrevivente que também não está contaminado e de quem Carmem fica grávida. Elas sobrevivem em meio às buscas que o Poder Central faz delas, pois são as únicas mulheres vivas capazes de reproduzirem seres humanos saudáveis. Há ainda Nostradamus Pereira, o encarregado de manter a todos informados das últimas notícias, principalmente sobre as buscas a Carmem e Vera. O Homem revela para Vera a existência de um lugar limpo, além da Zona Contaminada, chamado Calmaritá. Eles combinam de fugir; no entanto o Homem é capturado e denuncia as irmãs. Ele é morto, Vera foge e Carmem atea fogo ao próprio corpo.

O prototexto a ser analisado será composto pelos quatro datiloscritos da peça e pela versão publicada. A ordenação que estabelecemos para o material deve-se ao confronto dos manuscritos, o que nos permitiu comparar e apontar as alterações empreendidas ao longo do processo de criação. Esses diferentes estados genéticos do material podem ser mensurados através das mudanças de nomes das personagens, da transposição, ampliação ou corte de cenas, enfim, de uma série de alterações, que na sua

² ABREU. Caio Fernando. *Teatro completo*. Org. e pref. de Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Sulina; IEL, 1997.

maioria são incorporadas ao texto na versão seguinte e que nos permitem presumir alguns dos caminhos desse processo.

Partiremos da noção de prototexto, cunhada por Bellemin-Noël³, que diz que “o prototexto propriamente dito não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz, extraindo-o dos rascunhos, e o recorta à proporção que o analisa”, e também que o prototexto “é uma certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico com o auxílio de um método específico, destinada a ser objeto de uma leitura em continuidade com o dado definitivo”⁴. No entanto, com a intenção de atender as peculiaridades do nosso *corpus* de pesquisa, incluiremos a obra publicada como parte de nosso prototexto, ampliando essa conceituação.

Desenvolveremos o trabalho como pesquisa bibliográfica e documental, a partir do prototexto que estabelecemos para análise. Esse *corpus* será analisado e investigado especialmente por meio de bibliografia teórica referente à crítica genética e do cruzamento de diversos enunciados teóricos relativos ao texto dramático, no intuito de tentar entender os processos construtivos que envolvem o texto teatral, já que este, pela peculiaridade de sua natureza, é considerado um texto literário incompleto, que apenas conhece a sua plena realização quando é encenado, pois ele é escrito não apenas para ser lido, mas para ser dito.

Na primeira parte, faremos um levantamento do percurso do teatro brasileiro a partir do momento em que ele se pretende um teatro moderno. Entendemos, por teatro moderno, o período a partir do qual surge a preocupação em produzir uma dramaturgia de cunho nacional, em ampliar e renovar o público teatral e, também, em introduzir novas pesquisas estéticas nas práticas teatrais. Examinaremos, nesse sentido, as propostas de Brecht para a composição do teatro épico, estética e ideologia que exerceu grande influência sobre o teatro brasileiro, representado aqui através dos trabalhos de grupos como o do Teatro de Arena, do Teatro Opinião e do CPC da UNE; e também sobre o texto de Caio Fernando Abreu, que é objeto de nosso estudo, especialmente no que se refere à utilização dos recursos que criam o efeito de distanciamento cênico. Realizaremos também uma contextualização histórico-social do período, que é bastante conturbado, e palco de acontecimentos que marcarão para sempre a vida do país.

³ *MANUSCRÍTICA*. Revista de Crítica Genética, São Paulo: APMML, n. 4, 1990, p. 139.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

Na segunda parte da pesquisa faremos a descrição e o resumo, cena a cena, de todas as versões da peça, empregando o instrumental da crítica genética. Inicialmente, realizaremos a descrição material das quatro versões datiloscritas, procurando abranger todos os aspectos que se referem ao suporte material. O próximo passo será realizar o levantamento da operação escritural de cada uma das versões manuscritas e a seguir fazer o cotejo entre essas e a versão publicada, no sentido de explicitar os caminhos que se estabelecem entre elas.

Na terceira parte, empregaremos o instrumental da crítica genética e das teorias do texto teatral para analisar, através dos processos escriturais, a constituição do texto teatral, considerando as suas particularidades, sendo a principal delas o fato de ser escrito para ter vida plena e autônoma fora das páginas impressas. Segundo Décio de Almeida Prado (2005), as personagens, no teatro, constituem praticamente a totalidade da obra, e é especialmente através delas e dos mecanismos que as constituem que pretendemos desvendar o processo de construção da teatralidade do texto. Nesse capítulo é onde também pretendemos analisar o emprego que o autor faz dos recursos do distanciamento do teatro brechtiano. Ao estudarmos os manuscritos de *Zona Contaminada*, temos a intenção de compreender a especificidade do texto teatral através dos caminhos percorridos pelo autor, em cada uma das versões manuscritas, no cotejamento entre elas e entre elas e a obra publicada.

Qualquer trabalho de análise literária vai se construindo conforme vamos “dominando” nosso objeto de estudo; com a pesquisa que se dá através dos manuscritos, a realidade não se mostra diferente. No entanto, a ela acrescentam-se novos elementos, os rastros deixados pelo autor, que, conforme vão sendo desvendados, motivam questionamentos que talvez apenas o texto publicado, dado como o final, não nos suscitaria. Dessa forma, procuramos incrementar a fortuna crítica acerca da obra teatral de Caio Fernando Abreu, visto que o autor é mais conhecido pelo seu texto narrativo, especialmente pela sua produção contística.

É necessário que esclareçamos alguns dos procedimentos que serão adotados durante a realização do trabalho. O primeiro deles é sobre a grafia do nome de duas personagens. Na primeira versão de *Zona Contaminada*, as personagens Carmem e Nostálgio são chamadas de Carmen, grafado com n, e Noztalgjus. Nas demais versões eles serão Carmem e Nostálgio. Decidimo-nos por utilizar somente a segunda grafia, mesmo

quando nos referirmos à primeira versão, o que será sempre mencionado. O segundo refere-se à identificação numérica de versões e cenas. O autor utiliza-se na primeira versão de números romanos para assinalar as cenas e nas demais, números arábicos. Optamos por utilizar, em todas as situações, números romanos para designarmos tanto as cenas, quanto as versões, quando essas forem citadas. Por exemplo: cena vinte (cena XX); versão quatro (V IV). E, por fim, adotaremos o modelo de transcrição linearizada⁵ todas as vezes que formos exemplificar nossas análises, através da citação de trechos dos textos, nos quais haja alterações. Optamos por sinalizar esses trechos em negrito, para que as mudanças possam ser visualizadas mais facilmente. Para realizarmos essa tarefa utilizaremos as seguintes convenções⁶:

- / / = substituição de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- { } = eliminação de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- < > = acréscimo de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- # # = deslocamento de palavra, frase, trecho ou sinal gráfico;
- [] = correções;
- @ = abertura de parágrafo ou mudança de linha.

A gênese desse trabalho tem, com certeza, sua raiz plantada nos trabalhos de Iniciação Científica na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), onde mais tarde, como bolsista de especialização e mestrado, trabalhamos nos acervos literários de Pedro Geraldo Escosteguy (ALPGE) e Erico Verissimo (ALEV).

Os acervos faziam parte das linhas de pesquisa do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, subordinados ao projeto Acervo de Escritores Sulinos (ACERSUL), parte do projeto Integrado do CNPq, Fontes da Literatura Brasileira. A proposta do Projeto era organizar e preservar a documentação relativa à vida e à obra de escritores e estava sob a coordenação da professora Dra. Maria da Glória Bordini.

Nesse período, participamos como ouvinte e na organização de todos os Encontros Nacionais de Acervos Literários Brasileiros (ENALB), onde a maioria dos

⁵ Reprodução datilográfica de um manuscrito que transcreve todos os elementos do original, mas sem respeitar a topografia da página; esta é freqüentemente substituída por um começo/início de cronologização dos elementos escritos no meio de uma mesma página. É um começo/início de interpretação, já que aparece a verticalidade dos paradigmas de reescritura, a qual é traduzida em sucessividade horizontal (GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 355).

⁶ SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 65.

pesquisadores que trabalhavam ou trabalhariam com crítica genética encontravam lugar para apresentarem seus trabalhos, proporem discussões e trocarem histórias de sucesso e angústias na organização e manutenção de seus acervos, parte essencial da realização de nosso tipo de trabalho.

Durante esse longo período (1992-2000) tivemos contato com todas as categorias de materiais que compunham o acervo de EV (correspondência, manuscritos, cadernos de notas, correspondência, biblioteca). Durante esse tempo, nossa atividade específica era a organização da biblioteca de Erico Verissimo, riquíssima em notas marginais e dedicatórias de seus ilustres autores. Além de ter contato com todo o universo do autor, ainda contávamos com a presença de Mafalda Verissimo que nos brindava com um delicioso café com biscoitos e compartilhava conosco suas memórias de vida e viagens pelo mundo com Erico Verissimo.

1 TEATRO EM PEDAÇOS⁷

*Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus*

*Pedaço de mim – Chico Buarque
Ópera do malandro*

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”⁸.

O teatro é uma das formas artísticas criadas pelo homem para expressar-se. Por meio do teatro, 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 através das tragédias e comédias clássicas, dos Autos e Mistérios da Idade Média, da *Commedia dell’arte*, do teatro elizabetano, dos dramas religiosos, das comédias e dos dramas burgueses, do 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

⁷ Referência ao livro *Teatro em pedaços* (PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989).

⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. Edição bilíngüe (grego/português). p. 28.

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, muitas vezes, execrado 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. Para Ortega, y Gasset, essa dualidade descaracteriza a dramaturgia como um verdadeiro gênero literário:

A dramaturgia é apenas secundária e parcialmente um gênero literário e, portanto, mesmo isso que, em verdade, ela tem de literatura não pode ser completado de forma isolada daquilo que a obra teatral tem de espetáculo. O Teatro – literatura – podemos lê-lo em nossa casa, à noite, de chinelas, junto à lareira.⁹

Massaud Moisés (2007)¹⁰, por outro lado, propõe que se considere essa dualidade e se analise o texto dramático em duas etapas. Em primeiro lugar, devemos observar os aspectos literários, a peça enquanto texto; e mais adiante, a sua probabilidade como espetáculo, a sua teatralidade. Moisés acredita que o leitor possa, ao “arquitetar na imaginação” o espetáculo, estar apto a julgar a representatividade do texto.

A proposta de Moisés, no entanto, na medida em que sugere que se construa a teatralidade na imaginação, não atenderia à reivindicação daqueles que acreditam que a realização plena do texto dramático, ou teatral, só se realiza de fato no espaço chamado palco e através de todo um aparato extratexto. Jiri Veltruski discute a questão por outro lado; ele considera o texto dramático um dos componentes fundamentais da estrutura teatral, mas acredita que:

A querela sem fim acerca da natureza do drama, isto é, se é um gênero literário ou uma peça teatral, é inteiramente fútil. Uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra literária por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Ao mesmo tempo, é um texto que pode,

⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 35.

¹⁰ MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 203-204.

e na maioria das vezes pretende, ser usado como componente verbal da representação teatral.¹¹

Considerando-se que todo 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*¹², Tadeusz Kowzan estabelece treze sistemas de signos que são empregados na representação teatral. Levando-os a uma classificação mais sintetizada, divide-os em cinco grandes grupos de signos: texto pronunciado (palavra, tom); expressão corporal (expressão facial, gesto, marcação); aparências exteriores do ator (maquiagem, penteado, indumentária); aspecto do espaço cênico (acessórios, cenário, iluminação); e efeitos sonoros não articulados (música, som). Ainda, segundo Kowzan, essa é apenas uma das várias possibilidades de se organizar esses sistemas de signos.

Tais sistemas de signos passaram por inúmeras transformações desde a sua origem grega até a contemporaneidade. O coro, por exemplo, que está na esfera do texto pronunciado, passou por momentos de ascensão e declínio; o palco, espaço cênico, ampliou-se e reduziu-se, afastou-se e aproximou-se do público, ocupou estalagens, currais, escadarias e adros de igrejas, ruas e praças; inovações de cunho tecnológico, como os efeitos sonoros e a iluminação, alteraram de modo decisivo a elaboração cenográfica. No entanto, uma mudança primordial, que altera de modo significativo a forma de se fazer teatro, ocorreu apenas no final do século XIX, com a primazia dada à figura do *metteur en scène*, do diretor. Segundo Jean-Jacques Roubine:

Nos anos 1880 produz-se uma transformação bem conhecida dos historiadores: o advento do diretor. A partir de então, vê-se multiplicarem as reflexões teóricas sobre sua arte, seus direitos e seus deveres, ao passo que, ao mesmo tempo, observa-se uma rarefação dos discursos teóricos de vocação totalizante.¹³

A partir desse momento, ainda segundo Roubine, “optou-se por privilegiar as teorias da representação. São as mais numerosas, as mais diversas, freqüentemente as mais interessantes”¹⁴. O texto deixa de ser o protagonista dessa história para tornar-se, não um

¹¹ VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 164.

¹² 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.

¹³ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

coadjuvante, mas um dos seus personagens principais. Passará ao domínio do encenador, para quem o espetáculo é o propósito primeiro. Para 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”¹⁵.

Nomes como os de Grotowski, Artaud, Genet, Piscator, Stanislavski e Brecht, através de suas propostas inovadoras acerca da atuação dos atores, dos espaços e recursos cênicos, da relação palco-platéia, ator-espectador, sobrepõem-se às figuras de dramaturgos como Molière, Shakespeare, Schiller, Goldoni e Tchekhov.

No Brasil, essas teorias do teatro de vanguarda¹⁶ chegarão apenas na primeira metade do século XX, obedecendo a um movimento tardio em relação ao que acontecia nas outras áreas artísticas. Segundo Iná Camargo Costa, essa circunstância apresentou-se porque “dadas as suas exigências de produção, o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil, durante e após a segunda guerra mundial”¹⁷.

Para Ferreira Gullar, “a verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional”¹⁸. E é nesse sentido que, especialmente, as teorias de Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht serão absorvidas pelo teatro brasileiro. A influência de Stanislavski se dará por conta de seu trabalho na preparação de atores, que propunha uma dinâmica na qual o diretor busca explorar as potencialidades corporais do ator, empregando todos os recursos técnicos aos quais tiver acesso para melhor expressar seu entendimento do texto. Stanislavski não escreveu, metodicamente, nada em vida; após a sua morte, seus escritos foram reunidos e publicados, espalhando-se por todo o mundo. *A preparação do ator* é a obra mais difundida do encenador.

¹⁵ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 452.

¹⁶ Segundo Gerd Bornheim, “é um teatro que se caracteriza pelo protesto contra as convenções, pela não-aceitação da máquina do mundo tal como foi construída pelo homem e tal como ela constrói o homem” (BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 40).

¹⁷ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 37.

¹⁸ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 8.

Como nossa discussão restringe-se ao texto teatral, deter-nos-emos no dramaturgo e encenador alemão, pois nos interessam as suas concepções teóricas acerca do teatro épico, e o papel que representou para o teatro brasileiro, na sua passagem para um teatro contemporâneo, de nova feição e em busca de uma manifestação própria. Através de suas teorias e práticas cênicas, ele influenciou os mais importantes diretores e dramaturgos brasileiros.

Brecht, ao contrário de Stanislavski, escreveu muito em vida, textos teóricos e ficcionais. A sua produção dramática é bastante ampla; alguns de seus textos são: *Baal*, *Tambores na noite*, *O casamento do pequeno burguês*, *O mendigo ou o cachorro morto*, *Na selva das cidades*, *A ópera dos três vinténs*, *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, *A exceção e a regra*, *Os sete pecados capitais dos pequenos burgueses*, etc.

Os escritos teóricos, artigos e ensaios curtos de Brecht eram produzidos de modo concomitante à realização de seus trabalhos, portanto, atendiam às necessidades circunstanciais desses. As suas proposições teóricas tinham os seus espetáculos como ponto de partida e de chegada; neles apareciam os problemas e neles os problemas eram resolvidos. Portanto, Brecht renovava suas concepções conforme as próprias necessidades, o que fazia com que sua poética estivesse em constante mudança. Como consequência natural dessa postura, a partir de 1926, ele passa a empregar o termo teatro épico em detrimento de drama épico, já que o “cunho narrativo da sua obra somente se completa no palco”¹⁹. Mais tarde, em seus últimos escritos, ele passará a chamá-la de teatro dialético. Segundo Augusto Boal²⁰, Brecht deveria chamá-la pelo seu verdadeiro nome: poética marxista.

Nas notas introdutórias da ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, Brecht expõe pela primeira vez, através de um quadro comparativo²¹, as suas idéias sobre as diferenças entre um teatro de forma dramática e um de forma épica, cuja principal proposição é a criação do efeito do distanciamento:

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 146.

²⁰ BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 102.

²¹ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 59.

A forma dramática do teatro

É ação.
 Faz participar o espectador na ação.
 Consume-lhe a atividade.
 Desperta-lhe sentimentos.
 Vivência.
 O espectador é jogado dentro de alguma coisa.
 Sugestão.
 Os sentimentos são conservados tais como são.
 O espectador está no interior da ação, participa.
 Supõe-se que o homem é algo conhecido.
 O homem é imutável
 Interesse apaixonado pelo desenlace.

 Uma cena em função da outra.
 Progressão.
 Desenvolvimento linear.
 Evolução contínua.
 O homem como um dado fixo.
 O pensamento determina o ser.
 Sentimento.

A forma épica do teatro

É narração.
 Faz do espectador um observador – mas desperta-lhe a consciência crítica.
 Exige-lhe decisões.
 Visão do mundo.
 O espectador é colocado diante de alguma coisa.
 Argumento.
 Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
 O espectador está de frente, analisa.
 O homem é objeto de uma análise.
 O homem se transforma e pode transformar.
 Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
 Cada cena para si.
 Construção articulada.
 Desenvolvimento retilíneo.²²
 Saltos.
 O homem como uma realidade em processo.
 O ser social determina o pensamento.
 Razão.

Segundo Brecht²³, a finalidade da técnica do *V-effekt*, *efeito de distanciamento*, era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados. A utilização do *efeito de distanciamento* exige a premissa de que se deve remover tudo que é “mágico” do palco e da platéia e evitar que se originem “campos hipnóticos”. Nesse sentido, evita-se criar ambientes que envolvam o público.

²² Acreditamos que, aqui, deva ter ocorrido um erro de revisão, pois o correto deve ser Desenvolvimento curvilíneo. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalíia, 1957. p. 24.

²³ BRECHT, Bertolt. Uma nova técnica de representação. In: _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 160-161.

No *Pequeno Organon*²⁴, o teórico afirma que a função mais nobre do teatro é divertir, entreter as pessoas, o que lhe confere uma dignidade particular. Diz ainda que o teatro tem sido requisitado a interpretar diferentes papéis na vida social do homem. Então, se as relações ‘sociais’ do homem mudaram, é necessário que se estabeleça um teatro que atenda a essas mudanças e que transforme esse contexto. Brecht elabora, nesse texto, uma relação de setenta e sete itens, através dos quais sintetiza algumas das suas idéias sobre o teatro de modo geral, o teatro épico e o efeito do distanciamento. Para que se produza esse efeito, deve-se evitar a criação dos já mencionados campos hipnóticos. Para tanto, estabeleceu uma série de técnicas que pretendem auxiliar na quebra da ilusão cênica. Esses procedimentos foram sendo desenvolvidos e aprimorados através dos espetáculos que escrevia e produzia e, além do que está enfeixado no *Organon*, estão dispersos por outros tantos de seus escritos.

Em *Uma nova técnica de representação*²⁵, ele apresenta uma técnica de representação na qual os acontecimentos são apresentados ao espectador de uma maneira distanciada. Nesse sentido, a forma de atuação dos atores é um dos principais recursos. A criação do *efeito* exige que o ator abandone a técnica da empatia, que lhe é oposta. No palco, o ator deve demonstrar que está mostrando algo e a sua atuação deve explicitar que está representando apenas uma das variantes possíveis. Ele não deve se transformar naquele que está representando, ele não deve se tornar *Lear*, mas mostrar essa pessoa.

A música deve ser usada como forma de sublinhar o que está sendo mostrado. Ela não deve exprimir-se a si mesma, mas, sim, servir como comentário. Portanto, deve ser criada, especialmente, para cada cena, para cada espetáculo. O cenário também deve apenas comentar a ação, não criar efeitos ilusórios. Outro recurso que está no domínio do cenário é a projeção de textos em telas e cartazes. Esses comentariam o que está sendo dramatizado, esboçando o contexto social, no sentido de literalizar o teatro²⁶, o que significa acrescentar aos elementos formais a figuração dos acontecimentos.

²⁴ BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o teatro. In: _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 183-185.

²⁵ BRECHT, Bertolt. Uma nova técnica de representação. Op. cit., p. 160-163.

²⁶ BRECHT, Bertolt. Notas sobre a “Ópera dos três vinténs”. In: _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 67-68.

Como proposto nas notas de *Mahagonny*, a constituição da cena é articulada, as cenas não têm que atender a um encadeamento rigoroso. O espectador é colocado diante dos acontecimentos e deve perceber que o que está vendo no palco não é a verdade, criando-se, assim, o efeito do distanciamento. O palco pode, inclusive, ser bastante iluminado, para quebrar a possibilidade de se criar o tal efeito hipnótico, podendo, também, apresentar a maquinaria que dá sustentação à composição do espetáculo.

Todas as técnicas propostas por Brecht têm o intuito de criar o efeito de distanciamento, que propõe outra maneira de mostrar o real, incitando o espectador a buscar a sua própria verdade e não aceitar passivamente a que lhe é mostrada no palco. Os recursos empregados por Brecht, na sua maioria, já se encontravam em formas teatrais anteriores, mas foram reunidos pelo dramaturgo sob a ótica marxista, o que forneceu o tom original à sua proposta.

Anatol Rosenfeld²⁷ faz um levantamento das várias experiências de cunho épico-narrativo, verificando a sua existência desde a antiguidade, como a função narrativa do coro no teatro grego, a ação episódica e o palco simultâneo dos mistérios medievais, o distanciamento na atuação no teatro oriental, e em autores como Thornton Wilder e Arthur Miller, e encenadores como Meyerhold e Piscator. Para Rosenfeld, o esquema criado por Brecht explica-se por si só, não exige muitos comentários: o público deve manter-se lúcido e as emoções são admitidas, desde que elevadas a atos de conhecimento. Nesse mesmo sentido, Peter Szondi afirma que:

Essas idéias – pessoais ou tomadas de empréstimo – devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, “mostrados”.²⁸

Não se sabe precisar com exatidão quando a dramaturgia de Bertolt Brecht foi introduzida no Brasil. O único dado que se pode dar como certo é que os espetáculos foram amadores. Segundo Iná Camargo Costa²⁹, a mais antiga encenação de Brecht pode ter sido a da peça *Terror e miséria no 3º Reich*, apresentada em 1945 no Salão de Festas da Apisp

²⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Op. cit., p. 149.

²⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 136.

²⁹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op. cit., p. 190.

(Associação dos Profissionais da Imprensa de São Paulo). Mas, como “companheiro de trabalho”³⁰, Brecht chega ao teatro brasileiro apenas nos anos 60.

As vanguardas européias que sedimentaram a Semana de Arte Moderna não contemplaram o teatro. Sendo assim, seguia-se, aqui, uma tradição de espetáculos que eram realizados em função das performances individuais dos atores, não havia a noção de trabalho em conjunto ou de uma estética de grupo. Até esse momento vivíamos a “tirania” do ator.

A mudança ocorrerá através da companhia carioca Os Comediantes, que introduzirá a figura do encenador no teatro nacional, marcando o rompimento da tradição do teatro de ator e dando início à realização de um teatro contemporâneo de qualidade no país. A encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Zbigniew Ziembinski, em dezembro de 1943, foi o que delimitou o início da era da moderna dramaturgia brasileira.

Às iniciativas realizadas por Os Comediantes, somam-se outros três núcleos fundamentais nessa história: o Teatro do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, a Escola de Arte Dramática e o Grupo Universitário de Teatro, ambos em São Paulo. Esses movimentos renovadores, ainda em seus momentos iniciais, começavam a sedimentar as grandes transformações que se avizinhavam nos próximos anos no teatro brasileiro. A Escola de Arte Dramática, por seu perfil voltado à especialização dos quadros teatrais, e o Grupo Universitário de Teatro, pretendendo atender a um público exigente, lançaram as bases para a idéia do que viria a ser o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), cujo nascimento, em 1948, é uma das principais efemérides do teatro brasileiro.

O projeto TBC foi encabeçado pelo empresário italiano Franco Zampari, que arregimentou um grande número de profissionais italianos, como os diretores Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Alberto D’Aversa, Gianni Ratto e os cenógrafos Aldo Calvo, Mauro Francini, Bassano Vaccarini. A vinda desses profissionais, que encontraram no Brasil uma perspectiva de vida e trabalho menos sombria do que aquela que se podia vislumbrar na Europa do pós-guerra, associada ao desejo de profissionalização do nosso teatro, fizeram do TBC um marco indiscutível da cena teatral brasileira.

³⁰ PEIXOTO, Fernando. Brecht sem comícios nem dogmas. In: _____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 69.

A companhia de Franco Zampari instituiu uma nova realidade para o teatro nacional, pois foi uma das primeiras no Brasil a propor um calendário de trabalho que alternava espetáculos populares, de bilheteria fácil, com outros de maior apuro estético e que por isso exigiam um público mais seletivo e preparado, representado por uma pequena elite burguesa. O TBC foi também o responsável pela formação de elencos e de técnicos, que, ancorados pela estrutura que a companhia proporcionava, puderam desenvolver seus talentos e que, quando de lá saíram, reestruturaram o teatro brasileiro.

É necessário que se faça uma breve pausa para contextualizarmos o que se passava no país ao longo desse período. Enquanto o Brasil vivia esse momento de mudanças e de reestruturação teatral, a política nacional conhecia períodos de intensas articulações, mas de pouca mobilidade. Getúlio Vargas iniciara em 1930 um período de governo que se estenderia até 1945, quando Eurico Gaspar Dutra o sucede na presidência do Brasil.

A figura de Vargas e o seu governo são marcados pelo desencadeamento de reações extremamente díspares. Do mesmo modo que promovia medidas de grande aceitação popular, como as de implantação da CLT (Consolidação das Leis de Trabalho), impunha outras nem tanto, como a dissolução do Congresso Nacional em 1930; a aprovação da LSN (Lei de Segurança Nacional), em 1935, que definia os crimes contra a ordem pública; e o Golpe do Estado Novo, em 1937, quando se iniciou o período de maior repressão e o momento em que a centralização do poder se radicalizou.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), uma espécie de “Ministério da Propaganda”³¹, foi criado, em 1939, com a função de regular todas as manifestações culturais do país. A literatura, o cinema, a imprensa, o rádio e o teatro estavam sob a sua tutela. Alguns intelectuais contrários à condução da situação foram presos e exilados, mas o governo sabia da importância de atrair os setores da cultura para o seu lado. Nesse sentido, o rádio foi um dos veículos mais importantes, pois foi utilizado para difundir o ideário do Estado Novo. A divulgação de informações era extremamente controlada, só sendo veiculadas as que fossem de interesse do governo.

³¹ FAUSTO, Boris. O Estado getulista (1930-1945). In: _____. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 207.

O Serviço Nacional do Teatro (SNT) foi criado nessa época e distribuir verbas para espetáculos teatrais era uma de suas funções. Os espetáculos do teatro de revista³², que eram utilizados como meio de alavancar a popularidade de Vargas, eram especialmente agraciados nessa época. O SNT não deixou de existir nos períodos governamentais posteriores, mas nunca conseguiu implantar, de fato, uma política efetiva de incentivo ao teatro. Na década de 70, o SNT concedia significativos subsídios para quem montasse textos clássicos da dramaturgia brasileira.

Durante o governo Vargas, foram criadas duas companhias de teatro oficiais: a Comédia Brasileira e a Companhia Dramática Nacional. A Comédia Brasileira foi a primeira a ser criada e exerceu suas atividades por cinco anos, de 1940 a 1945. Seu repertório se compunha de dramas históricos e românticos, de comédias de costumes e de peças de cunho patriótico, cuja função era difundir o espírito do Estado Novo. A única exceção em sua trajetória foi a montagem de *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. A Companhia Dramática Nacional desenvolveu o seu projeto somente por dois anos, entre 1953 e 1954. Tinha como política de trabalho a popularização do teatro e a montagem apenas de textos de autores nacionais.

Já a companhia Teatro Nacional de Comédia foi criada durante o governo Juscelino Kubitschek e teve a experiência mais duradoura das companhias oficiais, funcionou de 1956 a 1967. O diretor José Renato transferiu-se para o TNC em 1961, com a intenção de reproduzir o trabalho realizado no Teatro de Arena. Contudo, a rigidez da burocracia oficial e as interferências impediram-no de desenvolver de modo pleno as suas propostas.

³² A Revista do Ano foi implantada no Brasil na segunda metade do século XIX e constitui uma história com momentos muito criativos e renovadores da cena brasileira. Estabelecia uma ponte entre palco e platéia através de uma linguagem eivada de humor, deboche e crítica às pessoas e aos costumes, o que popularizou o gênero com o público urbano. Mas, por essa característica, era uma ameaça aos valores sociais; por esta razão, conviveu com os rigores da censura durante a maior parte de sua história. O modelo original era francês, manifestações de teatro que se aglutinavam nas feiras com apresentações variadas de artistas populares, mas os temas e tipos representados eram locais, retirados do cotidiano das ruas do Rio de Janeiro, a capital do Império. As origens da revista são múltiplas, encontram-se elementos do gênero nas antigas manifestações populares de teatro cômico pela Grécia e em Roma, com as comédias de Aristófanes, Plauto e Terêncio, pelas manifestações populares de teatro na Idade Média e pela *Commedia dell'arte*. No Brasil, Martins Pena e José de Alencar podem ser considerados os precursores da revista ao criticarem, por meio de seus textos, os tipos e os costumes da corte. A Revista de Ano trazia para o palco o debate das ruas e para aproximar-se do público, expunham o jogo cênico, utilizando técnicas que colocavam em evidência o processo de criação de sua dramaturgia. Sofreu também com o preconceito das elites intelectuais e econômicas, que não a consideravam um gênero artístico e associavam-na a uma expressão de mau gosto. A desinformação sobre o gênero também contribuiu para que fosse relegado a um segundo plano na história do teatro brasileiro (ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 2004. p. 11-16).

Getúlio Vargas volta ao poder em 1950, depois do mandato do General Dutra, eleito pelo voto popular. No entanto, as dificuldades em articular as várias correntes de interesses que o pressionavam geraram uma grave crise política, que desencadeou a exigência da renúncia de Vargas pelos seus adversários. Recusando-se a renunciar, a 24 de agosto de 1954, Vargas escreve uma carta-testamento à nação e dá fim à própria vida, causando uma comoção nacional e imprimindo cores dramáticas à sua história política e pessoal.

No governo de JK, o presidente Bossa Nova, o país conhece momentos de desenvolvimento e de extremo otimismo ufanista. Após esse período, segue-se a eleição de Jânio Quadros, que renuncia depois de apenas um ano de mandato, alegando que forças terríveis obrigaram-no a tomar tal atitude. João Goulart, o Jango, que havia surgido para a política nacional ao ser nomeado para o Ministério do Trabalho na última fase do governo Vargas, sucede a Jânio Quadros. No entanto, não consegue manter-se no poder por conta da instabilidade política e econômica em que se encontrava o país.

Em 31 de março de 1964, instala-se o regime militar. Uma das primeiras medidas desse regime foi instituir os Atos Institucionais, os AIs, que aumentavam a autonomia do Poder Executivo e, conseqüentemente, do poder repressivo. O AI-1 estabeleceu a eleição indireta para a presidência da República, num mandato que seria provisório. O primeiro presidente 'eleito' foi o general Castelo Branco. A ele sucederam-se Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo, que comandaram o país por vinte longos anos.

Os Atos Institucionais tornaram-se prática corrente; a cada novo governo, novas sanções eram impostas à população, restringindo cada vez mais as liberdades políticas e civis. Em 1965, o AI-2 estabeleceu em definitivo a eleição indireta para a presidência e vice-presidência, extinguiu os partidos políticos e a União Nacional dos Estudantes (UNE). O AI-3 determinou eleições indiretas também para os governos estaduais. O AI-4 instituiu uma Assembléia Constituinte no Congresso Nacional para votar uma nova Constituição, que limitava a participação popular nos processos decisórios. O AI-5, instalado em 1968, foi o mais duro dos atos institucionais: direitos políticos foram cassados, professores universitários foram compulsoriamente aposentados, a tortura institucionalizou-se, o já cooptado Congresso Nacional foi fechado, a produção cultural foi cerceada.

Nessa conjuntura de regulamento das manifestações artísticas, instituiu-se a figura do censor, que definia o que poderia e o que não poderia ser veiculado. Programas de rádio e televisão, publicações, shows musicais, espetáculos teatrais, toda manifestação que pudesse carregar algum conteúdo de crítica ou protesto, necessitavam receber o aval da censura. Os textos dos espetáculos teatrais precisavam ser mandados para a Censura Federal quando ainda estavam na fase de ensaios, antes de entrarem em cartaz. Os censores faziam cortes nos textos, às vezes não os liberavam para serem realizados, e em outras tantas ocasiões proibiam a realização de espetáculos minutos antes de suas estréias.

Se o Estado exercia a sua censura oficial, existia também a censura civil. Nesse período, surgiu o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), grupo extremista que se espalhou por todo país, realizando ações repressoras violentas que incluíam ameaças, pancadarias, estupros e quebra-quebra. Suas vítimas preferidas eram os artistas de teatro, costumavam mandar cartas ameaçadoras, invadiam os espetáculos e espancavam o elenco. Era uma organização paramilitar que não era devidamente reprimida pelo Estado, antes pelo contrário.

Momentos de repressão, de censura, como o dos governos militares e do período Vargas, explicam, segundo Vilma Arêas (1990), por que a comédia, em particular, e o teatro brasileiro de modo geral, partilham a dificuldade de engrenar um desenvolvimento pleno e harmônico. Desde o início do século XVIII, com o patrulhamento da Igreja, o teatro já sofria restrições, situação que só veio a se agravar durante os períodos Vargas e da Ditadura Militar.

No entanto, independente do fato de o teatro ter sido alvo de restrições ao longo do tempo, o certo é que nesses momentos não se deixou de produzi-lo, pelo contrário. Podemos observar que alguns dos momentos de ruptura do teatro brasileiro se deram justamente nesses momentos de exceção. No período Vargas foi quando surgiram companhias importantes, como o TBC, Teatro Cacilda Becker, Teatro dos Sete, etc. No período militar, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena conheceram o auge de sua produção. O AI-5 abortou muitos dos espetáculos que estavam sendo produzidos no país, mas, paradoxalmente, esse foi o período em que mais espetáculos entraram em cena. Para Fernando Peixoto,

talvez tenham sido os mais fecundos do século até agora; marcam o amadurecimento da dramaturgia (Guarnieri, Vianninha, Boal, Dias Gomes,

Chico de Assis) e da encenação (Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, Flávio Rangel e Antunes Filho) a afirmação de uma geração que assume o teatro como atividade socialmente responsável, lançando-se na investigação dos temas mais urgentes do processo sócio-político nacional. Basicamente, é uma etapa definida pelo trabalho cultural e político do Arena e do Oficina. É também, fundado em 1964, como tentativa de resistência ao golpe, no Rio de Janeiro, o Teatro Opinião.³³

Passado o momento de hegemonia do TBC e da ‘dinastia teatral’ que ele estabelecera, juntamente com a EAD, segue-se um momento de renovação. Surgem, assim, grupos como o do Teatro de Arena, do Teatro Oficina e do CPC (Centro Popular de Cultura), dotados de novas propostas de trabalho e propalando o desejo de atingir um público mais popular, diferente do que até o momento era visado pelos conjuntos existentes. Além disso, buscavam também formulações estéticas novas, que se adequassem a esse novo teatro que pretendiam realizar. É a partir desse momento que as novidades do teatro europeu e norte-americano são introduzidas no Brasil. Fernando Peixoto resume assim esse período, no Colóquio de Teatro Brasil-Alemanha acontecido em 1990:

Essa vontade de renovar, de tocar adiante a descolonização interna, e a busca de um outro público de teatro levaram à fundação, em 1958, de dois conhecidos grupos, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Entendiam-se como antítese do TBC – que aliás não tardou a fechar – e neles predominavam encenadores brasileiros (e não mais italianos). O objetivo era um teatro mais voltado para a realidade sociopolítica brasileira, e, nesse contexto, só foi coerente que se priorizassem peças de autores brasileiros. O Arena concentrou-se mais nos dramaturgos, o Oficina mais nos encenadores.³⁴

O esgotamento de um modelo de teatro, aliado ao desejo de encontrar novas formas de expressão, eram terreno fértil para a adoção das práticas de trabalho de encenadores e dramaturgos como Brecht, Stanislavski, Artaud, Genet, Grotowski, etc., que começam, então, a fazer parte de nossa realidade artística. A partir dessa aproximação, iniciou-se um novo período no teatro brasileiro, do qual parte dessa história se conta através das realizações desses grupos.

³³ PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 238-239.

³⁴ PEIXOTO, Fernando. Quarenta e cinco anos de teatro brasileiro. In: _____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 89.

1.1 TEATRO DE ARENA

No Brasil, a primeira referência a um teatro de arena³⁵ foi apresentada no 1º Congresso Brasileiro de Teatro realizado no Rio de Janeiro, em 1951, por Décio de Almeida Prado, José Renato e Geraldo Mateus, que foi um dos idealizadores da companhia Teatro de Arena, surgida em São Paulo, em 1953.

Inicialmente, a principal proposta de trabalho do Teatro de Arena era incentivar um teatro de cunho popular. Como não possuía um espaço próprio, o Arena realizou as suas primeiras apresentações na sala de ensaios do TBC, nos salões do Museu de Arte Moderna (MASP) e em clubes e fábricas. Seu espetáculo de estréia ocorreu em abril de 1953, quando se encenou, no MASP, *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Somente em fevereiro de 1955 inauguraram a sua sala de espetáculos no bairro da Consolação em São Paulo.

José Renato foi o coordenador artístico do Teatro de Arena até a chegada de Augusto Boal em 1956. Nesse mesmo ano, Boal estréia *Ratos e homens*, de John Steinbeck, seu primeiro trabalho de direção no Arena, o que lhe rendeu o prêmio de diretor revelação de 1956, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Augusto Boal foi contratado pelo Arena logo após o seu retorno de uma temporada nos Estados Unidos, onde, na Universidade de Colúmbia, cursara dramaturgia e direção teatral, além de ter conhecido as experiências do *Actors Studio*, onde se pesquisava sobre novas formas de interpretação. Essas experiências instrumentalizaram Boal para o trabalho que veio a desenvolver no teatro brasileiro e especialmente junto ao Teatro de Arena.

O encenador tornou-se um dos nomes mais importantes do país quanto à teorização teatral. Ao longo de sua carreira, de forma independente e associado a outros artistas, trabalhou na busca de novas linguagens para o teatro. Boal é o criador do Teatro do Oprimido, uma metodologia que une o teatro à ação social, cujas bases ele lançou no

³⁵ Teatro no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação. Já usado na Idade Média para a representação dos mistérios, este tipo de cenografia é novamente privilegiado no século XX (M, REINHARDT, A. VILLIERS, 1958), não só para unificar a visão do público, mas, sobretudo, para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 380).

Brasil, mas que só conseguiu desenvolver plenamente durante o período em que esteve exilado, entre 1971 e 1984, quando morou na Argentina, em Portugal e na França. Além dos textos de teoria teatral, produziu textos dramáticos como *Marido magro*, *Mulher chata*, *José, do parto à sepultura*, *Murro em ponta de faca*, *O corsário do rei*.

Uma das suas primeiras ações no Arena foi instituir o Laboratório de Interpretação, cuja proposta era aprofundar o trabalho de interpretação através do método de Stanislavski. Nessa fase, novos artistas juntam-se ao grupo, nomes que se tornaram fundamentais na história do grupo, e importantes na cena teatral e artística brasileira; entre eles estavam Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio e Nelson Xavier.

Outra iniciativa de Boal no Arena foi a instituição do Seminário de Dramaturgia, que será criado após a temporada exitosa de *Eles não usam black-tie*³⁶, de Gianfrancesco Guarnieri. A peça estreou em 22 de fevereiro de 1958, com a direção de José Renato e arrefeceu as crises e os conflitos internos que o grupo vivia. O que seria um canto do cisne, tornou-se o vôo de fênix do Arena, que saiu renovado da crise e em consequência mudou também a história do teatro brasileiro (COSTA, 1996). O espetáculo ficou um ano em cartaz em São Paulo, viajou pelo Brasil e foi montado por vários outros grupos por todo país.

Para Iná Costa, é por meio do viés temático que a obra de Guarnieri se aproxima das reflexões de Brecht. Ao tratar de um tema incomum, o autor traz à cena a classe trabalhadora e seus problemas, um assunto que até aquele momento não havia sido tratado pela dramaturgia nacional. Ele foge dos padrões até então estabelecidos e vê-se, por isso, diante do maior problema da dramaturgia do século XX, que é o dos instrumentos teatrais com que trabalhar:

Depois que a forma do drama burguês entrou em crise, foram justamente os dramaturgos inspirados, como Guarnieri, nos problemas e lutas dos que não usam black-tie os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês.³⁷

Além do tema, Guarnieri usa o recurso do relato, que propicia o distanciamento proposto por Brecht, para retomar assuntos do passado da família e para que saibamos o

³⁶ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

³⁷ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op. cit., p. 22.

que está se passando no que se refere à greve, já que toda essa ação se passa fora de cena. Costa enfatiza, no entanto, que é pouco provável que o autor tivesse tido contato com a obra de Brecht, cujo conhecimento, naquele momento, restringia-se a um pequeno grupo de intelectuais.

Segundo Sartingen³⁸, Guarnieri inicialmente não se aproximará do trabalho de Brecht, por considerá-lo um autor ‘importado’ e seu interesse estar focado nos autores nacionais. Mais tarde, quando começar a ocupar-se com as teorias do dramaturgo, será o ideário político de Brecht que mais o interessará. Essa postura terá como consequência torná-lo um dos elementos fundamentais na constituição de um teatro popular, proposta pelo Teatro de Arena. Além de *Eles não usam black-tie*, escreveu *Gimba*, que também enfoca a vida operária; *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, em parceria com Augusto Boal, nos quais discutem dramas históricos brasileiros em formato musical.

Embalado pelo sucesso de *Black-tie*, Boal decide investir no projeto do Seminário de Dramaturgia. A proposta de trabalho era ambiciosa: estimular a criação de uma dramaturgia de caráter nacional, produzir espetáculos com os textos do Seminário e através desses discutir a realidade brasileira, ao trazê-la para os palcos. Atrelado à iniciativa do Seminário, foi criado o projeto Teatro das Segundas-feiras, onde os textos produzidos seriam colocados em discussão.

*Revolução na América do Sul*³⁹ foi um dos textos produzidos no Seminário e causou grande repercussão no cenário teatral brasileiro. *Revolução*, como a maioria das peças produzidas nesse período, apresenta uma temática social, discutindo as novas relações de trabalho e o papel do capital na vida do brasileiro, e realizará essa discussão através da junção de procedimentos farsescos e de recursos do teatro épico. Para Décio de Almeida Prado⁴⁰, *Revolução* imprime ao Arena uma inflexão anti-realista que marca o início, de fato, da influência de Brecht no Brasil.

Iná Costa (1996) afirma que, além da adesão a Brecht, se não existisse o preconceito do teatro brasileiro, tido como sério, contra o teatro de revista, teria sido possível perceber a filiação de *Revolução na América do Sul* a essa linhagem teatral.

³⁸ SARTINGEN, Kathrin. A influência de Bertolt Brecht nas peças de teatro brasileiras. In: _____. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 173.

³⁹ BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. In: _____. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 69-70.

Sábato Magaldi, por outro lado, prefere associar as raízes de *Revolução* à comédia aristofanesca, mas também relaciona a peça à teoria brechtiana. Para tanto, menciona alguns dos procedimentos épicos presentes no espetáculo:

A técnica incide no procedimento épico. Recordar-se Mãe coragem, andando sem parar em busca de sobrevivência. É esse o itinerário do protagonista: vai sucessivamente aos mais diversos lugares, à procura do almoço. Outra proximidade do texto com a teoria brechtiana está no didatismo das canções finais das várias cenas, embora ele se mostre mais um “suplemento” do espetáculo do que propriamente uma exigência orgânica do original.⁴¹

Revolução na América do Sul faz parte da fase nacional de produção do Teatro de Arena. Essas fases são organizadas por Augusto Boal⁴² em quatro etapas: a primeira é a fase realista; a segunda, a fase nacional; a terceira, a fase de nacionalização dos clássicos; e a última, a fase dos musicais. E, como afirma o próprio Boal, elas não são estanques, alternam-se e nunca se encerraram definitivamente.

Os espetáculos produzidos na primeira fase de vida do Teatro de Arena tinham como proposta inicial diferenciar-se do teatro realizado pelo TBC. A Fase Nacional foi marcada pela produção dos textos produzidos no Seminário e tinha uma proposta ideológica declarada, discutir a realidade nacional, trazendo para o palco questões que preocupavam a sociedade brasileira. A Fase de Nacionalização dos clássicos aconteceu quando a direção do Teatro de Arena ficou por conta de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e a Fase dos Musicais introduziu um novo modelo dramatúrgico, o Sistema Coringa⁴³. Segundo Décio de Almeida Prado, ao instituir o sistema Coringa, o Teatro de Arena passou a integrar “no espetáculo, à vista do público, o que Brecht aconselhava não mais do que como exercício preparatório, visando-se, contudo, em ambos os casos, ressaltar ‘a perspectiva social’ – ou a máscara social”⁴⁴. O musical *Arena conta Zumbi* (1965) de Guarnieri e Boal, com música de Edu Lobo, é a primeira grande produção nessa

⁴¹ MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*: Brasiliense, 1984. p. 40.

⁴² BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Op. cit., p. 173-185.

⁴³ No Teatro do Oprimido, Boal expõe as quatro principais técnicas do sistema Coringa: a primeira consiste na desvinculação ator-personagem, cuja máscara teatral caracteriza-se pelas ações e reações das personagens. Qualquer ator pode representar a personagem desde que vista a “máscara”. A segunda técnica depende diretamente da primeira, pois o espetáculo não é apresentado através do ponto de vista de uma única personagem, mas sim do de uma equipe, segundo critérios coletivos. A terceira técnica é a do ecletismo de gênero e estilo, podendo misturar recursos da farsa, do melodrama, da telenovela, como de elementos estilísticos realistas, expressionistas, surrealistas. A quarta e última é o emprego da música, que teria a função de preparar a platéia para receber textos que só poderiam ser absorvidos dentro da experiência razão-música (BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Op. cit., p. 186-192).

⁴⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. Op. cit. p. 73.

nova fase. Para Kathrin Saringen (1998), a criação de *Zumbi* foi uma forma de Boal buscar refúgio no universo da fábula e da história depois do golpe de 1964.

As inovadoras propostas estéticas pensadas por Augusto Boal e executadas, nesse momento, especialmente pelo teatro de Arena, mostram a importância do dramaturgo e pensador brasileiro, pois, partindo das proposições de Stanislavski e de Brecht, ele criou novas possibilidades de encenação, que podem ser consideradas genuinamente brasileiras.

Boal participou ainda da direção do show musical *Opinião*, ocorrido em 11 de dezembro, no Rio de Janeiro, no emblemático ano de 1964, que contou com as participações de Zé Kéti, João do Vale, Nara Leão e Maria Bethânia. Mesmo tendo se estruturado como grupo teatral, as suas principais atividades estavam voltadas para as questões político-sociais. A principal bandeira defendida pelo *Opinião* era a defesa da arte popular e a abertura de espaços para que a cultura da periferia pudesse se manifestar. Além desse caráter de difusor da cultura popular, apresentava-se como um espaço de resistência, pois era também um local de encontros, um espaço de aglutinação das pessoas que estavam insatisfeitas, em especial a classe artística, com os rumos do país.

1.2 TEATRO OFICINA

O movimento *oficina* iniciou-se em 1958, em São Paulo, tendo como alguns de seus iniciadores José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Amir Haddad, Fauzi Arap e Carlos Queiroz Telles. A intenção do movimento era distinguir-se tanto do modelo de teatro realizado pelo TBC, quanto o do Teatro de Arena. A partir de 1959, vários espetáculos, ainda amadores, são montados, entre eles dois textos de José Celso, *Vento forte para papagaio subir* e *A incubadeira*, ambos de cunho autobiográfico, que foram dirigidos por Amir Haddad.

Mesmo tendo sido criado como uma alternativa ao Teatro de Arena, durante algum tempo o Oficina utilizava-se dos seus espaços e até foi cogitada a idéia de anexar-se ao grupo capitaneado por Boal. No entanto, em 1961, o Oficina estabeleceu-se em sua sede própria e torna-se uma companhia profissional. Neste mesmo ano, José Celso ganha o prêmio de diretor revelação da APCT pela montagem de *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, seu primeiro trabalho de direção.

Segundo Fernando Peixoto (2002), a partir de *A vida impressa*, que contou com o trabalho de preparação de atores de Eugênio Kusnet, ator russo radicado no Brasil que tivera contato direto com Stanislavski e o Teatro Artístico de Moscou, o grupo ultrapassou a barreira do amadorismo, ao mesmo tempo em que começava a assumir uma reflexão sobre um painel social mais concreto. Após a realização de *A vida impressa*, iniciou-se o “ciclo russo-soviético”, entre 1962 e 1966, quando foram encenados *Quatro num quarto*, de Valentin Katáiev, *Pequenos burgueses*, de Máximo Gorki, *Andorra*, de Max Frisch, e *Os inimigos*, também de Gorki.

Para Peixoto, com *Pequenos burgueses*, que causou enorme repercussão entre e a crítica e o público, que ocorreu em massa, o Oficina teria atingido pleno amadurecimento de um processo de trabalho baseado nas lições de Stanislavski, através de um mergulho profundo na encenação e na interpretação realista-psicológica. Nas duas próximas produções, os textos de Gorki e Frisch, a investigação volta-se para Brecht, indicando que um novo período de trabalho se iniciava, com a introdução de elementos do teatro épico.

Em 1966, a sala do Oficina foi destruída por um incêndio, o que impôs uma parada nas realizações da companhia. Durante um período, o grupo se viu obrigado a preocupar-se somente com a sua reestruturação; com esse intuito montaram novamente antigos espetáculos de sucesso. Foi também uma fase na qual toda a equipe resolveu repensar a própria atuação e articular novos rumos. Um dos resultados dessa busca é a decisão de encenar *O rei da vela*⁴⁵, de Oswald de Andrade.

O rei da vela foi escrito por Oswald de Andrade em 1933, mas, devido à censura imposta pelo Estado Novo de Vargas, a do Oficina será a sua primeira montagem. Segundo Sábato Magaldi⁴⁶, é devido a esse abismo temporal que a concepção de um teatro brasileiro moderno é creditada a Nelson Rodrigues e não a Oswald de Andrade. A este resta, então, ter a precedência temporal na produção de uma nova dramaturgia nacional, ao estabelecer uma visão desmistificadora do país quando produziu textos nos quais utilizou o mesmo ideário da antropofagia proposto para a literatura brasileira. Realizou tal feito, associando o caráter da crônica da vida nacional, recorrente em nossos palcos, a alterações estéticas, como o emprego de recursos metalingüísticos e intertextuais, bem como os da paródia. Outros dos textos teatrais de Oswald são: *O homem e o cavalo* e *A morta*.

⁴⁵ ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Abril, 1976.

⁴⁶ MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

A encenação de *O rei da vela* inaugura a nova sede do Teatro Oficina. O espetáculo introduz, segundo Peixoto, o “antropofagismo cultural (em seguida consumido pela cultura de consumo e pela burguesia como simples “tropicalismo”, esvaziado de seu conteúdo revolucionário e destruidor). Teve um significado cuja repercussão interferiu em quase todas as áreas do pensamento cultural do país”⁴⁷. Peixoto afirma, ainda, que nesse espetáculo “Brecht estava digerido e mastigado, antropofagicamente assimilado e devorado”⁴⁸. Além disso, José Celso teria conseguido realizar o melhor do receituário brechtiano, que é um convite à investigação e à renovação da linguagem cênica, através da assimilação de elementos diversos, de algumas das mais autênticas manifestações do espetáculo nacional, como o circo, a revista musical e a ópera tradicional.

A dramaturgia de Brecht chegara ao Oficina no final dos anos 60, com *Galileu Galilei* (1968) e *Na selva das cidades* (1969) com grande sucesso. Nesse período se iniciara uma crise no grupo que se divide entre os que defendem o teatro como uma forma de reflexão sobre questões que preocupavam a sociedade e os que querem adotar um estilo anárquico que envolve o espectador, propõe experiências sensoriais, marcadas pelo irracionalismo e o misticismo. É o chamado teatro de agressão:

A diferença, portanto, das propostas do teatro político, representado pelo trabalho do Arena e do Oficina, que sugeria a identificação palco/platéia, o teatro de José Celso tentava estabelecer uma experiência de choque com o espectador, onde a divisão e a crise faziam parte da realização de seu projeto. Não por acaso as suas performances – *O Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Galileu Galilei* e *Gracias Señor* – seriam cercadas de debates e escândalos. O sentido anárquico que o Oficina imprimia em suas atuações, despertaria a reação da direita, que em 1968, através do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), invadiria o teatro onde se apresentava a peça *Roda Viva* para destruir os cenários e espancar os atores.⁴⁹

Um dos motivos desencadeadores dessa crise no Oficina foi a rejeição de um processo que é praticamente inerente às propostas vanguardistas, que é a assimilação. Essa crise interrompe essa fase da companhia, cujas atividades são retomadas mais tarde por José Celso e Renato Borghi, remanescentes do grupo. A vinda do *Living Theatre* para o Brasil e uma excursão pelo país com vários espetáculos desencadeiam os novos passos dados pelo Oficina. Novas experiências cênicas são experimentadas e resultam no

⁴⁷ PEIXOTO, Fernando. Momentos do teatro brasileiro. In: _____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 185.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 240.

⁴⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Tudo é História). p. 63-64.

surgimento, em 1971, do Oficina Usyna Uzona, cuja proposta é radicalizar a linguagem e adotar contornos vivenciais na encenação.

Em 1974, José Celso é preso e exilado e, quando retorna ao Brasil, em 1979, concentra-se em pesquisar novas linguagens. O teatro Oficina é precursor no país da produção de espetáculos que têm como sua principal premissa a criação coletiva. Na década de 80, o grupo limita-se a ministrar oficinas e a realizar eventos de curta duração.

1.3 CENTRO POPULAR DE CULTURA – CPC

Oduvaldo Vianna Filho e Milton Gonçalves deram início ao primeiro núcleo do Centro Popular de Cultura (CPC) quando se desvincularam do Teatro de Arena. Essa dissidência juntou-se a uma gama enorme de outros artistas, estudantes e intelectuais que pregavam a transformação do país através da ação cultural. No mesmo ano, em 1961, sob a direção de Vianninha, do cineasta Leon Hirszman e do sociólogo Carlos Estevam Martins, o grupo instalou-se no prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE), entidade à qual ficará associado.

No artigo *CPC: o teatro a serviço da revolução*⁵⁰, Fernando Peixoto comenta que as relações entre CPC e UNE não foram fáceis, porque a entidade tinha pretensões de submeter seu órgão cultural à sua política interna. As inevitáveis divergências ideológicas ocasionaram, em vários momentos, o aparecimento de censura interna. Como consequência disso, o cineasta Carlos Diegues permaneceu como dirigente do CPC por apenas três meses. Essas diferenças, contudo, não impediram que o CPC se desenvolvesse e espalhasse por todo o país as inúmeras atividades que propunha. Os espetáculos produzidos pelos grupos eram apresentados em regiões periféricas das cidades e próximos aos locais de trabalho do seu público-alvo.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda⁵¹, o anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultural, de 1962, afirmava que artistas e intelectuais brasileiros estavam distribuídos em três grupos distintos: o do conformismo, o do inconformismo e o da atitude

⁵⁰ PEIXOTO, Fernando. *CPC: o teatro a serviço da revolução*. In: ____ (Org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989. p. 7-22.

⁵¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 17-19.

revolucionária conseqüente. O CPC, obviamente, defendia a adoção de uma atitude revolucionária e conseqüente, ou seja, recusar a problemática individual, considerada como politicamente inconseqüente, se a ela não se chegasse por meio do problema social. No ideário do CPC, a cultura deveria mudar consciências, principalmente a dos homens do campo e dos trabalhadores assalariados.

*A mais-valia vai acabar, seu Edgar*⁵², montada pelo Teatro Jovem⁵³, é o espetáculo que dá origem ao primeiro CPC. Nesse texto, a teoria marxista da mais-valia é didatizada por Vianinha, que pretende com isso unir o caráter ideologizante à teatralidade. Para tentar concretizar tal intenção, ele reúne as propostas cênicas e políticas de Bertolt Brecht e Erwin Piscator.

As lições de Brecht são devidamente aplicadas. O didatismo está tão explícito no texto, que ocorrem cenas em que as próprias personagens chamam a atenção para esse fato, ao questionarem o texto e o próprio papel que estão exercendo, quebrando a ilusão cênica, recurso que cria o distanciamento brechtiano. A peça tem execução de música ao vivo e os atores cantam e dançam. A trilha sonora foi criada originalmente para a peça por Vianninha e Carlos Lyra.

O propósito do texto é explicar como se constrói a mais-valia e é isso o que ele faz, em detrimento da qualidade do texto. *A mais valia* é uma aula sobre a concepção da mais-valia, partindo dos conceitos mais básicos sobre a exploração, a constituição dos mercados e o uso do capital, até atingir a sua forma mais elaborada, na qual a maioria das pessoas perde as referências sobre como se dá tal processo. As personagens não têm nomes próprios, elas são denominadas por algo que as caracteriza, como Barbeiro, Capitalista, Desgraçado, Feirante, e um número seqüencial; e as outras por Avó, Gago, Mocinha, Secretária, etc. Essa nomenclatura apresenta as personagens pelos espaços que ocupam na engrenagem social e econômica.

Oduvaldo Vianna Filho era o mais importante dramaturgo que atuava junto ao CPC. Enfocava em seus textos as questões que envolviam o capital e as reivindicações políticas e econômicas da sociedade em geral e dos trabalhadores em particular. O seu

⁵² VIANNA FILHO, Oduvaldo. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. (Org. Yan Michalski). In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/ 1 Teatro*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

⁵³ Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=630>. Acesso em: 05 de setembro de 2008.

trabalho era uma exceção na forma de organização do grupo que privilegiava a produção coletiva, atividade para a qual mantinha uma equipe de redatores. Vianninha é um daqueles nomes de exceção na cultura brasileira, esteve envolvido nos principais movimentos culturais brasileiros relativos ao teatro de sua época. Morreu jovem, aos 38 anos, mas deixou uma vasta produção como herança.

O CPC recebeu durante algum tempo auxílio do Ministério da Cultura, o que lhe permitiu promover atividades culturais nos setores teatrais, cinematográficos, musicais, das artes plásticas e outros, e elevar o nível de conscientização das massas populares. Conseguiu montar uma estrutura de produção que poucas vezes se viu no país, antes de ter suas atividades interrompidas pelo Golpe Militar de 1964.

O CPC foi o agrupamento que mais se aproximou da realização de uma das principais bandeiras defendidas pelos grupos teatrais em suas propostas: a renovação do público. O Arena e o Oficina acabaram por restringir-se aos estudantes, à intelectualidade e a classe burguesa, que eles tanto atacavam em seus espetáculos. Além disso, o sistema Coringa, criado por Boal, onde havia uma alternância na apresentação de uma mesma personagem, que foi utilizado em várias das montagens do Arena, exigia um maior preparo da assistência.

As companhias e grupos teatrais tiveram um papel fundamental na estruturação do teatro brasileiro, pois foi através desses conjuntos que se possibilitou a sua efetiva modernização. Como vimos, nesse breve histórico, a introdução da figura do encenador, acompanhando uma tendência mundial, ocasionou uma revolução em nossa cena teatral, revelando nomes como os de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, para citar apenas dois de nossos mais importantes encenadores.

Esses grupos representaram a vanguarda do teatro brasileiro, por romperem com o modelo que vigia até aquele momento. O contato com as mais inovadoras e importantes estéticas teatrais, como as de Stanislavski, Brecht, Grotowski, aliadas ao desejo de constituir uma dramaturgia e uma cena ‘genuinamente’ brasileiras, alavancaram trabalhos como os do Teatro de Arena, do Teatro Oficina e do CPC que durante determinado tempo foram referência para muito do que se produziu em teatro no Brasil.

Cada um desses grupos, à sua maneira, aplicou as propostas de Brecht. O CPC, pelo seu maior engajamento político, voltou-se mais à aplicação dos pressupostos ideológicos do que estéticos. O Teatro de Arena também se preocupava com as discussões sociais, mas isso não impediu que realizasse um aprofundamento nas pesquisas de cunho estético, avançando além do que defendia a cartilha brechtiana. O trabalho do Teatro Oficina, inicialmente, assemelha-se ao do Arena, mas com o passar do tempo adquire a sua própria identidade, o que significou voltar-se mais a propostas baseadas na criação coletiva e nas experiências sensoriais, associadas às idéias de Grotowski, que defendia que o teatro pode dispensar tudo, menos um ator e, ao menos, um espectador.

A criação por Augusto Boal e a posterior disseminação dos seminários de criação dramática fomentaram a produção de inúmeros textos, o que, com certeza, incrementou a dramaturgia brasileira. Num segundo momento, os trabalhos de criação coletiva assumirão importância vital no processo de evolução do teatro brasileiro e a experiência de José Celso é uma das referências nesse sentido.

Toda essa movimentação teatral circunscrevia-se, especialmente, ao eixo Rio-São Paulo, mas havia grupos trabalhando por todo país. No entanto, o problema de sustentar o teatro e a si próprios fazia com que muitos artistas migrassem para o centro do país em busca de melhores, ou apenas, de oportunidades, o que nunca deixou de acontecer, esvaziando as cenas locais.

Porto Alegre era um desses lugares. Na cidade havia uma grande movimentação de grupos amadores, empenhados na luta inglória de fazer teatro. Segundo Fernando Peixoto⁵⁴, a criação do CAD (Curso de Arte Dramática), inicialmente vinculado à Faculdade de Filosofia, na então URS (Universidade do Rio Grande do Sul), foi o resultado de reivindicações dessa classe artística, que sentia a necessidade de aprofundar e sistematizar os conhecimentos teatrais com a intenção de se encaminhar para o profissionalismo.

O CAD teve a sua aula inaugural, intitulada *Introdução à Poética do Espetáculo*, proferida a 10 de abril de 1958 por Ruggero Jacobbi. Alguns dos professores do curso na primeira fase foram: Gerd Bornheim, Ângelo Ricci, Guilhermino Cesar, Ruggero Jacobbi e Lothar F. Hessel. Em 1967, o Curso de Arte Dramática tornou-se Centro de Arte

⁵⁴ PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Hucitec; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993. p. 93.

Dramática. Em 1970, passa a integrar o Instituto de Artes da agora UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), sob a denominação de Departamento de Arte Dramática (DAD).

Caio Fernando Abreu ingressou no CAD em 1970, mas não concluiria o curso iniciado, como também não concluiu o de Letras. Participou durante algum tempo do grupo de Teatro Província, dirigido por Luiz Arthur Nunes, amigo e colega de curso. Caio registrou em um dos seus diários, em 11 de junho de 1970: “*Faço então, nesse momento uma escolha. Vou me entregar ao teatro. Vou fazer teatro a fundo, a sério. Sei que tenho talento, possibilidades, que posso perfeitamente tornar-me um excelente ator ou/ e diretor. Isso poderá quem sabe ser a minha? Vou me entregar*”. Apesar dessa declaração apaixonada, não engrenou uma carreira de ator, nem de diretor, mas iniciou a de dramaturgo. Escreveu em parceria com Luiz Arthur uma série de textos: *Cenas avulsas*, constituída pelos *Diálogos 1, 2, 3, 4 (O aborto) e 5; Sarau das 9 às 11*, composta por quatro quadros (*Overture, Como era verde o meu vale, Bonecos chineses e Eles*) e *A maldição do vale negro*, texto com o qual receberam o Prêmio Molière de melhor autor de 1988.

A produção de teatro, individual, de Caio é composta por quatro títulos: *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, A comunidade do arco-íris, O homem e a mancha, Zona contaminada* e a adaptação da novela *Reunião de família* de Lya Luft. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* foi escrita, provavelmente, logo após o retorno do autor da Europa, mais especificamente de Londres, onde ficou por cerca de dois anos, no início dos anos 70. A peça foi premiada num concurso do SNT, mas acabou sendo proibida pela censura do regime militar por cerca de dez anos, por tratar de assuntos considerados impróprios, como amor livre, homossexualismo e drogas⁵⁵.

A história de *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* se passa numa noite chuvosa. Sete jovens entre 20 e 30 anos protegem-se da chuva e da noite numa casa aparentemente abandonada. São cinco rapazes (João, Léo, Baby, Alice Cooper (Jaime Roberto), Angel (Angelito) e duas moças, Mona ou Carlinha Baixo-astral (sic), sua outra identidade, e Rosinha, que está grávida. Depois de todos terem tomado o chá de ervas orientais oferecido por Mona, coisas estranhas começam a acontecer: Mona acredita que os extraterrestres vêm buscá-la, Rosinha perde a criança, Angel, acreditando que Alice é um

⁵⁵ TEIXEIRA, Paulo César. Eu, Caio F. *Aplauso*, Porto Alegre, n. 45, ano 5, p. 28-34, mar. 2003. p. 30.

vampiro, tenta matá-lo, Mona sai ao encontro dos ETs e retorna como Carlinha Baixo- astral dizendo que acabou tudo, que houve uma explosão atômica e que não existe mais nada.

Desnorteados e confusos, perguntam uns aos outros sobre o que devem fazer. Leo, deixando o seu pessimismo, lembra que Mona dissera que, quando as coisas ficavam difíceis, se deveria cantar e tocar. Sentam-se todos em círculo e seguem o conselho de Mona: cantam e tocam. Quando se dão conta, o dia amanheceu, e o mundo não acabou. De repente ouvem batidas na porta. Ninguém quer atender, pensando que pode ser a polícia, os ETs, algum vizinho, os reis magos, os quatro cavaleiros do Apocalipse, o leiteiro. As batidas devem prosseguir indefinidamente. Segundo a rubrica final, as batidas seguem-se até que a cantoria improvisada dos atores entre em alguma sintonia, até os atores e a platéia estarem cansados, ou, ainda, até alguém chegar avisando que o teatro precisa ser fechado.

A comunidade do arco-íris deve ter sido escrita entre 1972 e 1973. *A comunidade* nos conta a história de um grupo constituído por uma série de personagens que, cansadas da vida que levavam, resolvem fundar um tipo de sociedade na qual todas as decisões sejam tomadas pelo grupo e onde o bem comum seja o mais importante. Essa comunidade é constituída por seres muito especiais: uma bruxa de pano, que estava cansada de ser mandada e que depois foi trocada por um *videogame*; um soldadinho de chumbo, que não tinha vocação para a guerra e cujo sonho era ser jardineiro (ele traz consigo um regador); uma sereia, que estava cansada da poluição; uma boneca de caixinha de música, que estava impedida de dançar porque ninguém mais abria a tampa de sua caixinha; um mágico atrapalhado, que não conseguia parar de tirar lenços de sua cartola; e Roque, o músico, que ali podia tocar a sua guitarra em paz.

A tranqüilidade do grupo é interrompida, no dia da comemoração do primeiro aniversário da comunidade, pela chegada dos macacos, Tião, Bastião e Simão. Os macacos na verdade são homens disfarçados, espiões do Reino dos Homens que haviam sido enviados para a comunidade com o intuito de semear a discórdia entre os seus membros e acabar com ela. Descobertos, eles se dizem arrependidos e pedem para ficar. A turma fica em dúvida, mas o Soldadinho propõe que se use a democracia e que se improvise uma votação com as crianças que estão no teatro para decidir se eles podem ou não reunir-se ao grupo. O autor propõe que o final seja uma festa com doces, bebidas e balões, se possível. Se não, que se encerre apenas com a canção.

O homem e a mancha é, segundo o próprio autor, uma releitura do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Conforme conta ao final do texto, a peça foi escrita no Carnaval de 1994 em São Paulo e é dedicada à memória de Clarice Lispector, que na primeira vez que viu Caio nomeou-o de seu Quixote. É um texto no qual um único ator deve representar quatro personagens: o Ator, Miguel Quesada, o Homem da Mancha e Dom Quixote (Cavaleiro da Triste Figura). Há ainda uma voz em *off* que é a de Guilherme, ex-colega de trabalho de Quesada.

O Ator passa o tempo todo em busca da sua personagem, diz que ela é essencial para a sua sobrevivência. Ele acredita que não tem sentido sem a personagem e que vai enlouquecer sem ela. Miguel Quesada é um homem que se aposenta e, como sempre teve um sentimento de rejeição, resolve isolar-se do mundo. Faz um estoque de mantimentos e de tudo que possa precisar, pretendendo nunca mais sair de casa, nem se comunicar com ninguém. O Homem da Mancha procura incessantemente uma mancha. Inicialmente ele não sabe onde está. Pode ser inclusive uma mancha geográfica. Mais tarde ele acha manchas pelo próprio corpo. Dom Quixote quer tornar-se cavaleiro. Consegue. Depois sai em busca de aventuras com seu cavalo Rocinante (uma vassoura), mas não sem antes despedir-se de seu grande amor, Dulcinéia del Toboso (um manequim sem cabeça). Mais adiante resolve que precisa de um escudeiro, Sancho Pança (um pequeno barril com rodas). A peça que, na sugestão do autor, deve terminar com uma música espanhola vibrante vigorosa e vital, alternará, no seu final, momentos de alegria e de tristeza. O Ator finalmente encontra o seu texto e a sua razão de ser; Miguel desiste da reclusão e recebe o telefonema de Carolina, uma paixão platônica que tinha no trabalho e a quem havia mandado uma carta. O Homem da Mancha aparece ao final de uma sessão de análise, onde acaba por libertar-se da fixação com a mancha.

Zona contaminada teve a sua primeira versão 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. Caio”⁵⁶.

A peça foi encenada, pela primeira vez, apenas em 1993, no Rio de Janeiro, dirigida pelo ator, diretor e amigo de Caio, Gilberto Gawronski. A personagem

⁵⁶ MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 498.

Nostradamus Pereira era vivida pelo cantor e ator, Fausto Fawcett, que convidou para acompanhá-lo em cena a dançarina Regininha Poltergeist, a quem revelara nos anos 80, e o ex-baixista do Barão Vermelho, Dé Palmeira. Eles, no entanto, não chegaram a estrear. A jornalista Scarlet Moon, a quem o texto publicado é dedicado, travestida de homem, fazia o papel de Nostálgio.

Segundo Gawronski, a figura de Nostradamus foi inspirada em Vicente Pereira⁵⁷, autor teatral, ator, cenógrafo, que é tido como um dos criadores do chamado Teatro Besteiro⁵⁸. Em o *Homem e a mancha*, a personagem Ator diz uma frase que é atribuída a Vicente Pereira: *ATOR (Citando Vicente Pereira.) – “Sempre quando tiveres mais de três pessoas reunidas e for falado o nome de Deus, eu estarei entre eles. Mas sempre com um decote bem profundo”*⁵⁹.

A referência anterior a Vicente Pereira nos permite afirmar que na versão publicada de *Zona contaminada* encontramos também sinais da influência do Teatro Besteiro. E essas características todas serão imputadas a Nostradamus, cuja forma original permite que ele mude sem que tenha que haver mudanças estruturais profundas no texto. O próprio autor, nas suas últimas instruções acerca do espetáculo, na versão publicada, afirma que o texto está aberto às improvisações dos atores, sobretudo o de Nostradamus Pereira.

Advogamos que é principalmente através de Nostradamus também que podemos observar o emprego das técnicas que permitem a criação do distanciamento proposto por Bertolt Brecht em sua teoria do teatro épico. É notório que essa influência brechtiana se dá de fato no texto publicado. No entanto, nas versões manuscritas também temos o emprego de alguns desses recursos.

A influência de Brecht que propomos que existe no texto de Caio Fernando Abreu está circunscrita aos aspectos da estética teatral, e não aos aspectos ideológicos defendidos

⁵⁷ Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/dsp_personalidades_imp.cfm?cd_verbete=4101. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

⁵⁸ Um estilo de teatro composto na maioria das vezes por textos curtos em que justamente o travestimento, além de literário, literal, e o *queer* textual, eram os recursos cômicos. O besteiro teve seu momento máximo quando chegou à televisão em programas como o TV Pirata. Ítalo Moriconi diz que Cazuzza e Renato Russo foram almas gêmeas de Caio. Da mesma forma, digo que Mauro Rasi, Vicente Pereira, Luiz Carlos Góes, Eduardo Dusek e Stela Miranda (alguns dos criadores do besteiro) foram também almas gêmeas. Há na obra referências a todos eles. WASILEWSKI, L. F. O humor *queer* na obra de Caio Fernando Abreu. (Disponível em: <http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2003/pag11.html>). Acesso em: 19 de agosto de 2008).

⁵⁹ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 124.

pelo dramaturgo alemão. Do mesmo modo que Brecht, Caio não se prende, em seu texto, a fórmulas estanques. Acreditamos que ele se utiliza para a constituição de uma teatralidade para o seu texto, de forma livre, quase libertária, de vários dos recursos do distanciamento propostos pelo teatro épico.

No teatro de Caio, há uma rede de referências intertextuais que não se limitam à relação Ator Que Cita Personalidade Que Inspira Personagem. Em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, Carlinha Baixo-astral entra em cena contando que ocorreu uma explosão atômica, que tudo foi arrasado, que o botão foi apertado, ocorreu uma nova Hiroshima. Nesse caso era só uma alucinação, mas em *Zona contaminada*, escrita alguns anos depois, a destruição de fato já havia ocorrido.

Ainda em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, a personagem João, também depois da cerimônia do chá, convida Rosinha para ir embora com ele, morar no campo, onde teriam uma vida bucólica, junto à natureza. Esse mesmo sonho é desejado por Vera, em *Zona contaminada*. Mas, ao contrário de João, ela tem possibilidades mais concretas de realizá-lo. Por outro, no texto *A comunidade do arco-íris*, esse sonho já se tornou realidade, a experiência de viver uma vida longe da cidade, mais tranqüila, e em comunidade, já é um fato concreto há um ano, mas está sendo ameaçado por aqueles que não conseguem entender maneiras alternativas de se viver.

Em *O homem e a mancha*, o Homem da Mancha pára diante de um globo terrestre, começa a girá-lo e a perguntar onde está a mancha. Ele começa a citar uma série de nomes de lugares e a procurá-los no mapa, mas eles não estão lá:

Mas onde estará a mancha? Talvez aqui, um pouco ao sul de Trebizonda. Mas Trebizonda também não existe neste globo. Esquisito. Mais ao norte, quem sabe. Que estranho, aqui deveria estar localizada Pasárgada. Mas também não está. E onde estão as terras de Calmaritá? Gozado. Nem a leste, nem a oeste, noroeste ou sudoeste.⁶⁰

Entre esses lugares está Calmaritá, o éden que Vera espera encontrar ao leste da Zona Contaminada. Na mesma página, a personagem Quixote cita a terceira estrofe do soneto XIII, que está em *A rua dos cataventos*⁶¹ de Mário Quintana, que também será citado por Carmem na segunda versão de *Zona contaminada*.

⁶⁰ Ibid., p. 104.

⁶¹ QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Seleção de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 19.

Outra referência bastante significativa, mas, agora, de Caio para outro autor, é a frase que Vera diz quando está justamente indo na busca do éden prometido. Ela diz: *A saída meu Deus, onde fica a saída? Me diga onde fica a saída!*⁶². A personagem Miguel de *O homem e a mancha* diz a mesma frase: *A saída, onde fica a saída? Eu preciso encontrar a saída!*⁶³ Frase semelhante é usada, ao final da peça *A alma boa de Setsuan*⁶⁴, de Bertolt Brecht, num contexto diferente.

Em *A alma boa de Setsuan*, a prostituta Chen-tê recebe uma ajuda dos Deuses, por ter sido a única a ter aceitado hospedá-los na cidade, e adquire uma tabacaria. Para esse lugar, logo começam a acorrer pessoas em busca de seu auxílio. Um pouco mais tarde, ela percebe que está sendo explorada por elas e, para barrar tal situação, inventa um primo imaginário, Chui-tá, no qual se traveste, e que, além de acabar com os abusos, passa a explorar essas pessoas. Ao final da história, Chui-tá é acusado pelo desaparecimento de Chen-tê. A trama toda é revelada e cria-se o impasse: Chui-tá/ Chen-tê é culpado(a) ou inocente? O final fica em aberto.

Um dos atores, então, vem até o público, desculpa-se porque a história não teve de fato um fim e pede ajuda às pessoas: “Prezado Público, vamos: busquem sem esmorecer! Deve haver uma saída: precisa haver, tem que haver!”⁶⁵. No texto de Brecht, a ajuda é solicitada ao público, criando uma típica situação do distanciamento. Em *Zona contaminada*, o efeito desejado é o mesmo, já que Vera sai correndo e gritando pela platéia. Em *O homem e a mancha*, a frase é dita como uma citação direta a Brecht, já que as personagens que dramatizam essa cena, além de Miguel, citam trechos e frases dispersos de variados autores.

A obra de Caio Fernando Abreu começa a ganhar os palcos, inicialmente em Porto Alegre, na segunda metade da década de 70. Além de suas peças, seus contos e crônicas também foram e continuam sendo adaptados para o teatro. Alguns desses trabalhos são: *Sarau das 9 às 11* na direção de Luiz Arthur Nunes – Porto Alegre/ 1976; *A comunidade do Arco-Íris* na direção de Suzana Saldanha – Porto Alegre/ 1979; *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* na direção de Luciano Alabarse – Porto Alegre/ 1983;

⁶² ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 94.

⁶³ Ibid., p. 124.

⁶⁴ BRECHT, Bertolt. *A alma boa de Setsuan*. Trad. Geir Campos e Antonio Bulhões. In: _____. *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. v. 2, p. 7-145.

⁶⁵ Ibid., p. 144.

Morangos mofados na direção de Paulo Yutaka – São Paulo/ 1983; *Reunião de família* (adaptação da novela, de mesmo nome, de Lya Luft) na direção de Luciano Alabarse – Porto Alegre/ 1984; *Morangos mofados* na direção de Luciano Alabarse – Porto Alegre/ 1985; *A maldição do Vale Negro* na direção de Luiz Arthur Nunes – Porto Alegre/ 1988; *Uma história de borboletas* na direção de Gilberto Gawronski – Rio de Janeiro/ 1990; *Zona contaminada* na direção de Gilberto Gawronski – Rio de Janeiro/ 1993; *À beira do mar aberto* na direção de Gilberto Gawronski – Rio de Janeiro/ 1995; *A dama da noite* na direção de Gilberto Gawronski – Rio de Janeiro/ 1997; *O homem e a mancha* na direção de Luiz Arthur Nunes – Rio de Janeiro/ 1997; *Do outro lado da tarde* na direção de Gilberto Gawronski – Rio de Janeiro/ 1998; *Sobre o amor e a amizade* na direção de William Pereira – São Paulo/ 2002; *A maldição do Vale Negro* na direção de Luiz Arthur Nunes – 2004; *Zona Contaminada* na direção de Fernando Kike Barbosa e Sérgio Etchichury – Porto Alegre/ 2006/2007; *Zona Contaminada*⁶⁶ na direção de Antonio Marques – Salvador/ 2007.

Considerando o pressuposto de que uma produção dramática só se realiza de fato no palco, podemos afirmar, então, que a obra teatral de Caio conheceu a sua realização plena, pois os seus textos dramáticos e também seus contos vêm sendo adaptados e encenados ao longo dos anos e por todo território nacional.

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.salvadorguia.com.br/teatro/zona-contaminada>>. Acesso em: 1º de outubro de 2007.

2 ZONA CONTAMINADA: UMA ABORDAGEM GENÉTICA

*Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água
Gota d'água – Chico Buarque
Gota d'água*

Os estudos de crítica genética partem da constatação de que o texto final de uma obra literária é, de modo geral, o resultado de um processo de elaboração progressiva, durante o qual o autor pode dedicar-se a vários tipos de tarefas, que podem incluir leituras, planos, pesquisas, seleção de materiais, e várias campanhas de escritura⁶⁷ e reescritura⁶⁸. A genética textual propõe-se, então, a encontrar e interpretar os vestígios materiais deixados por essas diversas operações, na tentativa de trilhar o mesmo caminho percorrido pelo autor no momento da criação.

O geneticista procura, ao reconstruir as operações sistemáticas da escritura, identificar os fenômenos percebidos e, por meio deles, compreender a originalidade do texto literário desde o seu primeiro aparecimento até atingir o que seria a sua versão definitiva. Esse tipo de estudo ocupa um lugar particular dentro do panorama do discurso crítico por ser um método de cunho essencialmente descritivo; portanto, precisa valer-se da colaboração de teorias analíticas que, através de suas abordagens teóricas, servem como

⁶⁷ Campanhas de escritura: operação de escritura correspondendo a uma certa unidade de tempo e de coerência escritural; depois de uma interrupção mais ou menos longa pode começar uma nova campanha de escritura, que freqüentemente implica uma reescritura (GRÉSILLON, 2007, p. 329).

⁶⁸ Reescritura: toda operação escritural que volta sobre o já-escrito, sejam palavras, frases, parágrafos, capítulos ou textos inteiros (GRÉSILLON, 2007, p. 333).

elemento norteador da análise e capacitam o pesquisador a explicar o processo criativo, através do estudo do manuscrito.

Sem o suporte teórico, o estudo genético seria essencialmente descritivo, preocupado apenas em apontar as variantes⁶⁹ do texto, sem interpretá-las como etapas do processo de criação. Nessa perspectiva, ele se igualaria ao estudo filológico, cujo objeto de pesquisa também é o manuscrito. Entretanto, as duas disciplinas apresentam diferenças na abordagem metodológica dos originais e, principalmente, das variantes neles encontradas. Para a filologia, a variante “adquire o sentido de desvio, de divergência em relação a um original (...) é fundamentalmente uma falha”⁷⁰. Segundo Willemart (1999), a rasura não apresenta a introdução de uma variante, mas um passo em direção dessa busca e, nesse sentido, não haveria variante para a crítica genética, já que esse conceito, originário da filologia, supõe a existência de um texto original.

O trabalho descritivo do material, no entanto, não tem a pretensão de atingir a totalidade do processo, já que o manuscrito nos revela apenas uma ínfima parte dos mecanismos empregados na sua produção. Para Louis Hay, “a documentação mais completa e mais bem conservada não revela mais que uma fração das operações mentais cujos vestígios ela conserva; o traço da escritura não é a escritura mesma”⁷¹. Grésillon, também chama a atenção para essa limitação dos estudos genéticos ao propor a intervenção de dois princípios que devem tornar a análise possível:

O primeiro consiste em admitir que o “resgate genético” não visa a alcançar o “funcionamento real”, mas é, quando muito, uma simulação, um ato de construção científica, onde, a partir de um observável, o pesquisador formula hipóteses com as quais analisar e interpretar um processo de escritura. O segundo princípio consiste em recorrer às especificidades do escrito que de fato ajudam a traduzir vestígios materiais em operações.⁷²

Grésillon evoca, assim, a necessidade de construirmos o nosso objeto de estudo através das suas especificidades e dos vestígios, mesmo que ínfimos, da memória do processo textual. Nesse sentido, partindo dos indícios deixados no material ao qual teve

⁶⁹ Variante: unidade verbal que difere de uma forma, anterior ou posterior; diferentes versões de um texto se distinguem por suas variantes; a noção de variante supõe, em princípio, uma versão considerada como referência; é em relação a ela que em uma edição crítica pode-se estabelecer um conjunto de variantes (GRÉSILLON, 2007, p. 335).

⁷⁰ SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *A gênese de Incidente em Antares*. Op. cit., p. 34.

⁷¹ HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP, CAPES, 2002. p. 35.

⁷² GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*. Op. cit., p. 199.

acesso, o geneticista elaborará suas hipóteses de análise, tendo como base o suporte teórico selecionado, que será apenas uma das possibilidades de leitura desse processo. Em *Escrever sobre escrever*, Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular enfatizam a idéia da construção desse processo:

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou. Dessa forma, os geneticistas não fazem nada parecido com buscar a “senha” da criação, nem têm o objetivo de recriar, passo a passo, o caminho que o escritor percorreu na elaboração de uma obra, como muitos pensam.⁷³

Através das quatro versões manuscritas deixadas pelo autor e do texto publicado postumamente de *Zona contaminada*, tentaremos mostrar um dos possíveis caminhos da criação da peça de Caio Fernando Abreu, que foi sendo escrita do final dos anos 70 até o início dos anos 90.

A carta, já mencionada, de Caio Fernando Abreu à mãe sobre o término da escritura de *Zona contaminada*, comprovaria que, naquele momento, aquela, que para nós é a primeira versão, era a versão final para ele. O fato de termos, de certa forma, duas versões definitivas é importante e será levado em conta em nossa análise do processo de construção dramática da peça de Caio Fernando Abreu.

Na versão que determinamos como a segunda, o autor cria uma espécie de roteiro no qual ele organiza as ações que acontecerão ao longo da peça. O recurso utilizado pode ser observado por dois ângulos distintos: por um lado, é uma espécie de indicação cênica, característica do texto teatral; por outro, pode apontar para o que a Crítica Genética chama de fase pré-redacional, que seriam os indícios de escritura que preparam a redação do texto propriamente dito, que podem ser notas, planos, listas de personagens, listas de temas, etc.

Na segunda versão, ainda, é onde melhor podemos observar a fase redacional (ou de contextualização)⁷⁴ do texto, pois rasuras, substituições, supressões, sobrecargas, ressaltam o trabalho de reescritura. Outro indicador que reforça a ordenação dos documentos refere-se às reescrituras desse documento, que são muitas, e que estão quase todas acrescentadas na próxima versão, a terceira.

⁷³ PINO, Cláudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 31.

⁷⁴ Trabalho de colocação do texto, certificado pelos rascunhos (GRÉSILLON, 2007, p. 333).

Nas demais versões, as reescrituras são em menor número, mas se verifica outra operação, a que chamamos de rasura mental/ branca, que é um tipo de alteração que, como o nome sugere, não deixa vestígios. As rasuras comuns são percebidas no contexto interno, ou seja, dentro de uma mesma versão, e a rasura branca é constatada na confrontação das versões do mesmo texto, através da materialidade das mudanças.

O dossiê⁷⁵ de criação de *Zona contaminada* pode ser visto da seguinte forma. Temos a primeira versão, considerada, em dado momento, terminada, pelo autor. A seguir, temos mais três versões. A primeira dessas traz as principais mudanças da peça; alterações que, de modo geral, se manterão até a obra publicada. A obra publicada, por sua vez, tem nos planos de ação e na personagem Nostradamus Pereira as principais mudanças em relação ao último datiloscrito.

A obra publicada é o momento de suspensão do processo; em dado momento, o autor investe a sua obra do *status* de acabada e a concede à leitura de outros. Segundo Philippe Willemart, somente o texto publicado apresenta a estrutura determinante do texto e que, através do estudo das várias versões, pode ser detectada a sua elaboração⁷⁶. Cecília Almeida Salles também ressalta a importância da obra publicada: “a ênfase dada ao processo não ocorre em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este necessariamente inclui o produto entregue ao público”⁷⁷.

O texto teatral é apenas uma das partes da forma de manifestação artística do teatro. Portanto, o estudo do texto teatral introduz uma nova situação, pois mesmo o texto enviado para publicação não garante a sua plena existência. Essa efetivação só se dará de fato no palco, quando for representado.

Em relação à criação teatral, podemos elencar dois momentos importantes na sua criação. O primeiro, onde há um material em processo, que em dado momento será dado por terminado pelo autor. Para Cecília Almeida Salles, esse movimento marca:

⁷⁵ Dossiê genético: conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e classificado em função de sua cronologia das etapas sucessivas. Sinônimo: “prototexto” (GRÉSILLON, 2007, p. 331).

⁷⁶ WILLEMARTT, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1999. p. 199.

⁷⁷ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2004. p. 78.

O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em processo em contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento.

No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado.⁷⁸

Quando o autor der o material teatral por encerrado, ele ainda não estará pronto, pois nesse momento ele é apenas literatura. Segundo 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 conceitos do autor alcancem sua plenitude”⁷⁹. 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.⁸⁰

O texto literário teatral, que é “teoricamente, intangível, fixado para sempre”⁸¹, 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-literatura.

Nossa pesquisa centra-se no processo de criação do texto literário teatral que se pretende texto cênico e é nesse sentido que analisaremos e confrontaremos as versões manuscritas e a versão publicada de *Zona contaminada*.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 16.

⁸⁰ 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. p. 207-208.

⁸¹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1.

Nesse capítulo faremos inicialmente a descrição material⁸² das quatro versões⁸³ datiloscritas⁸⁴ de *Zona Contaminada*, procurando abranger todos os aspectos que se referem à aparência do suporte⁸⁵ material. Apontaremos características como a cor, o formato, o tipo de papel, se está escrito na frente, no verso ou em ambos os lados, a natureza do traçado (se escrito a lápis ou a tinta), o número de fólios de que se compõe, qual o seu estado de conservação, se possuem marcas externas ao processo de criação textual etc. O próximo passo será realizar o resumo de todas as versões. A seguir, faremos o levantamento da operação escritural de cada uma das versões manuscritas, apontando os deslocamentos⁸⁶, as correções⁸⁷, as substituições⁸⁸, as supressões⁸⁹, os acréscimos⁹⁰ das campanhas de escritura e o posterior confronto com a versão publicada.

2.1 DESCRIÇÃO DA 1ª VERSÃO

A primeira versão datiloscrita de *Zona Contaminada* é formada por um conjunto de 29 folhas, amareladas, em papel carta (*letter*) de 28 x 21,5 cm, numeradas a mão no canto direito superior. Todas as folhas têm várias marcas de grampos no lado superior esquerdo, como se tivessem sido grampeadas e desgrampeadas várias vezes. A primeira e a última folhas estão rasgadas nesse local, sendo que na última o pedaço que falta é maior; nesse fólio há também algumas pequenas manchas amareladas, além de duas fortes marcas

⁸² Descrição material: operação pela qual são repertoriados os caracteres materiais de um manuscrito (ou de uma pilha de manuscritos): autógrafo ou não, cor e formato do suporte, tipo de papel e de filigrana, escrito frente/verso, número de folhetos, natureza do traçado (lápis, tinta) (GRÉSILLON, 2007, p. 330).

⁸³ Versão: estado já relativamente acabado de uma elaboração textual; podem existir várias versões manuscritas e/ou várias versões impressas de um mesmo texto (GRÉSILLON, 2007, p. 335).

⁸⁴ Digitoscritos: estado datilografado de um texto em devir; geralmente situado no fim da elaboração textual; pode ser construído pelo autor ou por outra pessoa. Sinônimo: “datiloscrito” (GRÉSILLON, 2007, p. 330).

⁸⁵ Suporte: matéria sobre a qual vêm inscrever-se os traços manuscritos: pedra, pele, papiro, pergaminho, tablete de cera, de madeira, etc.; para os manuscritos modernos: papel (GRÉSILLON, 2007, p. 334).

⁸⁶ Deslocamento: operação que consiste em trocar de lugar uma unidade já escrita, por exemplo, transportar um episódio para uma outra parte da diegese de um romance (GRÉSILLON, 2007, p. 330).

⁸⁷ Correção: reescritura que corrige erros de língua (gramaticais, sintáticos, ortográficos) e de escritura (lapsos), ou que repercute os efeitos de uma reescritura sobre os outros elementos sintáticos; por exemplo: depois de substituir o verbo “pensar” por “cantar” em “ele pensa em um refrão”, que se torna “ele canta um refrão”, a supressão da preposição “em” é uma correção. Ver “variante ligada” (GRÉSILLON, 2007, p. 320).

⁸⁸ Substituição: operação pela qual se troca um segmento, que geralmente é riscado, por um outro; sinônimo: “troca” (GRÉSILLON, 2007, p. 334).

⁸⁹ Supressão: operação materializada geralmente por um traço de risco; mas existe também supressão não materializada por um traço, por exemplo, entre duas versões sucessivas, uma unidade dada pode ser abandonada (GRÉSILLON, 2007, p. 334).

⁹⁰ Acréscimo: expansão sintática e semântica por inserção de palavras, sintagmas ou frases suplementares, por exemplo: “sua mão”, que se torna “sua branca mão” (GRÉSILLON, 2007, p. 329).

de dobradura na metade superior à esquerda. A primeira folha apresenta também várias pequenas manchas amareladas e uma mancha maior, no lado direito, localizada na altura entre o nome do autor e a frase *peça em um ato*; a segunda tem a mesma mancha maior amarelada, apenas um pouco mais diluída. Nas folhas 3 (três) e 4 (quatro) ainda há resquícios da mancha amarelada que aparece nos dois fólios anteriores. No último fólio aparecem as seguintes informações: Porto Alegre/ 1977 e São Paulo/ 1978, que podem indicar as datas de início e término da redação do texto, ou que o texto foi terminado entre as duas cidades e entre um ano e outro.

Na primeira folha, numerada como 1 (um), estão escritos, centralizados: o título da peça, *Zona Contaminada*, em letras maiúsculas, sublinhado e cercado por dois hífen e a frase: *Peça em 1 Ato*. O nome do autor, Caio Fernando Abreu, está escrito um pouco mais abaixo na margem esquerda.

A folha número 2 (dois) traz uma relação das personagens e algumas poucas informações sobre elas:

Vera – Entre 25 e 30 anos.
 Carmen – Cerca de 30 anos.
 Moço – Muito jovem.
 Cidadão B-867 – Idade indefinível, mas menos de 40 anos.
 Rapaz moribundo – Muito jovem.
 Mr. Noztalgus – Idade indefinível.
 Voz (o tempo todo em off)

Logo após está registrada a seguinte nota:

OBS: As personagens masculinas podem ser interpretadas por apenas dois atores, sendo portanto, ao todo, quatro atores – dois homens e duas mulheres.

Mais abaixo aparecem as idéias propostas para o cenário:

Cenário

- 1) Interior de uma loja funerária. Além de caixões (um deles, ou mais, em pé, encostado na parede), velas, candelabros, coroas de flores. Um pequeno sofá e uma porta que dá para dentro.
- 2) Plano da memória, um praticável, em outro nível, onde se passam algumas cenas, em flash-back.

As palavras em inglês (*off*, *flash-back* (sic), *black-out* (sic), *clown*, *gentleman*) e francês (*grand-pliés* (sic)), que eventualmente aparecem no texto, estão sublinhadas. Esta

primeira versão divide-se em quinze cenas, palavra que está escrita em letras maiúsculas (CENA) e numerada com algarismos romanos (CENA I). As rubricas são apresentadas entre parênteses. Resumo dessa primeira versão:

Cena 1 – Carmen dorme dentro de um caixão, Vera sai sem acordá-la para buscar víveres, carregando uma espingarda e portando uma máscara contra gases. A Voz em *off* manifesta-se pela primeira vez, impessoal como uma gravação, pedindo que os sobreviventes não saiam às ruas.

Cena 2 – Vera volta com a sacola cheia de mantimentos (arroz, açúcar, latas de sardinha, velas, chocolates, café etc.) e cigarros. Vera tenta acordar Carmen, que pergunta se há um bom motivo para que acorde. Vera diz que trouxe café e cigarros. Carmen prepara o café, que bebem enquanto conversam. Carmen lembra de um moço que era seu vizinho e que fizera um poema para Vera. A figura dele corporifica-se no Plano da Memória recitando o poema.

Cena 3 – Carmen e Vera conversam sobre os contaminados. Carmen desagrada Vera ao insistir em se recordar do passado. Vera chama-a de Condessa Drácula, por ela dormir dentro de um caixão e condena-a por fingir que nada está acontecendo. Carmen diz achar que está ficando louca, que sente que há dezenas de olhos observando-a. A cena acaba com o forte ruído que anuncia a emissão das seis horas da Voz.

Cena 4 – A Voz em *off* fala de Carmen e Vera, dizendo da condição delas de únicas mulheres saudáveis e capazes de reproduzir seres imunes à peste e que as buscas por elas continuavam de modo intenso. Carmen brinca sobre a fama alcançada por elas e lembra de uma velha professora que a menosprezava. Vera irrita-se e a adverte da sua condição de perseguidas. No Plano da Memória, aparece um homem seminu e barbudo.

Cena 5 – Vera conta para Carmen que conheceu um homem e deitou-se com ele. Percebendo que ela era saudável, ele descobriu que se tratava de uma das irmãs salvadoras. Vera, totalmente seduzida, conta ao homem sobre o seu esconderijo. Carmen apavora-se ao saber e quer fugir, pois acredita que o homem vai denunciá-las. Vera não crê que ele fará isso e conta que beijou um moribundo na rua.

Cena 6 – O rapaz moribundo conta a Vera que há um lugar sem peste ao leste da zona contaminada e que estava indo para lá quando começou a sentir-se mal. As irmãs

discutem por que Vera revelou o seu esconderijo a um desconhecido. Vera diz confiar nele, que ele gosta dela. Carmen lembra dos monges budistas suicidas e dá a entender que poderá fazer o mesmo. Vera diz querer viver e que acredita que há uma saída. Vera vai dormir.

Cena 7 – Carmen caminha sozinha entre os caixões e cantarola. Apanha *A morte de Ivan Ilitch* de Leon Tolstói e começa a ler. Do Plano da Memória, surge Mr. Noztalgius com um buquê de flores na mão.

Cena 8 – Noztalgius dirige-se galantemente a Carmen que lhe pergunta quem é. De modo recitativo, ele se apresenta, comparando-se a inúmeras coisas do passado. Carmen pergunta o que ele deseja e ele diz querer convidá-la para uma contradança. Carmen aceita. Soam batidas na porta.

Cena 9 – Vera entra e pergunta quem está batendo, chama por Carmen. Noztalgius desaparece. Carmen pergunta o que está acontecendo. Carmen e Vera discutem até ouvirem batidas na porta novamente. Vera ordena a Carmen que apague as velas que acendera. Nenhuma delas quer abrir a porta até que Vera ouve a voz do homem que encontrara no supermercado. Vera abre a porta.

Cena 10 – B-867 entra e Vera apresenta-lhe a sua irmã. Ele caminha em torno de Carmem e lhe diz que parece saída de um baú. Carmen zanga-se com o homem. Vera pede que sua irmã prepare algo para ele comer.

Cena 11 – B-867 insinua-se para Carmen e Vera, oferecendo-se para satisfazer os desejos de ambas, o que enfurece Carmen. Vera tenta conciliar a situação, fala em amor e na existência de um outro lugar. Carmen pede que Vera não confie nele. Vera diz que o homem deve comer e ir embora. Revoltado, ele diz a Vera que ela não pode usá-lo e descartá-lo com um simples prato de comida e dá a entender que as denunciou.

Cena 12 – A Voz em *off* anuncia que as irmãs foram denunciadas e que logo serão capturadas. Vera não quer acreditar que ele a traiu. O homem afirma que as coisas têm muitos lados e conta que havia matado o próprio filho por causa de comida. Apesar de tudo, Vera dá-se conta de que ainda acredita nas pessoas, que tem emoções e não quer se livrar disso.

Cena 13 – Carmen e Vera parecem perder a razão. Carmen lembra de onde estava quando houve a grande catástrofe. Vera delira sobre a existência de um novo mundo ao leste da zona contaminada.

Cena 14 – Nova emissão da Voz em *off* que afirma que a patrulha logo capturará as irmãs Carmen e Vera e que elas poderão salvar a humanidade. A voz continua falando sobre a prisão eminente das irmãs, enquanto a cena segue. Vera afirma que vai fugir e o homem tenta impedi-la, mas Carmen atinge-o na cabeça. Vera chama Carmen para que fujam, mas ela está decidida, escolheu a morte. As irmãs se despedem e Vera sai correndo dizendo que precisa encontrar a saída.

Cena 15 – Carmen está sozinha com o homem desmaiado. Noztalgius estende a mão para Carmen e a conduz ao Plano da Memória, onde ela despe as roupas, sob as quais veste uma túnica laranja, e senta-se na postura de lótus. Carmen vira a querosene sobre as próprias roupas e ateia-se fogo. *Black-out*. Quando a luz volta, Carmen sumiu. A Voz em *off* que continuara a falar durante todo o tempo diz: Não estamos no fim, mas no começo dos tempos. Aleluia! Aleluia! Aleluia!

2.2 DESCRIÇÃO DA 2ª VERSÃO

A segunda versão de *Zona Contaminada* é formada por 22 folhas de ofício amareladas, de 21,5 x 31,5 cm, todas numeradas, exceto as duas primeiras. A primeira folha possui uma marca de dobradura no canto direito superior; a segunda folha, duas marcas de dobradura, uma no canto direito superior e outro no canto esquerdo inferior. A folha 11 tem uma marca de dobradura no canto direito inferior e as folhas 19 e 20 apresentam marcas de clipe enferrujado no lado direito superior de seu verso e a 20 apresenta também uma mancha rosada no mesmo lado no canto esquerdo superior.

O conjunto de fólhos tem uma leve marca de dobradura no meio como se as folhas tivessem sido dobradas todas juntas. Existem cinco folhas, numeradas como 1 (um), 5 (cinco), 9 (nove), a qual possui uma marca de dobradura no canto direito inferior, 14 (quatorze) e 16 (dezesseis), que estão cortadas em apenas um terço de seu tamanho natural.

Na primeira folha, não numerada, estão registrados: o título da peça, *Zona Contaminada*, escrito em letra maiúscula na parte superior à esquerda, sublinhado com duas linhas e logo a seguir estão enumeradas doze das ações que ocorrem ao longo da peça. Essas ações são divididas em três seções, distribuição essa feita, provavelmente, num segundo momento, manuscrita a caneta. Essas seções são definidas por meio de números romanos e as ações por números arábicos.

A primeira parte apresenta as ações de 1 a 4:

1. CARMEM e VERA dormem. Manhã cedo. MR. NOSTÁLGIO desce do Plano Alfa e as desperta suavemente, como num balé.
2. VERA está mal-humorada, com tesão e fome. Não há nada para comer em casa. Discute com CARMEM. A discussão é interrompida pela primeira transmissão matinal de NOSTRADAMUS PEREIRA (sempre em off). VERA sai para caçar. *Carmen pede gasolina / querosene*.
3. Sozinha, CARMEM lembra “o acidente”. Fica deprimida, chora e deita no caixão.
4. MR. NOSTÁLGIO tira CARMEM para dançar uma valsa (Desde l’Alma?).

A segunda mostra as ações de 5 a 10:

5. No Plano Alfa, VERA encontra o HOMEM e trepa com ele.
6. VERA volta, ela e CARMEM comem, melancólicas. Relembra “o acidente”. Resolvem dormir.
7. Nova transmissão de NOSTRADAMUS.
8. Manhã seguinte. VERA acorda e prepara-se para sair rapidamente. CARMEM surpresa: não há necessidade. CARMEM implora a VERA que não revele a ninguém o paradeiro das duas. VERA jura.
9. No Plano Alfa, VERA reencontra o HOMEM. Ele fala sobre as Terras de Calmaritá, a leste da Zona Contaminada. Convida-a a fugir com ele. Ela dá a ele o endereço.
10. De volta à casa, VERA fala a CARMEM sobre Calmaritá. CARMEM não acredita. Tudo é entremeado pelas transmissões de NOSTRADAMUS: fecha-se o cerco.

A terceira traz as ações 11 e 12:

11. NOSTRADAMUS anuncia que o HOMEM foi preso. CARMEM e VERA estão cercadas.
12. CARMEM se autoincinera. VERA foge. NOSTÁLGIO fecha a cena.

Acreditamos que essa divisão em seções serviu apenas como forma do autor organizar o desenrolar do texto, pois já na próxima página ele informa que a peça se dá

num único ato. Essa listagem das ações e o seu posterior fracionamento não havia na versão anterior. Ao final dessa folha, abaixo de uma linha pontilhada de asteriscos, está escrito, manuscrito a caneta, um número, aparentemente, de telefone.

Na segunda folha há uma relação das personagens que atuam na peça. Nessa versão, elas são cinco: Vera, Carmem, Mr. Nostálgio, Homem de Calmaritá e Nostradamus Pereira. A caracterização das personagens nessa versão apresenta-se mais elaborada do que na anterior.

Personagens:

VERA – Entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Um tanto masculina. Usa roupas de guerrilheira, com cartucheiras tramadas (estilo Rambo). Carrega um fuzil, um cantil pendurado na cintura. Talvez chapéu de cowboy.

CARMEM – Irmã de Vera, mais ou menos a mesma idade. Doce, frágil, vaga – o oposto da irmã. Tem sempre o ar de quem está em transe místico ou meio fumada. Veste-se com roupas leves, esvoaçantes, que lembram deliberadamente uma mortalha. Descalça, cabelos longos e soltos.

MR. NOSTÁLGIO – Homem de idade indefinida. Parece um clown, um tanto chapliniano, com maquiagem branca, cravo vermelho na lapela, gravata borboleta, luvas brancas e smoking impecável.

HOMEM DE CALMARITÁ – A mesma idade das irmãs, ou pouco mais. Muito forte e musculoso, mas castigado, barba por fazer. Está coberto de trapos que deixam entrever os músculos.

NOSTRADAMUS PEREIRA – É apenas uma voz em off. O ideal seria uma voz andrógina, entre o agudo e o grave. Fala num tom canastrão, de locutor de noticiário de rádio brega.

Ainda nesta folha há uma sugestão para a cenografia, antes chamada de cenário:

Cenografia:

Loja funerária. Caixões, coroas de flores metálicas, castiçais, ex-votos e acessórios do gênero. Pode ser apenas sugerida por alguns elementos, mas deve haver pelo menos um caixão à vista.

Em um canto do palco – ou em nível diferente, talvez mais alto – fica o Plano Alfa, onde acontecem memórias, delírios, fantasias e flashes-backs (sic). Está decorado com bandeirolas de São João (tipo Volpi), serpentinas, flores de plástico e coisas assim, a gosto do cenógrafo.

As rubricas estão apresentadas entre parênteses e sublinhadas. Palavras em língua estrangeira, como em inglês (*cowboy*, *clown*, *smoking*, *off*, *flashes-backs* (sic)) e francês (*aujourd'hui* (sic), *petite-dejeuner* (sic), *une baguette de campagne*, *peut être* (sic)), que eventualmente aparecem no texto, estão sublinhadas. Dessas, apenas as palavras *cakes*, em inglês, e *croissants*, em francês, não estão sublinhadas.

Essa versão da peça é composta por um único ato que se divide em 15 cenas, enumeradas com algarismos arábicos, cujo resumo é o seguinte:

Cena 1 – Palco totalmente escuro. Carmem e Vera dormem. No Plano Alfa, Mr. Nostálgio desembaraça-se do véu que o cobre e depois retira os véus que cobrem Carmem e Vera e sai.

Cena 2 – Carmem e Vera despertam. Vera com tesão, fome e mau-humor. Carmem cantarola, saudando o dia. Carmem diz a Vera que seu mau-humor passará depois de um bom café. Vera anuncia que os víveres acabaram e que será preciso sair. Carmem não quer ficar sozinha, tem medo. Vera a convida a ir junto, ao que ela se recusa, não quer ver os contaminados. Vera diz que tem que ir logo, enquanto está claro, é mais seguro, pois os contaminados têm horror à claridade. Entra a primeira emissão do dia.

Cena 3 – Nostradamus Pereira informa que um sobrevivente identificado pelo número 2001 havia feito uma falsa denúncia sobre o paradeiro de Carmem e Vera, as únicas mulheres sobreviventes capazes de procriar e garantir a sobrevivência da humanidade.

Cena 4 – Vera afirma que ainda não foi dessa vez que as pegaram. Carmem fala que talvez fosse melhor que se entregassem, mas Vera diz que, no que depender dela, a humanidade acabou. Carmem grita que não quer ficar sozinha. Vera pede que ela se acalme e diz que volta logo.

Cena 5 – Carmem, chorosa, caminha em círculos e desfia uma ladainha desconexa até o aparecimento de Nostálgio, que lhe diz que vem de algum lugar do passado e depois a convida para dançar. Acende-se a luz no Plano Alfa, onde se pode ver Vera.

Cena 6 – Vera encontra-se com um homem, que é denominado apenas Homem. Eles já se conhecem, mas quando ele a abraça, Vera tenta desvencilhar-se, dizendo não confiar nele, mas é vencida pelo desejo. Eles fazem amor.

Cena 7 – Diminui a luz no Plano Alfa e cresce no Plano Real. Carmem e Nostálgio tentam valsar sem música. Carmem empurra-o e lhe diz que ele não passa de um boneco. Carmem relembra o dia da grande catástrofe e começa a gritar. Nostálgio tenta contê-la e a conduz até o seu caixão, tentando acalmá-la.

Cena 8 – Carmem entra no caixão, Nostálgio vai fechá-lo, quando entra a voz de Nostradamus em mais uma de suas transmissões para dizer que as buscas continuam. Nostálgio sai. No Plano Alfa Vera e o Homem fazem amor.

Cena 9 – Carmem sai do caixão e diz estar sempre sozinha, que Vera tem uma vida fora. Além disso, sente-se constantemente observada. Começa a espalhar bandeirinhas de São João, enquanto canta e dança. No Plano Alfa, Vera e o Homem conversam, ele pede que ela fique mais tempo, ela diz que precisa levar comida para a irmã e que volta na semana seguinte. Ele pede que ela fuja com ele, Vera ironiza, dizendo que não há lugar para fugir. Ele fala em Calmaritá. Vera se mostra surpresa. O Homem fala que existe um lugar seguro, chamado Calmaritá. A luz apaga-se completamente no Plano Alfa.

Cena 10 – Carmem canta e brinca com as bandeirinhas de São João. Vera entra e Carmem distraída pergunta sobre que desenho se formaria no jogo dos pingos de cera na bacia d'água. Não queria que fosse uma cruz. Vera fala que se formaria um navio, que significa viagem. Vera conta para Carmem que conheceu um homem, um homem bom e que ele lhe disse que há um outro lugar de onde ele veio em que não há peste.

Cena 11 – Carmem e Vera paralisam-se. O Homem aparece no Plano Alfa e fala de Calmaritá, onde vivem pessoas boas e sadias. Carmem e Vera brincam sobre o que está contido no nome Calmaritá. Carmem quer saber se o Homem não as trairá. Vera tem certeza de que pode confiar nele, conta que dormiu com ele e que espera um filho. Mostra para Carmem o mapa que o Homem lhe deu.

Cena 12 – No Plano Real, Carmem e Vera debruçam-se sobre o mapa. No Plano Alfa, Nostálgio recolhe as bandeirinhas de São João, falando sobre a ilusão de que o ser humano necessita para continuar vivendo. A cena volta para Carmem e Vera no Plano Real.

Cena 13 – Carmem diz que precisa arrumar sua bagagem para a viagem. Vera afirma que tudo que precisa está com ela e passa a mão na barriga. Carmem tira vários objetos do caixão e começa a encher a bolsa. Carmem pede que Vera fale sobre o Homem. Escuta-se o ruído de nova emissão. Carmem e Vera congelam.

Cena 14 – Nostradamus informa que um sobrevivente foi capturado e que, submetido à confissão, revelou o paradeiro das Irmãs Salvadoras. Luz no Plano Alfa. O

Homem pede perdão à Vera, conta que foi torturado e que não resistiu. Nostradamus diz que logo Vera e Carmem serão capturadas e pede que todos aguardem novas transmissões, a qualquer momento. O Homem diz que não teve culpa.

Cena 15 – Carmem diz que ele as denunciou. Vera retruca que ele lhe deixou o mapa e declara que vai fugir. Carmem diz que é impossível fugir, que estão cercadas. Vera diz que vai tentar e que Carmem deveria tentar também. No Plano Alfa, o Homem fala de Calmaritá e de como fugir para lá. Carmem pergunta pela gasolina e diz que fará como os monges budistas, que seu gesto mais nobre é desistir. Carmem derrama gasolina por tudo. Vera diz que vai embora, que vai para Calmaritá. Carmem diz que vai ficar. No Plano Alfa, Nostálgio, impassível, recita Camões.

2.3 DESCRIÇÃO DA 3ª VERSÃO

O datiloscrito da terceira versão de *Zona Contaminada* é formado por um conjunto de 24 folhas de ofício, amareladas, de 21,5 x 31,5 cm, todas com o número datilografado no canto direito superior. Na primeira folha estão datilografados, centralizados, um abaixo do outro, respectivamente, o título da peça, *Zona Contaminada*, em letras maiúsculas e sublinhado com duas linhas; a frase: *Peça em 1 ato* e o nome do autor: Caio Fernando Abreu.

Na folha número dois, tem-se a relação das personagens, Vera, Carmem, Mr. Nostálgio, Homem de Calmaritá e Nostradamus Pereira e a respectiva descrição:

Personagens:

VERA – Entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Usa roupas de guerrilheira, com cartucheiros tramadas (estilo Rambo), tem um fuzil. Talvez chapéu de cowboy.

CARMEM – Irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade. Doce, frágil, vaga – o oposto da irmã. Veste-se com roupas leves, esvoaçantes, que lembram deliberadamente uma mortalha.

MR. NOSTÁLGIO – Homem de idade indefinida. Parece um clown, um tanto chapliniano. Maquiagem branca, cravo vermelho na lapela, gravata borboleta, luvas brancas e smoking impecável.

HOMEM DE CALMARITÁ – A mesma idade das irmãs, ou pouco mais. Forte e musculoso, mas castigado, barba por fazer. Está coberto por trapos que deixam entrever os músculos.

NOSTRADAMUS PEREIRA – É apenas uma voz em off. Fala num tom canastrão, melodramático, de locutor de rádio brega.

O texto apresenta uma sugestão para cenografia, onde há dois planos, o Real e o Alfa:

Cenografia:

Interior de uma loja funerária. Caixões, coroas de flores metálicas, castiçais, ex-votos e acessórios do gênero. Tudo pode ser apenas sugerido por alguns elementos, mas é fundamental pelo menos um caixão à vista. Esse é o Plano Real.

Em um canto do palco – de preferência em nível diferente, talvez mais alto – fica o Plano Alfa. É um praticável inteiramente branco.

Caio adota o mesmo procedimento da versão anterior em relação às palavras em língua estrangeira: as em inglês e francês estão sublinhadas, exceto *flashes-backs* (sic) e *aujourd'hui* (sic), que foram suprimidas, e *cakes* e *croissants*.

Esta versão da peça é composta por um único ato que se divide em 21 cenas, enumeradas com algarismos arábicos. As rubricas são apresentadas entre parênteses e sublinhadas. Eis o resumo da terceira versão:

Cena 1 – Palco totalmente escuro. Carmem e Vera dormem. No Plano Alfa Mr. Nostálgio desembaraça-se do véu que o cobre; depois retira os véus que cobrem Carmem e Vera e sai.

Cena 2 – Carmem e Vera despertam. Vera com tesão, fome e mau-humor. Carmem cantarola, saudando o dia. Carmem diz a Vera que seu mau-humor passará depois de um bom café. Vera anuncia que os víveres acabaram e que será preciso sair. Carmem não quer ficar sozinha, tem medo. Vera a convida a ir junto, ao que ela se recusa, não quer ver os contaminados. Vera diz que tem de ir logo, pois os contaminados têm horror à claridade.

Cena 3 – Entra a primeira emissão do dia. Nostradamus Pereira informa que um sobrevivente identificado pelo número 2001 havia feito uma falsa denúncia sobre o paradeiro de Carmem e Vera, as únicas mulheres sobreviventes capazes de procriar e garantir a sobrevivência da humanidade.

Cena 4 – Carmem fala que talvez fosse melhor que se entregassem, mas Vera diz que, no que depender dela, a humanidade acabou. Vera diz que vai sair, e Carmem grita que não quer ficar sozinha. Vera pede que ela se acalme e diz que volta logo. No Plano Alfa, Nostálgio está parado com uma rosa vermelha nas mãos estendidas para Carmem.

Cena 5 – Sozinha, Carmem caminha de um lado para o outro e desfia uma ladainha desconexa até a entrada de Nostálgio. Ele convida-a para dançar, oferece-lhe a rosa. Carmem pergunta-lhe quem é, e Nostálgio diz que é tudo aquilo que não volta mais, o que persiste no coração dos homens. Carmem entra numa espécie de transe, empurra Nostálgio e lembra do dia da tragédia.

Cena 6 – Carmem e Nostálgio tentam dançar sem música. Acende-se a luz no Plano Alfa, onde se pode ver Vera, que se encontra com um homem, que é denominado apenas Homem. Ele tenta abraçá-la, Vera desvencilha-se, dizendo não confiar nele, mas é vencida pelo desejo. Eles fazem amor.

Cena 7 – Diminui a luz no Plano Alfa e cresce no Plano Real. Carmem e Nostálgio continuam valsando sem música. Carmem empurra-o e lhe diz que ele não passa de um boneco e o expulsa. Nostálgio solta-a e começa a falar mecanicamente, como um robô.

Cena 8 – Luz tênue no Plano Alfa, Vera e o Homem ainda fazem amor. Carmem relembra o dia da grande catástrofe. No Plano Alfa Vera também recorda aquele dia. As falas das irmãs se entrecruzam. Carmem fica muito perturbada.

Cena 9 – Carmem continua a lembrar do dia do acidente, cada vez mais nervosa. Nostálgio tenta acalmá-la e a conduz até o caixão onde ela costuma dormir, propondo-lhe um sono de beleza. Acomoda-a no caixão, pede-lhe que repouse e se afasta.

Cena 10 – Nostálgio vai pôr a tampa no caixão quando entra a voz de Nostradamus em mais uma de suas transmissões para dizer que as buscas por Carmem e Vera continuam. No Plano Alfa, Vera diz ao Homem que é muito tarde e que precisa ir embora. Apaga-se a luz no Plano Alfa e acende-se no Plano Real.

Cena 11 – Carmem sai do caixão e pergunta se não havia uma festa. Diz estar sempre sozinha, que Vera tem uma vida fora e que se sente constantemente observada. Começa a espalhar bandeirinhas de São João pelo Plano Real e canta uma canção de Festa Junina.

Cena 12 – Carmem canta, dança e espalha as bandeirinhas pelo Plano Real. Nostálgio volta e a auxilia. Os dois brincam. No Plano Alfa, Vera e o Homem conversam, ele pede que ela fique mais tempo, ela diz que precisa levar comida para a irmã. Ele diz

saber que ela é um das Irmãs Salvadoras, que sempre soube. Vera diz confiar nele e que volta na semana seguinte. Ele pede que ela fuja com ele. Vera ironiza, dizendo que não há lugar para fugir. Ele fala que existe um outro lugar, um lugar seguro, chamado Calmaritá. Vera fica surpresa. Apaga-se a luz no Plano Alfa.

Cena 13 – No Plano Real, Carmem e Nostálgio brincam como duas crianças. Brincam algum tempo de pular fogueiras imaginárias até Nostálgio mudar de idéia e dizer que quer brincar de ver a sorte. O desenho de Carmem forma uma cruz, e Nostálgio, cruel, diz que cruz é morte certa. Carmem chora e grita, diz que já morreu há muito tempo. Carmem ouve ruídos, é Vera que chega. Carmem empurra Nostálgio para que vá embora, apesar de saber que Vera não o enxergará, pois ela não acredita na sua existência.

Cena 14 – Vera entra e Carmem, distraída, pergunta sobre que desenho se formaria no jogo dos pingos de cera na bacia. Não queria que fosse uma cruz. Vera fala que se formaria um navio, que significa viagem. Entra mais uma das transmissões de Nostradamus Pereira para informar que movimentos estranhos haviam sido observados no perímetro central e que as buscas pelas irmãs continuavam. Vera conta para Carmem que conheceu um homem, um homem bom e que ele lhe disse que há um outro lugar de onde ele viera e no qual não havia peste.

Cena 15 – Carmem e Vera paralisam-se. O Homem aparece no Plano Alfa e fala de Calmaritá, ao norte da zona contaminada, onde vivem pessoas boas e sadias e que, para encontrar esse lugar, é preciso ir com alguém que conheça o caminho. Ele pedira a Vera que lhe contasse onde morava, já que ele lhe revelara o seu segredo. Vera revelou-lhe o seu esconderijo e eles combinam que ele irá apanhá-las antes do entardecer.

Cena 16 – Carmem e Vera brincam sobre o que está contido no nome Calmaritá. Carmem quer saber se o Homem não as trairá. Vera tem certeza de que pode confiar nele, conta que dormiu com ele e que espera um filho. Vera mostra o mapa para Carmem e diz que, mesmo que ele não venha, elas irão, pois têm o mapa que ele lhe deu.

Cena 17 – No Plano Real, Carmem e Vera debruçam-se sobre o mapa. No Plano Alfa, Nostálgio recolhe as bandeirinhas de São João, falando sobre a ilusão de que o ser humano necessita para continuar vivendo. Recita Manuel Bandeira.

Cena 18 – Volta a luz sobre Carmem e Vera no Plano Real. Carmem diz que precisa arrumar sua bagagem para a viagem. Vera afirma que tudo que precisa está com ela e passa a mão na barriga. Carmem tira vários objetos do caixão e começa a encher a bolsa. Carmem e Vera brincam, cantando, sobre as coisas que poderão existir em Calmaritá.

Cena 19 – Carmem e Vera brincam como duas meninas. Escuta-se o ruído de nova emissão. Elas congelam como quem brinca de estátua. Na sua emissão, Nostradamus informa que foi capturado um dos sobreviventes da grande catástrofe, que, submetido à confissão, revelou o paradeiro das Irmãs Salvadoras. Luz no Plano Alfa. O Homem pede perdão a Vera, conta que foi torturado e que não resistiu. Nostradamus afirma que logo Vera e Carmem serão capturadas e pede que todos aguardem novas transmissões a qualquer momento. Por um longo momento, a luz permanece no Plano Alfa, onde o Homem tem uma das mãos estendida em direção a Carmem e Vera, ainda paralisadas.

Cena 20 – Carmem diz que estão perdidas porque o Homem as denunciou. Vera afirma que não, pois têm o mapa. Nostradamus informa que Carmem e Vera estão totalmente cercadas pelos batalhões do Poder Central e que sua prisão é uma questão de tempo. Vera fala que vai fugir, Carmem diz que é impossível. Vera diz que vai tentar e que Carmem deve tentar também. Carmem diz que não pode fugir, que não quer. Acende-se a luz no Plano Alfa, onde surge o Homem.

Cena 21 – A ação se acelera loucamente, tudo acontece ao mesmo tempo. Ruídos violentos são ouvidos, tudo entremeado pelos ruídos das transmissões. Vera diz que tem o mapa. Carmem pergunta pela gasolina e diz que fará como os monges budistas, que seu gesto mais nobre é desistir. Carmem derrama gasolina por tudo. Nostradamus entra novamente dizendo que Carmem e Vera estão completamente perdidas. Vera diz que vai embora, que vai para Calmaritá. Carmem diz que fica, pois tem uma cruz marcada em seu destino. No Plano Alfa Mr. Nostálgio tem uma vela nas mãos e caminha em direção a Carmem, recitando Camões. Entrega a vela acesa a Carmem, encharcada de gasolina, e sai. Vera tenta dissuadir Carmem e convencê-la a fugir também, mas Carmem resiste, diz que seu lugar é ali no meio do fogo e começa a cantar a canção de Festa Junina. Nostradamus informa que a captura das irmãs é iminente, que os batalhões armados já invadiram seu esconderijo. Vera despede-se de Carmem e pega o fuzil. Carmem está sentada no centro de um charco de gasolina com uma vela nas mãos e diz que seu lugar é aquele, que basta levantar a mão e depois só. Vera sai gritando, dizendo que deve haver uma saída. Há um

barulho insuportável. Vera some. Carmem permanece sentada em posição de lótus, ergue as mãos para o alto numa espécie de liturgia. Os ruídos cessam e todas as luzes se apagam, à exceção da luz da vela. Ouvem-se os primeiros acordes da Bachiana nº 5 de Villa-Lobos na gravação de Maria Lucia Godoy.

2.4 DESCRIÇÃO DA 4ª VERSÃO

A quarta versão datiloscrita de *Zona Contaminada* é formada por um conjunto de 30 folhas de ofício, amareladas, de 21,5 x 31,5 cm, numeradas no canto direito superior à máquina. A folha numerada como primeira apresenta, centralizados, o título da peça em letras maiúsculas, a informação *peça teatral em 1 ato* e o nome do autor, Caio Fernando Abreu.

Na segunda folha estão listadas as personagens, Vera, Carmem, Mr. Nostálgio, Homem de Calmaritá e Nostradamus Pereira, e sua descrição:

Personagens:

VERA – Entre 25/30 anos. Forte, rude, decidida. Usa roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, talvez chapéu estilo cowboy. Também pode estar toda de couro negro.

CARMEM – Irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade, mas o oposto dela. Roupas leves, esvoaçantes, que lembram deliberadamente uma mortalha. Descalça, cabelos soltos.

MR. NOSTÁLGIO – Homem de idade indefinida. Tem algo de clown. Maquiagem branca, cravo vermelho na lapela, gravata borboleta, luvas brancas, smoking impecável. Fala com sotaque lusitano.

HOMEM DE CALMARITÁ – A mesma idade das irmãs, ou pouco mais. Forte e musculoso, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever músculos e pelos.

NOSTRADAMUS PEREIRA – É apenas uma voz em off. Fala num tom canastrão, melodramático, de locutor de rádio brega. Um pouco naquele estilo Gil Gomes.

Há também uma sugestão para a cenografia, onde existem os planos de ação Real e Alfa:

Cenografia:

— Interior de uma loja funerária. Caixões, coroas de flores metálicas, ex-votos, acessórios do gênero. Tudo pode ser apenas sugerido, mas é fundamental pelo menos um caixão à vista. Esse é o Plano Real.

— Em um canto do palco – de preferência em nível diferente, talvez mais alto – fica o Plano Alfa. É completamente branco. Ou preto, mas de qualquer forma de cor contrastante com o outro.

Essa versão da peça é composta por um único ato de 21 cenas. Novamente repete-se o mesmo procedimento no que se refere às palavras em língua estrangeira. As rubricas aparecem entre parênteses e sublinhadas e os nomes das personagens, sempre que citados, estão escritos em letras maiúsculas. O início dessa versão é semelhante às duas anteriores:

Cena 1 – Palco totalmente escuro. Carmem e Vera dormem. No Plano Alfa, Mr. Nostálgio desembaraça-se do véu que o cobre; depois retira os véus que ocultam Carmem e Vera e sai.

Cena 2 – Carmem e Vera despertam. Vera com tesão, fome e mau-humor. Carmem canta, saudando o dia. Carmem diz a Vera que seu mau-humor passará depois de um bom café. Vera anuncia que os víveres acabaram e que será preciso sair novamente. Carmem não quer ficar sozinha, diz ter medo. Vera a convida a ir junto, ao que ela se recusa, não quer ver os contaminados. Vera diz que tem que ir logo, pois os contaminados têm horror à claridade.

Cena 3 – Inicia-se com a primeira emissão do dia. Nostradamus Pereira conta que um sobrevivente identificado pelo número 2001 havia feito uma falsa denúncia sobre o paradeiro das Irmãs Salvadoras. Anuncia a todos que Carmem e Vera são as únicas mulheres vivas capazes de procriar e garantir a sobrevivência da humanidade. Enquanto ouvem a transmissão, Carmem e Vera tomam um resto de café morno.

Cena 4 – Vera afirma que não a pegarão com vida e que se recusa a entregar seu corpo, que prefere morrer. Carmem fala que talvez fosse melhor que se entregassem, mas Vera diz que, no que depender dela, a humanidade acabou. Carmem grita que não quer ficar sozinha. Vera pede que ela se acalme e diz que volta logo. Carmem permanece falando sozinha. Acende-se a luz no Plano Alfa, onde Nostálgio está parado com uma rosa vermelha nas mãos estendidas para Carmem.

Cena 5 – Carmem, chorosa, caminha e desfia uma ladainha desconexa até a entrada de Nostálgio. Ele a convida, de modo galante, para dançar, ela aceita e os dois valem alucinadamente pelo palco. Carmem pergunta-lhe quem é e ele lhe diz ser uma série de coisas que estão em algum lugar do passado. Carmem, transtornada, diz que não é

nada, apenas uma desgraçada e, como que em transe, lembra-se do dia da Grande Catástrofe e logo depois pede a Nostálgio que continue a dançar.

Cena 6 – Carmem e Nostálgio tentam dançar sem música. Acende-se a luz no Plano Alfa, onde se pode ver Vera. Ela se encontra com um homem, que é a princípio denominado apenas como Homem. Ele a abraça, Vera tenta desvencilhar-se, dizendo não confiar nele, mas é vencida pelo desejo. Eles fazem amor. A luz diminui no Plano Alfa e aumenta no Plano Real, onde, sem música, Nostálgio e Carmem continuam a valsar.

Cena 7 – Os gemidos de Vera e do Homem diminuem enquanto a obscuridade aumenta. No Plano Real, Carmem e Nostálgio valsam sem música. Carmem empurra Nostálgio e lhe diz que ele não passa de um boneco. Ela o expulsa e gritando, diz que ele não passa de um manequim com voz de fita gravada. Nostálgio afasta-se lentamente.

Cena 8 – O Plano Alfa volta a iluminar-se de modo tênue. Os diálogos de Vera e do Homem entremeiam-se com os de Carmem e Nostálgio no Plano Real. No Plano Alfa Vera e o Homem fazem amor. Carmem continua a lembrar do dia do acidente. De modo intercalado, Carmem e Vera relembrem do acidente.

Cena 9 – Carmem começa a gritar, Nostálgio tenta acalmá-la. Ela não quer ficar só. Nostálgio a conduz até o seu caixão e diz-lhe que deveria dormir um sono de beleza, que lhe fará bem; depois, acomoda-a no caixão e afasta-se.

Cena 10 – Nova emissão de Nostradamus Pereira. Carmem permanece estática dentro do caixão. Nostálgio retira-se. Nostradamus diz que as dramáticas buscas continuam e que a captura de Carmem e Vera é apenas uma questão de tempo. Vera diz ao Homem que tem de ir embora. A luz se apaga no Plano Alfa e acende-se no Plano Real.

Cena 11 – Carmem sai do caixão e pergunta se não havia uma festa. Diz que todos sempre a deixam sozinha e que Vera tem uma vida fora. Além disso, diz que se sente constantemente observada. Procura algo dentro do caixão. Começa a espalhar bandeirinhas de São João pelo palco. Canta uma canção de Festa Junina.

Cena 12 – Carmem canta e arruma as bandeirinhas com o auxílio de Nostálgio. Os dois brincam, enquanto a luz volta ao Plano Alfa. Vera e o Homem conversam, ele pede que ela fique mais tempo, ela diz que precisa ir e que volta na semana seguinte. Ele pede que ela fuja com ele, Vera ironiza, dizendo que não há lugar para fugir. Ele fala que

existe um outro lugar, que se chama Calmaritá. Vera mostra-se surpresa e diz já ter ouvido tal nome. Ele diz que ela deve ter ouvido em algum canto escuro, pois é proibido falar desse lugar. Apaga-se a luz no Plano Alfa.

Cena 13 – Carmem e Nostálgio divertem-se como duas crianças. Pulam fogueiras imaginárias e brincam de ver a sorte na bacia cheia de água. O desenho de Carmem forma uma cruz e Nostálgio, cruel, diz que cruz é morte certa. Carmem chora e grita. Carmem ouve ruídos, é Vera que chega. Carmem empurra Nostálgio para que vá embora, apesar de saber que Vera não o enxergará, pois ela não acredita na sua existência.

Cena 14 – Vera entra e percebe que alguma coisa havia ocorrido. Carmem, distraída, pergunta sobre que desenho se formaria no jogo dos pingos de cera na bacia d'água. Não queria que fosse uma cruz. Vera fala que se formaria um navio, que significa viagem, e não a cruz da morte. Entra o ruído de nova emissão. Carmem e Vera paralisam. Nostradamus informa que foram verificados movimentos em um supermercado abandonado e que a qualquer momento podem surgir novas informações em edição extraordinária. Vera diz a Carmem que elas farão uma viagem e conta que conheceu um homem e que ele lhe disse que há um outro lugar de onde ele veio e no qual não há peste. Carmem apavora-se e quer saber de onde é esse homem.

Cena 15 – Carmem e Vera paralisam novamente. O Homem aparece no Plano Alfa e fala de Calmaritá, ao norte da zona contaminada, onde vivem pessoas boas e sadias e que, para encontrar esse lugar, é preciso ir com alguém que conheça o caminho. Ele pedira a Vera que lhe contasse onde morava, já que ele lhe revelara o seu segredo. Vera revelou-lhe o seu esconderijo e eles combinam que ele irá apanhá-las antes do entardecer.

Cena 16 – Carmem e Vera brincam com o nome Calmaritá. Carmem quer saber se o Homem não as trairá. Vera tem certeza de que pode confiar nele, pois dormiu com ele e espera um filho. Vera mostra o mapa para Carmem e diz que, se ele não vier, elas irão do mesmo modo.

Cena 17 – Carmem e Vera debruçam-se sobre o mapa no Plano Real. No Plano Alfa, Nostálgio recolhe as bandeirinhas de São João, falando sobre a ilusão que o ser humano necessita para continuar vivendo. Recita Manuel Bandeira.

Cena 18 – A cena volta para Carmem e Vera no Plano Real. Carmem diz que precisa arrumar sua bagagem para a viagem. Vera diz que tudo que precisa está com ela e passa a mão na barriga. Carmem tira vários objetos do caixão e começa a encher a bolsa. Carmem e Vera brincam, cantando, sobre as coisas que poderão existir em Calmaritá.

Cena 19 – Carmem e Vera brincam como duas meninas. Escuta-se o ruído de nova emissão. Elas congelam como quem brinca de estátua. Na sua emissão, Nostradamus informa que foi capturado um dos sobreviventes da grande catástrofe, que, submetido à confissão, revelou o paradeiro das Irmãs Salvadoras. Luz no Plano Alfa. O Homem pede perdão a Vera, conta que foi torturado e que não resistiu. Nostradamus afirma que logo Vera e Carmem serão capturadas e pede que todos aguardem novas transmissões a qualquer momento. Por um longo momento, a luz permanece no Plano Alfa, onde o Homem tem uma das mãos estendida em direção a Carmem e Vera, ainda paralisadas.

Cena 20 – Carmem diz que estão perdidas porque o Homem as denunciou. Vera afirma que não, pois têm o mapa. Nostradamus informa que Carmem e Vera estão totalmente cercadas pelos batalhões do Poder Central e que sua prisão é uma questão de tempo. Vera fala que vai fugir, Carmem diz que é impossível. Vera diz que vai tentar e que Carmem deve tentar também. No Plano Alfa o Homem fala de Calmaritá e de como fugir para lá. A luz se apaga.

Cena 21 – A ação se acelera loucamente, tudo acontece ao mesmo tempo. Ruídos violentos são ouvidos, tudo entremeado pelos ruídos das transmissões. Vera diz que tem o mapa. Carmem pergunta pela gasolina e diz que fará como os monges budistas, que seu gesto mais nobre é desistir. Carmem derrama gasolina por tudo. Nostradamus entra novamente dizendo que Carmem e Vera estão completamente perdidas. Vera diz que vai embora, que vai para Calmaritá. Carmem diz que fica, pois tem uma cruz marcada em seu destino. No Plano Alfa Mr. Nostálgio está parado com uma vela nas mãos e caminha recitando Camões. Nostálgio entrega a vela acesa à Carmem, encharcada de gasolina, e sai. Vera tenta dissuadir Carmem e convencê-la a fugir também, mas Carmem resiste, diz que só há um lugar, que é esse onde está. Nostradamus informa que a captura das irmãs é iminente. Vera despede-se e sai correndo e gritando, dizendo que deve haver uma saída. Carmem permanece sentada em posição de lótus, ergue as mãos para o alto numa espécie de liturgia. Os ruídos cessam e todas as luzes se apagam. Ouvem-se os primeiros acordes da Bachiana nº 5 de Villa-Lobos na gravação de Maria Lucia Godoy. Apaga-se a vela.

2.5 DESCRIÇÃO DA VERSÃO PUBLICADA

A versão publicada de *Zona contaminada* contida no *Teatro completo* compõe-se de 36 páginas (p. 61-94). A folha de abertura traz o título em negrito, logo abaixo está exposto o gênero, *Comédia negra em 1 Ato*, informação que não aparecia em nenhuma das versões manuscritas. O texto é dedicado à jornalista Scarlet Moon e tem o seguinte teor: *Para Scarlet Moon de Chevalier, que me fez escrever e me ajuda a viver, com gratidão e amizade.*

No verso dessa folha é apresentada a listagem das personagens, que nessa versão também são cinco: Vera, Carmem, Mr. Nostálgio, Nostradamus Pereira e Homem de Calmaritá. Existe, porém, a sugestão do autor, ao final, de que possa ser incluída mais uma personagem, a do Coro dos Contaminados:

PERSONAGENS

VERA, entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Imagino-a com roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, cantil, talvez chapéu estilo cowboy. Mas também a imagino toda de couro negro, cabelos muito curtos, enfiçados, descoloridos. De qualquer forma, seu visual deve dar a idéia exata do que ela fundamentalmente é: uma guerreira. Iansã de frente.

CARMEM, irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade, mas o oposto dela. Roupas leves esvoaçantes – tule, musselina, seda. Visual um tanto pré-rafaelita, um tanto gótica (meio morta-viva). Anda descalça, cabelos que imagino longos sempre soltos. Talvez use coroas de flores, pulseiras. Oxum de frente.

MR. NOSTÁLGIO, homem de idade indefinida, quase um clown. Maquiagem muito branca, cravo vermelho na lapela, luvas brancas, smoking impecável, talvez polainas e uma bengala. Imagino que fala às vezes com sotaque lusitano. Também pode ser feito por uma atriz.

NOSTRADAMUS PEREIRA, é um D.J. de qualquer idade, muito agitado. Pode também usar roupas no estilo grunge (boné virado, bermudão, camiseta), quanto fantasias tipo Chacrinha. Fica a critério do diretor. Enquanto fala – talvez ritmadamente, como um rapper –, dança e se agita muito. Talvez tenha um auto-falante e um walk-man, quem sabe também muitos bottoms.

HOMEM DE CALMARITÁ, por volta de 30 anos. Forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever nesgas de carne, músculos, pelos. É da maior importância que passe uma impressão de irresistível sensualidade, bem animal.

CORO DOS CONTAMINADOS, fica a critério do diretor incluí-lo ou não, mas acho que seria ótimo. Imagino alguns bailarinos – uns cinco ou mais, homens e mulheres – cobertos de farrapos e chagas. Eles geralmente acompanham as emissões de Nostradamus, mas também podem participar de outras ações, sempre coreografados. Seu texto, como um coral, limita-se ao refrão das *Litanias de Satã*, de Baudelaire (“Tem piedade, Satã, desta nossa miséria!”) ou eventualmente algum mote tipo: Atotô, Obaluaê, atotô! (“Livrai-nos de nossas chagas!, Compadecei-vos de nossas feridas!”) Algumas de suas intervenções

estão sugeridas no texto, mas o diretor é livre para criar outras e também para eliminá-las.⁹¹

A seguir, o autor apresenta a suas indicações para o cenário e acrescenta, ainda, mais algumas sugestões:

CENÁRIO

Basicamente, o interior de uma loja funerária que sofreu um incêndio. Entre escombros, portanto, há coroas de flores metálicas, caixões, ex-votos, tralhas do gênero. Tudo pode ser apenas sugerido, mas é fundamental pelo menos um caixão à vista (a cama de Carmem). Esse espaço pode ser chamado Plano Real, é nele que acontece a maior parte da ação. Em nível diferente, mais alto, ou num canto do palco (penso nele um pouco mais alto.), fica o Plano Alfa. Imagino-o completamente branco, ou preto, ou violeta – mas de qualquer forma, de cor contrastante com Plano anterior. Noutra canto, da mesma maneira que o anterior, fica o Plano da Nostalgia. Penso em sépia ou bege, ou um biombo recoberto de papel de parede estilo inglês. Há nele uma poltrona bergère, uma cadeira de balanço ou recamier, se o diretor quiser também uma mesinha com abajur art-nouveau em cima. Mr. Nostálgio é muito, muito chique. Há ainda um quarto espaço – o Plano Mídia – onde fica Nostradamus Pereira. Dependendo das possibilidades do palco e do diretor, esse plano pode ser um praticável levadiço ou nem sequer existir. Nesse caso, Nostradamus move-se por todo o palco, invade todos os espaços, sempre seguidos (sic) pelo Coro dos Contaminados (se houver.), que faz backing-vocal e repete como um eco coisas que ele diz.



Outras indicações/ sugestões: 1. Dependendo do tipo de teatro, os vários Planos podem ficar fora do palco. Nesse caso, o espectador ficaria cercado pelo espetáculo, com várias cenas acontecendo simultânea e vertiginosamente. 2. Nostradamus Pereira intercala música em seu texto. As citadas são apenas sugestões do autor. 3. No Plano Mídia pode haver um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande Catástrofe ou ruas desertas, montanhas de lixo. O diretor fica livre para pirar, dos horrores dos campos de concentração nazistas, passando pela Talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV!) ampliados, flores carnívoras, etc. Enfim, Zona Contaminada em nenhum momento se pretende um texto pronto. Pode ser tanto uma comédia de humor negro, modesta, ou um espetáculo alucinado. Depende do diretor, da produção, do espaço disponível. Também quero deixar bem claro que o texto está aberto às improvisações dos atores, sobretudo o de Nostradamus Pereira.⁹²

O texto está dividido em vinte e uma cenas. As rubricas estão registradas entre parênteses e em itálico. De modo diferente das versões manuscritas, as palavras em língua estrangeira, em maior quantidade, não estão grifadas de forma especial. Elas apenas estarão em itálico quando fizerem parte das rubricas. Abaixo apresentamos o resumo das cenas nessa publicação:

⁹¹ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 62-63.

⁹² *Ibid.*, p. 63-64.

Cena 1 – Palco totalmente escuro. A luz cresce lentamente em todos os planos, exceto no Plano Real. No Plano da Nostalgia, Mr. Nostálgio abana-se suavemente com um leque. No Plano Mídia, Nostradamus Pereira dança loucamente. No Plano Alfa, o Homem de Calmaritá acaricia-se com sensualidade.

Cena 2 – O Homem de Calmaritá continua a acariciar-se. Ele percebe movimentos e estanca. Entra Vera com um fuzil na mão e falando ameaçadora. Eles discutem. O Homem domina Vera, arranca suas roupas, imobiliza-a, com a intenção de estuprá-la. No entanto, antes disso, coloca um par de luvas e ergue as mãos para o alto. A luz diminui no Plano Alfa e aumenta no Plano Real.

Cena 3 – Vera desperta de seu sonho e apalpa o próprio corpo. Carmem abre a tampa de seu caixão-dormitório e cantarola. Carmem brinca com Vera sobre o seu mau-humor e diz-lhe que ele passaria depois de um bom café. Vera anuncia que os víveres acabaram e que será preciso sair novamente. Carmem não quer ficar sozinha, diz ter medo, Vera a convida a ir junto, ao que ela se recusa, não quer ver os contaminados. Vera diz que tem que ir logo, pois os contaminados têm horror à claridade.

Cena 4 – Inicia-se com a primeira emissão do dia. Nostradamus Pereira conta que um sobrevivente identificado pelo número 2001-K-Beta-S-B-03 havia feito uma falsa denúncia sobre o paradeiro das Irmãs Salvadoras. Comunica a todos que Carmem e Vera são as únicas mulheres vivas capazes de procriar e garantir a sobrevivência da humanidade. Enquanto ouvem a transmissão, Carmem e Vera tomam um resto de café morno.

Cena 5 – Vera afirma que não a pegarão com vida e que se recusa a entregar seu corpo, que prefere morrer. Carmem fala que talvez fosse melhor que se entregassem, mas Vera diz que, no que depender dela a humanidade acabou. Antes de sair apanha um par de luvas. Carmem grita que não quer ficar sozinha. Vera pede que ela se acalme e diz que volta logo. Carmem pede que Vera traga gasolina, bombons, esmalte...

Cena 6 – Enquanto Carmem enumera uma série de futilidades, acende-se a luz no Plano da Nostalgia, onde Mr. Nostálgio está parado com uma rosa vermelha nas mãos estendidas para ela. Carmem, chorosa, caminha e desfia uma ladainha desconexa enquanto Mr. Nostálgio aproxima-se. Ele a convida para dançar e os dois valsam alucinadamente pelo palco. Carmem pergunta-lhe quem é e ele enumera uma série de coisas. Carmem, transtornada, diz que ela não é nada, apenas uma desgraçada. A valsa pára. Carmem

começa a recitar Fernando Pessoa e depois, como que em transe, lembra-se do dia da Grande Catástrofe. Em seguida, pede a Nostálgio que continuem a dançar.

Cena 7 – Carmem e Nostálgio tentam dançar sem música. Acende-se a luz no Plano Alfa, onde se pode ver Vera. Ela se encontra com um homem. Ele a abraça, Vera tenta desvencilhar-se, dizendo que é preciso acabar com tudo, mas é vencida pelo desejo. Eles fazem amor. A luz diminui e só se ouvem os gemidos de Vera e do Homem. No Plano Real, Carmem e Nostálgio tentam valsar sem música.

Cena 8 – Ouvem-se apenas os gemidos de Vera e do Homem. Carmem e Nostálgio continuam a valsar sem música no Plano Real. Carmem empurra Nostálgio e lhe diz que ele não passa de um boneco de cera com voz de fita cassete. Ele começa a falar mecanicamente. Ela o expulsa e gritando, diz que ele não passa de manequim. Nostálgio segue falando mecanicamente enquanto se afasta.

Cena 9 – O Plano Alfa ilumina-se de modo ténue. Os diálogos de Vera e do Homem entremeiam-se com os de Carmem e Nostálgio. Ambas relembram, cada uma em um plano, do dia do acidente. Carmem começa a gritar, Nostálgio tenta acalmá-la. Ela não quer ficar só. Nostálgio a conduz até o seu caixão e diz-lhe para dormir alguns minutos. Acomoda-a no caixão e continua acalmando-a.

Cena 10 – Nostálgio está por fechar a tampa do caixão, quando uma nova emissão de Nostradamus Pereira se anuncia. Luz no Plano Mídia. Carmem permanece estática dentro do caixão e Nostálgio volta ao Plano da Nostalgia. Nostradamus diz que as dramáticas buscas continuam e que a captura de Carmem e Vera é apenas uma questão de tempo. Nostradamus anuncia a canção *Trepa no coqueiro* com Ney Matogrosso. Quando a música diminui, acende-se novamente a luz no Plano Alfa. Vera diz ao Homem que tem de ir embora, que já é tarde. A luz se apaga no Plano Alfa e volta no Plano Real. Mr. Nostálgio está sentado em seu plano.

Cena 11 – Carmem sai do caixão e inicia um monólogo. Pergunta se não havia uma festa. Diz que todos sempre a deixam sozinha e que Vera tem uma vida fora. Além disso, diz que se sente constantemente observada. Procura algo dentro do caixão. Começa a espalhar bandeirinhas de São João pelo palco. Canta uma canção de Festa Junina.

Cena 12 – Carmem canta e arruma as bandeirinhas pelo Plano Real. Mr. Nostálgio sai de seu plano para ajudá-la. Vera e o Homem conversam, ele pede que ela fique mais tempo, ela diz que precisa ir e que volta na semana seguinte. Ele pede que ela fuja com ele. Vera ironiza, dizendo que não há lugar para fugir. Ele fala que existe um lugar limpo, que se chama Calmaritá. Vera mostra-se surpresa e diz já ter ouvido tal nome. Ele diz que ela deve ter ouvido em algum canto escuro, pois é proibido falar desse lugar. Apaga-se a luz subitamente no Plano Alfa.

Cena 13 – Carmem e Nostálgio divertem-se como duas crianças. Pulam fogueiras imaginárias e brincam de ver a sorte na bacia de água. O desenho de Carmem forma uma cruz e Nostálgio, cruel, diz que cruz é morte certa. Carmem chora e grita, manda-o calar-se. Carmem ouve ruídos, é Vera que chega. Carmem empurra Nostálgio para que vá embora, apesar de saber que Vera não o enxergará, pois ela não acredita na sua existência.

Cena 14 – Vera entra e percebe que alguma coisa havia ocorrido. Carmem, distraída, pergunta sobre que desenho se formaria no jogo dos pingos de cera na bacia d'água. Não queria que fosse uma cruz. Vera fala que se formaria um navio, que significa viagem. Entra o ruído de nova emissão. Carmem e Vera paralisam. Nostradamus informa que foram verificados movimentos em um supermercado abandonado e que a qualquer momento podem surgir novas informações em edição extraordinária. Anuncia a ária do suicídio de Madame Butterfly na voz lendária de Maria Callas. No Plano Real, Vera diz a Carmem que elas farão uma viagem e conta que conheceu um homem e que ele lhe disse que existe outro lugar de onde ele veio e no qual não há peste. Carmem apavora-se e quer saber de onde é esse homem.

Cena 15 – Luz no Plano Alfa. Carmem e Vera paralisam-se. O Homem aparece e fala de Calmaritá, ao norte da zona contaminada, onde vivem pessoas boas e sadias e que, para encontrar esse lugar, é preciso ir com alguém que conheça o caminho. Eles combinam que ele irá apanhá-las antes do entardecer.

Cena 16 – Carmem e Vera brincam com o nome Calmaritá. Carmem quer saber se o Homem não as trairá. Vera tem certeza de que pode confiar nele, pois dormiu com ele e espera um filho. Além disso, desde que soube da gravidez começou a ter fé no futuro. Vera mostra o mapa para Carmem e diz que, se ele não vier, elas irão do mesmo modo.

Cena 17 – Carmem e Vera debruçam-se sobre o mapa no Plano Real. Luz no Plano da Nostalgia, de onde Mr. Nostálgio desce para recolher as bandeirinhas de São João, enquanto isso, fala sobre a ilusão que o ser humano necessita para continuar vivendo. Recita Manuel Bandeira.

Cena 18 – A cena volta para Carmem e Vera no Plano Real. Carmem diz que precisa arrumar sua bagagem para a viagem. Vera diz que tudo que precisa está com ela e passa a mão na barriga. Carmem tira vários objetos do caixão e começa a encher uma bolsa. Carmem e Vera brincam, cantando, sobre as coisas que poderão existir em Calmaritá.

Cena 19 – Carmem e Vera brincam como duas meninas. Escuta-se o ruído de nova emissão. Elas congelam como quem brinca de estátua. No Plano Mídia, Nostradamus informa que foi capturado um dos sobreviventes da grande catástrofe, que, submetido à confissão, revelou o paradeiro das Irmãs Salvadoras. Luz no Plano Alfa. O Homem pede perdão a Vera, conta que foi torturado e que não resistiu. Nostradamus afirma que logo Vera e Carmem serão capturadas e pede que todos aguardem novas transmissões a qualquer momento. A seguir anuncia um hit do século passado: *Satisfaction* com Mick Jagger. Por um longo momento, a luz permanece no Plano Alfa, onde o Homem tem uma das mãos estendida em direção a Carmem e Vera, ainda paralisadas.

Cena 20 – Carmem diz que estão perdidas porque o Homem as denunciou. Vera afirma que não, pois têm o mapa. Nostradamus informa que Carmem e Vera estão totalmente cercadas pelos batalhões do Poder Central e que sua prisão é uma questão de tempo. E em homenagem às irmãs, ele anuncia As frenéticas. Vera fala que vai fugir, Carmem diz que é impossível. Vera diz que vai tentar e que Carmem deve tentar também. Luz no Plano Alfa, o Homem fala de Calmaritá e de como fugir para lá.

Cena 21 – A ação se acelera loucamente, tudo acontece ao mesmo tempo. Ruídos violentos são ouvidos, tudo entremeado pelos ruídos das transmissões. Vera diz que tem o mapa. Carmem pergunta pela gasolina e diz que fará como os monges bonzos budistas, que seu gesto mais nobre é desistir. Carmem derrama gasolina por tudo. Abraçado a Nostálgio, Nostradamus fala que finalmente as irmãs estão perdidas. Vera diz que vai embora, que vai para Calmaritá. Carmem diz que fica, pois tem uma cruz marcada em seu destino. No Plano da Nostalgia, Nostradamus acende a vela que Nostálgio tem nas mãos. Nostradamus

anuncia que Nostálgio recitará Camões. Nostálgio recita Camões e entrega a vela acesa à Carmem, parada num charco de gasolina. Vera tenta dissuadir Carmem e convencê-la a fugir também, mas Carmem resiste, diz que só há um lugar, que é esse onde está. Nostradamus, invadindo o Plano Real com Nostálgio e o Coro dos contaminados, informa que a captura das irmãs é iminente e anuncia um tango argentino. Começa a tocar *La cumparsita*. Nostradamus dança com Nostálgio. Vera despede-se de Carmem e pega o fuzil. Carmem permanece sentada em posição de lótus, segura a vela com duas mãos acima da cabeça. Luz no Plano Alfa, o Homem de Calmaritá crucificado, nu, com uma coroa de espinhos na cabeça, dirige-se a Deus e pergunta por que ele lhe abandonou e diz que à beira de sua morte abençoa Vera. Carmem diz que vai ficar bem e que só basta um gesto. Vera sai por entre a platéia, perguntando onde há uma saída, que sabe que existe outro lugar, que precisa salvar seu filho. Nostradamus e Nostálgio correm atrás dela. Uma luz suave sobre o Homem de Calmaritá crucificado. O Coro dos Contaminados, em semicírculo, cerca Carmem, sentada em postura de lótus, com a vela acesa nas mãos. Quando todos os ruídos cessam e todas as luzes se apagam, permanecendo acesa apenas a vela de Carmem. A cena deve encerrar-se com uma música bem alta. A *Bachiana n° 5* de Villa-Lobos? *Let it be*, dos Beatles, com Tina Turner? A vela apaga-se.

2.6 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCEDIMENTOS GENÉTICOS

Procuramos determinar alguns dos procedimentos de escritura realizados por Caio Fernando Abreu na criação de *Zona contaminada* através da análise de cada uma das versões manuscritas, do confronto entre elas e dessas, também, com a versão publicada.

Os diferentes estados genéticos do material puderam ser estabelecidos através da verificação das alterações que se processaram no texto: as mudanças de nomes e do caráter impresso às personagens; a transposição, ampliação e corte de cenas; a alteração na duração do tempo da ação dramática; a ampliação dos espaços onde essa ação ocorre. Acreditamos que essas alterações têm o intuito de dotar o texto de teatralidade, ou seja, torná-lo mais apto a ser executado no palco.

A primeira versão manuscrita é, praticamente, uma cópia passada a limpo⁹³, não apresenta muitas rasuras, é um documento com poucas marcas de reescritura. Essa circunstância deve-se, obviamente, pelo fato já mencionado de que essa versão foi por algum tempo a final. As rasuras que se apresentam, referem-se a uma correção (a[**b**]anava, p. 25); dois acréscimos (<**A**->, p. 3; gostou<**u**>, p. 13); e algumas supressões (nas páginas 3, 11, 18 (2) e 26, realizadas com sucessivos riscos sobre as unidades a serem canceladas). Todas essas são à caneta. Ocorrem também alterações como sobrecargas⁹⁴, em quase todas as páginas, executadas com a própria máquina de escrever. Essas se configuram em correções ortográficas: a troca de maiúsculas por minúsculas e vice-versa; reforço na datilografia de letras e palavras; correção e eliminação de letras por erro de datilografia.

Dentro dessa conjuntura, a segunda versão torna-se quase que um novo texto. Há uma primeira escritura à máquina de escrever, que dá a impressão, também, de ser uma cópia passada a limpo, de um trabalho anteriormente realizado. As correções que existem nesse documento, nesse primeiro momento, são feitas como sobrecarga, utilizando-se o autor do corretivo que era próprio para máquinas de escrever. Essas sobrecargas, que devem ter se dado concomitantemente ao momento da escritura, são realizadas para corrigir erros de datilografia: *deita* por *feita* (linha 1); *gonzela* por *donzela* (linha 14); *flçres* por *flores* (linha 37), exemplos todos retirados da cena IV, p. 7. Mas, também são feitas para alterar palavras: *disse* por *contou* (cena X, p14, linha 3); sintagmas: *feito um* por *parece um* (cena II, p. 2, linha 3); frases: *numa terra que n...* por *no meio duma terra* (cena XIII, p. 18, linha 11). Essas sobrecargas podem ser vistas observando-se o fólio⁹⁵ através da luz.

As outras alterações desse momento referem-se a supressões. Há supressões de algumas rubricas nas cenas VII (p.10) e IX (p. 12) e de palavras e trechos no corpo dos diálogos, nas cenas IV, XII e XIII (p. 6, 17 e 18) que também são realizadas com a máquina de escrever e são feitas com a datilografia de sucessivas letras x sobre a palavra ou trecho.

⁹³ Cópia passada a limpo: estado manuscrito de um texto que, em princípio, não comporta mais rasuras; construído pelo autor ou por um copista (GRÉSILLON, 2007, p. 330).

⁹⁴ Sobrecarga: tipo de substituição que consiste em não riscar a primeira unidade, colocando-a em cima ou embaixo, mas em reescrever traçando a nova unidade sobre o próprio traço da unidade de partida; procedimento comum para palavras breves ou correções gramaticais (GRÉSILLON, 2007, p. 334).

⁹⁵ Fólio: unidade de numeração de um acervo manuscrito; uma página manuscrita de uma coleção pública é identificável graças à cota do volume e ao número que figura na frente de um folheto; dir-se-á assim que determinada página é o “fólio 720 r^o (ou v^o) da cota nafr. (novas aquisições francesas) 23.663, t. II, da *Bibliothèque nationale*” (GRÉSILLON, 2007, p. 332).

O segundo momento de elaboração nesse manuscrito é o extenso e intenso trabalho de leitura e reescritura, realizado à caneta, de tinta azul, pelo autor. Nessa segunda campanha de escritura, o cunho estilístico das alterações torna-se ainda mais evidente, pois ocorre o acréscimo de palavras, de frases e de sintagmas; substituições de segmentos e de pontuação; supressões de palavras e de pontuação; deslocamentos de palavras e de sintagmas.

Os acréscimos representam a maioria dessas alterações, acontecem em todas as páginas do manuscrito, e, de modo geral, têm uma orientação semântica: são acrescentados para enfatizar o que está sendo dito. Segundo Eric Bentley, “toda a literatura é feita de palavras, mas as peças teatrais são feitas de palavras faladas. Embora qualquer literatura possa ser lida em voz alta, as peças são escritas para serem declamadas”⁹⁶. Sendo, então, o texto teatral criado para ser dito, e sendo as personagens seres comuns, o autor acrescenta algumas expressões que dão mais coloquialidade às suas falas, como por exemplo: *VERA* – **<Muito simples,> {V}** **<v>**amos nós duas (...) (cena II, p. 3); *NOSTRADAMUS* – (...) *O centro de denúncias da <minha, da sua, da nossa,> Zona Contaminada* (cena III, p. 4); *CARMEM (lenta)* – *Calmaritá, é bonito. <É bonito, não? Calmaritá!>* Tem calma (cena XI, p. 15).

Esse manuscrito é formado por vinte e duas folhas, cinco delas cortadas em um terço de seu tamanho natural. Uma de nossas conjecturas é de que o autor pode ter descartado tudo o que estava escrito no restante dessas folhas e por isso as cortou. Na folha 1 (um) aparecem alguns riscos à caneta na parte inferior do lado esquerdo, as demais não apresentam esse tipo de rastros. Mas, pode ser também que ele tenha querido apenas aproveitar essas folhas. Excetuando a folha um, onde acontece a cena inicial da peça, as demais encerram cenas.

Na terceira versão há também uma primeira escritura à máquina de escrever. As poucas correções realizadas nesse momento são sobrecargas, realizadas com a própria máquina, sem a utilização de corretivos. Essas sobrecargas referem-se na sua maioria a correções de letras datilografadas erroneamente: (...) *eu não digo nada. Podem me matar* (...) (cena II, p. 4); *Carmem* (cena VIII, p. 11); *sirene de ambulância ou polícia ao fundo* (cena XXI, p. 24). Nesse material, não é possível enxergar as sobrecargas através do fólio.

⁹⁶ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 75.

Nessa versão, no segundo momento de ajustes, realizados a caneta, as alterações referem-se, também, a aspectos estilísticos. Essas mudanças são, na sua maioria, acréscimos, em número bem menor do que na versão anterior, já que aqui são inseridas praticamente todas as alterações que haviam sido antes efetuadas. Ocorrem também algumas, poucas, correções, substituições e supressões, de palavras ou sintagmas.

A outra parte das alterações relaciona-se ao aspecto estrutural do texto, pois se realiza o deslocamento de rubricas de uma cena para outra, o aumento do número de cenas, o que se dá através da partição das mesmas, da ampliação de diálogos e da inclusão de novos. Por conta dessas mudanças todas, nessa versão, passaremos a ter vinte e uma cenas ao invés de quinze.

As cenas I e II permanecem praticamente iguais. A partir da cena III iniciam-se as alterações. A rubrica final da cena II é deslocada para a cena III, altera-se apenas pela supressão da palavra *off*. Será incluída uma rubrica ao final a cena IV; a rubrica de abertura da cena V altera-se porque uma fala de Vera que a dividia é suprimida; a rubrica final da cena V é deslocada para o início da seis com a inclusão de um sintagma.

A partir da cena VII, inicia-se o trabalho de ampliação das cenas:

1. A cena VII é dividida em duas partes, a primeira parte fica como cena VII;
2. Na cena VIII será realizado um trabalho de diluição e remontagem. Ela também será dividida em duas partes. A segunda e última parte passará para o início da cena. Ela será composta ainda pela metade da cena inicial da segunda parte da cena VII, que é um diálogo entre Carmem e Nostálgio, e por parte da outra metade da cena inicial da segunda parte da cena VII, mas agora retirando as falas de Nostálgio e incluindo as de Vera. Carmem e Vera estabelecerão um diálogo estando cada uma em um plano de ação da peça. Há a inclusão de uma rubrica de abertura;
3. A cena IX é pequena. Ela é composta pelo que restou de parte da outra metade da cena inicial da segunda parte da cena VII e da inclusão de algumas falas;

4. A rubrica inicial da cena IX é reelaborada e ampliada e inicia a cena X. Essa cena é composta pela parte inicial da cena VIII e pela inclusão de uma única fala de Vera;
5. A cena IX é dividida em duas, a primeira parte torna-se a cena XI e a segunda parte a cena XII, onde são ampliados os diálogos entre Vera e o Homem e incluída uma rubrica inicial;
6. O início da cena X torna-se a cena XIII. Carmem estava sozinha nesse início de cena. Na nova versão, Nostálgio se juntará a ela e ocorrerá a inclusão de um longo diálogo entre eles;
7. A cena XIV é composta pela segunda parte da cena X, que era um diálogo entre as irmãs. O diálogo permanece, com algumas alterações. Ele será dividido em duas partes e será incluída uma fala de Nostradamus;
8. A cena XI, uma longa fala do Homem de Calmaritá, também será dividida em duas, a primeira parte será a cena XV. A fala terá algumas alterações e a sua última parte será separada e introduzida uma fala de Vera;
9. A segunda parte da cena XI será a cena XVI, um diálogo bastante ampliado entre as irmãs;
10. A cena XII torna-se a cena XVII, é uma longa fala de Nostálgio;
11. A cena XIII torna-se a XVIII. Uma parte do diálogo é suprimida e incluída outra na qual elas cantam e dançam. A rubrica final da cena XII passa para a XVIII;
12. A cena XIV torna-se a cena XIX, ocorre a ampliação das falas de Nostradamus e do Homem de Calmaritá e a inclusão de um pequeno diálogo entre Vera e o Homem entre as falas de Nostradamus. A rubrica final da cena XII é ampliada e inicia a cena XIX e é introduzida uma rubrica final;
13. A primeira parte da cena XV torna-se a XX;
14. A segunda parte da cena XX torna-se o início da XXI e ocorre ainda a inclusão de um diálogo entre Carmem e Vera, entrecortado por mais uma fala

de Nostradamus. E há também a inclusão de duas novas rubricas, uma no início e a outra no fim da cena.

A quarta versão é praticamente limpa, há muitas sobrecargas com o próprio corretivo da máquina, provavelmente concomitantes à própria escritura, e algumas à caneta. Em ambos os casos, as alterações têm cunho ortográfico; há também duas supressões à caneta. O autor incorpora a maior parte das alterações sugeridas na versão anterior e acrescenta algumas, poucas, novas. O número de cenas não será aumentado, mas ocorrerão novos acréscimos de falas, diluindo ainda mais os diálogos anteriores:

1. Na cena III, a fala de Nostradamus será dividida e haverá a inclusão de um pequeno diálogo entre Carmem e Vera e de mais uma rubrica;
2. A inclusão de duas falas de Carmem no interior de uma fala de Nostálgio na cena V.
3. Na cena VI ocorre uma pequena alteração do diálogo entre Vera e o Homem, bem como o acréscimo de novas falas.
4. Na cena XIV, novas falas são introduzidas no diálogo entre Carmem e Vera;
5. No final da cena XVI, há a inclusão de mais um diálogo entre Carmem e Vera;
6. Uma fala do Homem de Calmaritá que pertencia à cena XXI é deslocada para a cena XX.

As rasuras estilísticas que ocorrem nessa versão referem-se, na sua maioria, a acréscimos de palavras, sintagmas e de frases completas, em grande parte curtas.

Substituição – Lembra, faz... por Lembra? Faz... (p. 28);

Na versão publicada, as duas primeiras alterações percebidas são de nível cênico, a primeira está na abertura do texto, é a ampliação dos planos de ação da peça, que passam de dois: Plano Alfa e Plano Real, para quatro planos: Plano da Nostalgia, Plano Mídia, Plano Alfa e Plano Real. A outra se refere à inclusão de uma nova cena antes da que abria a peça na versão anterior. Essa cena apresenta a dramatização de um sonho de Vera com o Homem de Calmaritá: *VERA (Espreguiçando-se, deitada num sleeping-bag.) – Amanheceu*

*outra vez. Droga, outra vez aquele sonho. Tão bom... Ah, que homem. Tão forte. Tão duro. Tesão e fome, todo o dia a mesma coisa. Nunca sei o que acontece primeiro*⁹⁷.

A inclusão de mais planos de ação e de mais uma cena gerarão outras mudanças. Na quarta versão, as cenas VIII e IX são reunidas numa única na publicada e a partir daí a seqüência numérica segue igual. É provável que o autor tenha adotado essa solução para não aumentar o número final de cenas da peça. A informação com o número da cena XI, um monólogo de Carmem, por algum tipo de erro gráfico, não consta na versão publicada.

A inclusão de mais planos de ação terá como conseqüência a alteração de várias rubricas. Além disso, o Coro dos Contaminados, que consta na rubrica de apresentação das personagens apenas como uma sugestão do autor, participa em algumas cenas, ocasionando algumas mudanças nessas.

Da quarta versão para a publicada teremos somente rasuras brancas, pois como não possuímos, até o momento, nenhum material intermediário entre elas, não é possível observar as alterações, senão comparando as duas versões. Fazendo esse cotejo, podemos observar que ocorre um incremento no discurso das personagens. Todas elas receberam novas falas, mas as que mudam, substancialmente, de conteúdo são as de Nostradamus Pereira, o que comentaremos mais adiante. Nos excertos abaixo, podemos constatar as alterações de uma versão para outra:

CARMEM – Corpo de Cristo, oh doce e sagrado Corpo de Cristo: derrama (sic) sobre nós vossas sagradas bênçãos!

VERA (sacode o fuzil no ar) – Não me pegarão com vida. Eu me recuso, ouviu? Eu me recuso a entregar meu corpo para esses monstros. Prefiro morrer de fome.

CARMEM – Às vezes eu acho que seria mais fácil se a gente se entregasse logo.

VERA – Para fazer um filho com um monstro sobrevivente? UM (sic) filho monstruoso também? Pois eu não. No que depender de mim, a humanidade acabou. Entregue-se você, se quiser. Eu vou resistir até o fim.

CARMEM – Sem você? Sem você eu não tenho coragem.

VERA – Então me espere aqui. (Vai saindo) Eu volto logo.

CARMEM – Vera, volte aqui! Não me deixe sozinha.

VERA – Cala a boca. Você quer que eles nos encontrem? (Mais doce) Fica em paz, fica calma. Dorme, sonha. Eu volto logo. (Sai)

CARMEM (gritando) – Não esqueça de trazer a gasolina. (Mais baixo) E umas revistas, e uns bombons, e batom. Eu esqueci do batom. (V IV, cena IV, p. 7-8)

⁹⁷ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 66.

Esse diálogo entre Carmem e Vera será bastante ampliado através do acréscimo de novas falas e da ampliação de outras já existentes. São incluídos alguns termos, expressões chulas, que dão um caráter mais coloquial a fala de Vera:

CARMEM (*Erguendo o pão seco em direção ao alto, litúrgica.*) – Corpo de Cristo, oh doce e sagrado Corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo, derramai sobre nós Vossas sagradas bênçãos. (*Benze-se com o pão.*) Em nome do pai, do Filho, do Esp.

VERA (*Cortando*) – Caralho! Não me pegarão com vida. Eu me recuso, ouviu? Eu me recuso a entregar meu corpo para esses monstros. Prefiro morrer de fome.

CARMEM – Os desígnios de Deus são insondáveis, querida.

VERA – Pare de me chamar de querida, querida.

CARMEM – Às vezes acho que seria mais fácil se a gente se entregasse logo, queri.

VERA – Para fazer um filho com um monstro sobrevivente? Um filho monstro também? Pois eu não. No que depender de mim, a humanidade acabou. Foda-se a raça humana. Entregue-se você, se quiser. Na melhor das hipóteses, viro tia de um monstrinho bem nojentinho.

CARMEM – Que amor!

VERA – Às vezes eu acho que você ficou completamente louca. (*Pega o fuzil, decidida.*) Chega de bobagem. Eu volto logo. (*Vai saindo. Pára e apanha um par de luvas de borracha.*)

CARMEM – Vera, volte aqui! Não me deixe sozinha pelo amor de Deus!

VERA – (*Vestindo as luvas, lentamente*) – Calma querida. Fala baixo, você quer que eles nos encontrem? Fica em paz, fica calma. Dorme, sonha. Aproveita. Eu também vou aproveitar, pode ter certeza. (*Sai*)

CARMEM – Não esqueça de trazer a gasolina. E vê se encontra aquela biografia da Lady Di! (*À parte.*) Coitadinha, dizem que foi uma das primeiras a ser contaminada. Ah, eu também queria uns bombons. E batom, e esmalte. Meu Deus, eu esqueci do esmalte...

Os trechos sublinhados são os que foram acrescentados na versão publicada. Praticamente todas as rubricas passam por algum tipo de reescritura, algumas têm trechos suprimidos, outras recebem acréscimos:

(Nesse momento entra um ruído eletrônico fortíssimo. Qualquer coisa como um zumbido ou descarga de rádio. Ambas estatizam. VERA empunha o fuzil. CARMEM está com o pão numa das mãos, estendido para VERA. Quando o ruído cessa, entra a voz de NOSTRADAMUS PEREIRA. Durante a mensagem, ambas permanecem congeladas.) (V IV, cena III, p. 6)

Na versão publicada, essa mesma rubrica é reduzida: *Nesse momento entra um ruído eletrônico fortíssimo. Carmem e Vera estatizam (sic). VERA com o fuzil, CARMEM*

com o pedaço de pão estendido para VERA. Luz sobre o Plano Mídia, onde está NOSTRADAMUS PEREIRA⁹⁸.

A partir da segunda versão, ocorre um tipo peculiar de supressão, feita à caneta. Essas supressões são realizadas por recorrentes riscos que impedem, algumas vezes, a leitura ou desvendamento do que foi suprimido. Elas podem aparecer de três formas: numa delas são feitos muitos riscos sobre a palavra ou trecho anteriormente datilografado, em algumas é realizada a substituição e/ou acréscimo, geralmente manuscrito acima do cancelamento, de outro termo, que pode ser sinalizado por duas barras laterais, como por exemplo: corpo de ~~Jesus~~, substituído por ~~Cristo~~ (V II, cena II, p. 4); do ~~Primeiro~~ Ano, substituído por ~~Terceiro~~ (V III, cena III, p. 6); na quarta versão não há esse tipo de ocorrência.

Em outros momentos, sobre palavras ou trechos com sobrecarga à máquina, é feito um contorno à caneta, formando um retângulo, cujo lado direito recebe o sinal matemático de maior (>), que dá um aspecto de seta a figura. Exemplos: na segunda versão (~~Então fuja comigo~~>, cena IX, p. 12), (~~terras de~~>, cena, XIII, p. 18), (~~É verdade que nós vamos mesmo embora daqui?~~>, cena XIII, p. 18, que é substituído pela palavra cúmplice); na terceira versão (~~Levantando a mão~~> cena XIII, p.15); na quarta versão não há esse tipo de ocorrência.

A terceira forma repete o procedimento anterior, mas não é feito o retângulo em torno do que será suprimido. Exemplos, na segunda versão (~~está~~>, cena I, p. 1, substituído por totalmente); na terceira versão (~~Sou~~, cena V, p. 8; ~~sua~~, cena VII, p. 10; ~~navio~~, cena XIII, p. 15; ~~É preciso que você venha com alguém que já conheça a comunidade, caso contrário você não vai ver nada. Não fica longe daqui~~, cena XV, p. 17); na quarta versão (~~de você~~, cena VI, p. 11), é possível deduzir pela versão anterior.

Podemos observar que o prototexto de *Zona contaminada* apresenta vários movimentos distintos. A primeira versão, pelo seu *status* de versão final, assume um caráter quase autônomo. Quando a segunda versão é realizada, ela sinaliza um reinício de escritura, marcada por alterações cruciais no nível fabular. 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, desta vez no nível

⁹⁸ Ibid., p. 69.

estrutural do texto, que está indissociavelmente ligado ao nível cênico. Na versão publicada essas duas alterações se mantêm, e outra importante mudança será realizada que é o comportamento da personagem Nostradamus Pereira, que deixará de ser uma mera voz em *off* para se tornar um ser *sui generis*.

3 ZONA CONTAMINADA: A CONSTITUIÇÃO DE UMA TEATRALIDADE

*Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão*
Geni e o Zepellin – Chico Buarque
Ópera do malandro

Ortega y Gasset (2007), no ensaio *A idéia do teatro*, elabora, no seu dizer, um ‘simples esquema’ através do qual desenvolve a idéia de teatro, partindo de uma concepção material para uma imaterial. Ele afirma que o teatro é um edifício que tem uma forma orgânica específica, com duas funções, o ver e o fazer ver. Diz também que o teatro é um lugar aonde se vai, portanto, ele acontece fora de nós e que esse ‘sair de casa e ir a ele – quer dizer, ir ao irreal’. Nesse movimento, estabelece-se um pacto com o irreal, pois “o cenário e o ator são a metáfora corporificada, e isto é o Teatro, a metáfora visível”⁹⁹.

Gasset lembra ainda que a farsa existe desde que o homem existe e que se Deus fez o mundo, o homem faz o mundo que não existe, aquele que é brincadeira e farsa. É a maneira pela qual ele escapa da prisão da realidade. Fazer leituras do mundo real, através do mundo da farsa, é o que a arte, de modo geral, e o teatro, em particular, vêm fazendo ao longo de sua história e evolução. É também o que Caio Fernando Abreu faz em seus textos dramáticos, especialmente em *Zona Contaminada*.

⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Op. cit., p. 40.

Neste capítulo, analisaremos as versões de *Zona Contaminada* com o auxílio de várias teorias sobre o texto dramático. Procuraremos desvendar, através do estudo dos datiloscritos e da versão publicada, os processos da criação dramaturgica do texto. Idéia constantemente frisada é a da dualidade do texto dramático. Ele é um texto, mas não pode ser apenas isso, ele deve cumprir o seu destino que é ser encenado. Sendo assim, Caio Fernando Abreu criou *Zona contaminada* visando o palco, premeditando a sua encenação, ou seja, buscando algo que está além do texto, a sua teatralidade. Segundo Pavis, teatralidade é um:

Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo, que na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) (...). A teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação mental de uma encenação. Em vez de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, isto é, a visualização dos enunciados, permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, apreender a sua teatralidade (...).¹⁰⁰

Roland Barthes, no ensaio *Théâtre de Baudelaire* afirma que a teatralidade

C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception ecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.¹⁰¹

Jean-Jacques Roubine traz outro dado sobre a teatralidade, ele a pensa como representação do real, não igual à realidade, mas 'imitando-a' para que se ajuste ao palco:

Embora a representação seja constituída dos mesmos ingredientes da vida real, ela não os utiliza da mesma maneira. E o espectador não reage da mesma maneira se estiver no teatro ou na rua. (...) o que equivale a dizer que o teatro é uma arte. Que, nesse aspecto, impõe à representação do real uma estilização e que o realismo integral é uma utopia ou pior, a própria morte da representação.¹⁰²

Vamos estabelecer, então, que a teatralidade é 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”¹⁰³, através do qual a realidade que é possível de ser posta em cena sobe ao palco.

¹⁰⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Op. cit., p. 371.

¹⁰¹ BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964. p. 41-42.

¹⁰² ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Op. cit., p. 73-74.

¹⁰³ ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Op. cit., p. 26.

Se a arte do teatro, para fazer-se realidade artística, apresenta as suas especificidades, por sua vez, a linguagem literária teatral é produzida para que crie essa realidade, portanto, também possui as suas particularidades. É uma escritura que se destina, sobremaneira, a leitores especiais: atores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, encenadores, que o ‘traduzirão’ para o palco, que o farão adquirir vida própria fora das páginas impressas.

Acreditamos que o autor buscou, através das alterações que realizou no texto, pensá-lo para o palco. Por meio da análise comparativa das versões manuscritas e da versão publicada, buscaremos entender as mudanças que foram processadas no texto e explicar as suas prováveis intenções. Não pretendemos estabelecer um critério de valoração entre as versões; contudo, julgamos que a adoção de um procedimento de teleologia cronológica tornou-se necessário para o percurso que pretendemos traçar: observar a construção dessa teatralidade.

No artigo *La matière noire*¹⁰⁴, 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 questiona sobre onde observar e como nomear a característica de um texto que pode ser fixado apenas provisoriamente. Ele acredita que o destinatário do texto, como estrutura e não como pessoa, é que condiciona a escritura e produz este estranho paradoxo: o trabalho do dramaturgo termina quando ele chegou a determinado ponto e a certa forma de inacabamento. O inacabamento não é, portanto, somente um critério do texto dramático, é mais precisamente, a sua definição.

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.

¹⁰⁴ *GENESIS*. Manuscripts, Recherche, Invention. Paris: ITEM/CNRS, n. 26, 2006.

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. Eles buscam os brancos não tipográficos, matéria invisível, mas perceptível por seus efeitos sobre o sensível. Algumas vezes os atores chamam isto de subtexto. A existência dessa *matéria negra* manifesta-se quando tomamos conhecimento dos arrependimentos¹⁰⁵ do escritor.

Uma das formas de inacabamento que qualificam o texto teatral como tal é a existência de uma matéria verbal incompleta. Outra dessas formas 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.

Tentaremos verificar através da análise das versões de *Zona contaminada* qual é a forma de completude que Caio Fernando Abreu concerne às suas personagens. Para tentarmos descobrir como se deu essa constituição, deter-nos-emos às transformações por que passaram ao longo das quatro versões manuscritas até a obra publicada. Como cada personagem possui a sua peculiaridade, os elementos que serão levantados de cada uma delas nem sempre serão os mesmos e, quando forem, talvez não tenham a mesma relevância de uma para outra.

Iniciaremos nossa investigação por meio da análise dos elementos estruturais cênicos, espaciais e temporais, nos quais essas personagens estão inseridas, tentando mostrar as alterações que se processam no conjunto do texto. Acreditamos que, através dessas análises, seja possível flagrar algumas das intencionalidades que acompanham o processo de criação de *Zona Contaminada*.

¹⁰⁵ 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).

3.1 ESTRUTURA CÊNICA

Zona contaminada é o título do texto desde a sua primeira escritura. Acreditamos que o autor não alterou o nome da peça porque também a principal motivação de sua escritura não se modificou. Pensamos em comprovar essa especulação pelos assuntos que perpassam o texto. Eles mudam um pouco do primeiro manuscrito para a versão publicada, mas em ambas se revela o não-descolamento do autor das preocupações que povoam a cabeça do homem do seu tempo.

Caio Fernando Abreu define, na versão publicada, o gênero de *Zona contaminada* como sendo uma comédia negra, o que não fizera em nenhuma das versões anteriores. 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”¹⁰⁶.

Se considerarmos o conceito dado por Pavis, *Zona Contaminada* se enquadraria como um exemplar de comédia negra somente no que a aproxima da tragicomédia¹⁰⁷, 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. A personagem Vera espera um filho, uma possibilidade de continuidade, de vida nova. Por outro lado, a comédia está presente no texto, personificada na figura da personagem Nostradamus Pereira.

As versões manuscritas também não se constituem em comédias negras, porque em todas elas também temos o componente da esperança, materializada pela gravidez de Vera, a partir da segunda versão, e por sua fuga da Zona Contaminada. 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 atitudes e falas de Carmem e de Nostálgio, que não chegariam a ser propriamente cômicas. Na primeira versão, o único encontro que protagonizam tem uma forte carga melancólica: eles conversam um pouco e valsam,

¹⁰⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Op. cit., p. 56.

¹⁰⁷ Peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia. O termo (trágico-comédia) é empregado pela primeira vez por PLAUTO no prólogo do *Anfitrião*. Na história teatral, a tragicomédia se define pelos três critérios do tragicômico (personagem, ação, estilo) (PAVIS, 2005, p. 420).

loucamente, até serem interrompidos por batidas na porta. Na segunda versão, o diálogo deles é mais leve e, enquanto estão dançando, a valsa pára de tocar e eles tentam, grotescamente, continuar a dançar sem música. Na versão três, nas cenas V e VII repetem-se os momentos de dança. Na mesma cena VII, diante da acusação de Carmem de que se trata de um boneco, Nostálgio age como tal:

NOSTÁLGIO (soltando-a e falando mecanicamente) – Sou o ramo de miosótis esquecido entre as páginas amareladas de um livro de sonetos antigos.

CARMEM – Você é um robô ridículo. Fora daqui!

NOSTÁLGIO – O verso póstumo adormecido na algibeira do poeta suicida, ainda morno de seu coração.

CARMEM (aos gritos) – Um manequim, é isso o que você é. Um manequim de gesso pintado com voz de fita gravada.

NOSTÁLGIO (remoto) O pulsar suavíssimo de **/uma pobre/** andorinha ferida em pleno vôo. (V III, cena VII, p. 10)

Segundo Bergson (1980), o assemelhamento do corpo humano a um mecanismo, a rigidez, criariam o efeito cômico. Nessa cena, o efeito perde-se, porque ele acaba tornando-se uma espécie de desvendamento, para Carmem, da verdadeira natureza de Nostálgio. A lucidez dela, porém, se mostra bastante breve, pois logo adiante, eles estão juntos novamente e brincam como duas crianças. Mas, a brincadeira adivinhatória acaba por tornar-se macabra para Carmem. Nas duas versões seguintes, repetem-se as mesmas cenas, com algumas poucas modificações.

Considerando essas delimitações, se filiariam a que gênero, ou gêneros, então, as versões manuscritas? Já nos referimos ao papel de Nostradamus e Vera quanto a essa definição. Verificamos que Carmem e Nostálgio não podem ser vinculados a uma matriz genuinamente cômica. Para buscar essa resposta, precisamos considerar a personagem restante, o Homem de Calmaritá e Carmem, individualmente.

Carmem e o Homem de Calmaritá 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 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:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.¹⁰⁸

O Homem de Calmaritá e Carmem não pertencem às classes privilegiadas, pelo contrário, vivem em situação de confinamento e fuga. Tal situação coloca-os em uma condição subumana, o que não é premissa para um herói trágico clássico. Na primeira versão, Carmem protagoniza uma cena com Vera, na qual externa à sua condição: *CARMEN – Pois eu acho. Quem diria? Duas pobres irmãzinhas vindas da classe-média baixa, com QI não muito alto, sem nenhum dote físico ou moral excepcional, de repente se transformarem na única possibilidade de salvação do planeta. (...)* (V I, cena IV, p. 10).

Considerando essas premissas, acreditamos poder filiar essas versões ao conceito de drama moderno. Em *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi (2001) defende 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. O domínio absoluto do diálogo espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução das relações intersubjetivas, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera.

O palco mágico, a forma adequada ao drama do Renascimento, a relação intrínseca entre ator-papel e, especialmente, o fato de o drama ser primário, formulam o seu caráter absoluto. O drama absoluto não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas é originária, se dá no presente, o decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos.

Esse modelo de drama entra em crise a partir do final do século XIX, quando começam a se manifestar contradições crescentes, nas peças, entre a forma do drama, o modelo até então vigente, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. Szondi, através do estudo de dramaturgos como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, apresenta a gradual e inexorável incorporação dos recursos épicos na forma

¹⁰⁸ ARISTÓTELES. *Poética*. Op. cit., p. 69.

dramática. E mais adiante apresenta as formulações de Piscator e Brecht para um teatro épico propriamente dito.

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, através da profusão de diálogos, e a estética brechtiana, na medida em emprega recursos que criam o efeito de distanciamento cênico.

O gênero da peça não estava sedimentado desde a primeira versão, mas dentre os aspectos que já estavam estabelecidos, um deles é a forma como Carmem e Vera chegaram a sua situação presente. A história que se conta é a mesma em todas as versões, duas irmãs que escaparam ilesas de um acidente nuclear, que dizimou a maior parte da humanidade e deixou doentes os sobreviventes. Elas vivem escondidas porque o Poder Central quer utilizá-las como matrizes para gerarem crianças saudáveis:

CARMEN (muito agitada) – Mas ele pode simplesmente nos denunciar à Comissão de caça! (Andando pela sala, nervosamente) Que loucura, que irresponsabilidade! Está bem que você não dê importância à sua própria vida, mas eu... (Pensa um pouco) Bem, a verdade é que eu também não dou muita importância à minha vida. (Furiosa) Mas é verdade também que não estou disposta a passar o resto dos meus dias numa maternidade, fornecendo bebês para esse mundo nojento. Se você quer, é problema seu. Eu não quero. (Olhando em volta) Precisamos fugir imediatamente deste lugar. (V I, cena V, p. 12-13)

Nostradamus, porta-voz do poder central, anuncia para todos como a captura de Carmem e Vera é fundamental para o futuro da humanidade:

VOZ (off) – (...) Sabe-se que os úteros das irmãs Carmen e Vera poderão ser utilizados como matrizes para a procriação de centenas de crianças imunes à peste. Bem tratadas poderão produzir, cada uma, em condições especiais, cinco ou seis gêmeos de nove em nove meses, o que significa não só a renovação mas talvez a única possibilidade de salvação da humanidade. (...) (V I, cena IV, p. 9-10)

O momento histórico no qual essa primeira versão da peça estaria inserida é o período pós Segunda Guerra Mundial. Acreditamos poder estabelecer essa época porque o incidente que ocorreu na Zona Contaminada é semelhante ao que acontecera ao final da guerra, quando Hiroshima, em 06 de agosto de 1945, e Nagasaki, em 09 de agosto de 1945, foram vítimas dos ataques atômicos dos Estados Unidos da América. Duas bombas foram

lançadas sobre essas cidades, criando a imagem emblemática do cogumelo gigante, que continuou, e ainda continua, a assombrar corações e mentes ao longo do tempo.

Na versão da peça, de 1978, a discussão que permeia o texto é exatamente essa, o que aconteceria se uma nova bomba atômica fosse lançada, quais seriam as conseqüências para a vida na terra e para os seres humanos. Além disso, a peça nos mostra, que independentemente da situação em que se encontram os grupos humanos, sempre haverá um deles que exercerá alguma forma de poder sobre os outros, que os submeterá à sua vontade diante do uso da força.

Em *Zona contaminada* temos também uma trama que envolve vida e morte e sentimentos como amor e dor, pessimismo e esperança, vivenciados por causa e apesar da situação caótica em que se encontram. Através dos manuscritos e, depois, na versão publicada, esses aspectos se alteram, uns ficam mais enfatizados que outros, mas estão lá, como o suicídio de Carmem e a fuga de Vera.

Observamos que na versão publicada há uma menção, que já havia nos textos anteriores, mas não de maneira direta, o que só confirma a atenção que o autor ainda estava dando ao tema acidente nuclear. Nostradamus Pereira na sua terceira manifestação fala o seguinte:

NOSTRADAMUS – E atenção, meu povão, bota atenção nisso. O seu repórter Nostradamus Pereira informa que movimentos inusitados foram observados durante a manhã de hoje num supermercado abandonado – ado, ado – próximo ao cruzamento das avenidas Chernobil com Nagasaki, bem no coração da sua, da minha, da nossa Zona Vitaminada, quero dizer, Minacontada, quero dizer Conta-mi-na-da (...).¹⁰⁹

A personagem cita Nagasaki, destruída num contexto de guerra, mas fala também do acidente nuclear na usina de Chernobyl, ocorrido na Ucrânia, nesse período ainda parte da União Soviética, em 26 de abril de 1986. Na primeira versão manuscrita, comentando sobre o acidente Carmem diz: “*Acho que era dezembro*” (V I, cena XIII, p. 25); a partir da segunda versão ela dirá: “*Devia ser abril, tenho quase certeza que era mesmo abril. Abril, ah abril, o mais cruel dos meses.*” (V II, cena VII, p. 10). Pode ser apenas coincidência, mas acreditamos que o autor está evocando o acidente acontecido em Chernobyl. A temática acidente atômico, mundo dizimado, seres mutantes, sobreviventes etc., é recorrente em inúmeras obras desse período pós-Hiroshima/ Nagasaki. A sociedade

¹⁰⁹ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 83-84.

mundial tinha o mesmo medo, o de que mais uma bomba atômica explodisse sobre suas cabeças. Numa entrevista concedida a Paulo Mohylovski, respondendo à pergunta se a sua literatura seria autobiográfica, Caio diz: – *Não. Essa questão não existe, porque o único ponto de vista que você conhece sobre o mundo é o seu próprio. São seus olhos que vêem, seu nariz que cheira, suas mãos que tocam. A experiência pessoal é indissociável do texto. (...)*¹¹⁰.

Na segunda, terceira e quarta versões, a temática histórica subjacente também reside na questão atômica. Essas versões não apresentam data de criação, mas como o autor declara naquela carta, já mencionada, que terminou de escrever a peça em agosto de 1978, acreditamos que essas possam ter sido escritas durante os anos 80. A citação, por exemplo, de Carmem, a partir da segunda versão, de um trecho da canção *O queres* de Caetano Veloso, que foi lançada no disco *Velô* de 1984, nos permite pensar que em algum momento a partir ou após esse período o autor já estava novamente “mexendo” no seu texto.

Como vimos, na versão publicada, a discussão acerca da hecatombe atômica permanece, mas a ela aliam-se outras questões. Há referências à nova peste que assola a humanidade, a AIDS, doença surgida no Brasil nos anos 80, que vitimou muitas pessoas; ao descarte do lixo atômico oriundo das usinas nucleares e às demais doenças trazidas pela modernidade, ou às que, não sendo devidamente controladas, voltam a assustar o ser humano. Essa ampliação das temáticas, através da sua menção, nos permite afirmar que o autor tem plena consciência dos problemas que enfrenta a sociedade em que vive.

O processo de escritura de *Zona contaminada* passou por quatro estágios distintos entre a primeira versão e a publicada. O texto foi nessas ocasiões e continuou a contar a mesma história, mantendo, praticamente, o mesmo enredo, mas mudando, no entanto, a forma de fazê-lo: mudam algumas personagens, ampliam-se os espaços cênicos e as próprias cenas, etc. Essas alterações podem ser observadas sendo processadas no trabalho escritural ao longo dos manuscritos.

Um dos trabalhos de reescritura que se observa da primeira versão para a segunda é a supressão ou alteração de alguns elementos no texto. Na primeira versão, Vera e B-867 usavam máscaras contra gases venenosos para saírem às ruas: *VERA (entrando, com uma*

¹¹⁰ MOHYLOVSKI, Paulo. Caio Fernando Abreu, o artífice que domestica a realidade e usa a palavra para explodir as emoções. *Gazeta de Moema*, São Paulo, 08 nov. 1986. Última página.

bolsa cheia de coisas, desfazendo-se da espingarda e da máscara contra gases) (...) (V I, cena II, p. 3); (*Vera abre. Entra B-867, com uma máscara contra gases venenosos*) (V I, cena IX, p. 20). As máscaras serão suprimidas definitivamente, mas na versão final, um novo referente de proteção será acrescido: as luvas de borracha. As luvas podem ser vistas como uma alusão direta à AIDS e ao uso de preservativo como forma de proteção: *VERA: Não esquece as luvas; HOMEM: (Começa a vestir as luvas de borracha.) – Não, meu amor, não esqueço nada*¹¹¹.

Outro elemento que será eliminado está inserido no nível fabular: é o fato de elas administrarem uma funerária. Quando retorna da rua, Vera pergunta a Carmem se essa havia recebido algum cliente. Parece-nos muito estranho que elas, que estavam foragidas e procuradas sem trégua pela Zona Contaminada, pudessem receber clientes na sua funerária, correndo o risco de serem denunciadas a qualquer momento. Essa situação caracterizaria uma vida praticamente normal, o que de fato não era:

VERA – (...) Carmen, apareceu algum freguês hoje? (Para si) Pergunto por perguntar. Ninguém usa mais cemitério. Os cadáveres apodrecem na rua mesmo.

CARMEN (aparecendo, com duas xícaras de café) – Não, não veio ninguém. Parece até que ninguém mais morre nessa cidade.

VERA – Pelo contrário. Nunca morreu tanta gente. E, de certa forma, todos estão mortos.

CARMEN (desinteressada) – Mortos ou vivos, aqui é que eles não vêm. (V I, cena III, p. 6)

No entanto, há um elemento que tinha duas boas soluções na primeira e na segunda versão, que se torna inverossímil na terceira, e que se mantém nas próximas duas: o modo como Carmem irá se suicidar. Na primeira versão, ela espalha a gasolina pelo palco e depois acende um fósforo; na segunda, ela apenas derrama a gasolina e a luz apaga-se; na terceira e nas demais versões, ela espalha a gasolina por tudo e Nostálgio entrega uma vela acesa para ela. Na quarta versão, a rubrica informa que Nostálgio entrega uma vela acesa a Carmem que “*está parada no meio de um charco de gasolina*” (Cena XXI, p. 29). Sendo a gasolina um líquido altamente inflamável, a ação proposta torna-se inverossímil.

Quanto à estrutura da ação, ela se organizada de duas formas nas versões da peça. Nas duas primeiras versões, a peça tem 15 (quinze) cenas. Na terceira e na quarta versões,

¹¹¹ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 75.

como também na publicada, ela passará a ter 21 (vinte e uma) cenas. Pode parecer paradoxal que o número de cenas tenha aumentado e que o tempo da ação dramática tenha diminuído, pois da primeira para as demais versões foram suprimidas seis horas dessa ação. Essa circunstância temporal será revelada através dos diálogos de Carmem e Vera e dos anúncios de Nostradamus Pereira. Tal mudança parece indiciar a busca de uma maior unidade da ação dramática, a que se dá em cena, pois a concentra entre o amanhecer e o entardecer do mesmo dia. O fato de já se terem passados sete, um, três ou treze anos não faz diferença para essa ação.

A ampliação do número de cenas não irá ocasionar, portanto, nenhuma alteração significativa no nó¹¹² da história, que é a situação presente das irmãs Carmem e Vera. O modo como se dá a exposição dos antecedentes da história não se altera muito em nenhuma das versões da peça. Ela é realizada pelas irmãs e por Nostradamus.

Na primeira versão, a cena I é curta, Carmem dorme dentro de um caixão, Vera arruma-se para sair e Nostradamus emite o seu primeiro comunicado do dia. Na cena II, Vera retorna da rua, onde fora buscar víveres, acorda Carmem, que dormira o dia todo dentro de um caixão e ambas conversam, colocando-nos diante de sua situação. Na cena IV, Nostradamus Pereira, ainda a Voz, na sua terceira emissão do dia, informa-nos de algo que ainda não sabíamos, que elas não haviam sido afetadas pelas conseqüências do acidente: *VOZ (off) – (...) Como é do conhecimento de todos, logo após os terríveis acontecimentos que sucederam à Grande Catástrofe, por um curioso e inexplicável capricho da natureza, as irmãs Carmem e Vera não sofreram mutação alguma.* (V I, cena IV, p. 9).

Nas demais versões manuscritas, a exposição é realizada da mesma forma. Na cena I, Nostálgio desembaraça-se do véu que o cobre e, “como se dançasse em câmara lenta”, retira também os véus que cobrem Carmem e Vera e sai de cena. Na cena II, Carmem e Vera acordam e conversam sobre a sua situação:

CARMEM (*espia do caixão, cantarolando*) – Bom dia, dia! Bom dia, alegria!
Bom dia, sal! Bom dia, sul! Bom dia, sol!

VERA – Não existe mais sol. As nuvens cobriram tudo {,} <, meu bem>

¹¹² Segundo Aristóteles, “o nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo pois que o nó é toda a parte da Tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim” (ARISTÓTELES, 1993, p. 93).

CARMEM (saindo do caixão) De qualquer forma, certamente deve continuar existindo um sol deslumbrante por trás delas. Esplêndido, maravilhoso. Um sol imenso, amarelo, cheio de vida.

VERA – E tão infernal que faz a pele da gente ficar cheia de feridas {,} <que não cicatrizam.>

CARMEM – Era uma vez uma irmãzinha que acordava sempre de mau-humor (sic). Verinha, Verinha, ainda bem que estou acostumada. Desde criança, você sempre foi assim.

VERA – #Aqui e agora# Eu odeio estar viva <,aqui e agora.>

CARMEM – Sei, sei, sei. Mas depois de um bom café você logo muda de idéia. Nada como um cafezinho bem quentinho e uma geleiazinha de moranguinho num pãozinho bem fresquinho para adoçar o novo dia que começa. (V II, cena II, p. 2)

Nas versões II e III, a cena III é composta apenas pela fala de Nostradamus Pereira, mas na versão IV, essa fala será entrecortada por um pequeno diálogo entre Carmem e Vera. Essa fala de Nostradamus nos põe a par, de modo mais detalhado, de toda a situação delas e da humanidade. Na versão publicada, o diálogo explicativo das irmãs será deslocado para a cena III. Na primeira cena dessa versão, apresentam-se os diversos planos de ação e seus respectivos ocupantes, exceto o Plano Real, de Carmem e Vera, que permanece na escuridão. Na cena II, temos a dramatização de um sonho de Vera com o Homem de Calmaritá. A fala esclarecedora de Nostradamus ocorrerá na cena IV e é semelhante a da cena III da quarta versão manuscrita.

Esclarecido como se iniciou o conflito, vamos ao desenrolar da trama. Na primeira versão, depois da emissão das 18h, Vera conta a Carmem sobre o homem que conheceu e que ele virá vê-la. O Cidadão B-867 chega, atrita-se com Carmem e confessa a elas que as denunciou, a partir daí, os acontecimentos encaminham-se para o desenlace. Na segunda versão, o desenvolvimento inicia-se na cena IV, quando Vera sai e vai até a cena XIV, momento em que Nostradamus informa que Carmem e Vera foram denunciadas por um sobrevivente, o Homem de Calmaritá:

Nostradamus (em off) – (...) Há poucos instantes foi capturado um dos sobreviventes da Grande Catástrofe, de número não identificado <e> que <, > submetido a confissão, revelou saber do paradeiro das irmãs salvadoras, os únicos úteros saudáveis conhecidos capazes de salvar a humanidade da total extinção. (V II, cena XIV, p. 18)

Na terceira e na quarta versões, onde ocorreu o aumento do número de cenas, o desenvolvimento inicia-se também na cena IV, mas vai até a cena XIX, quando se dá a fala de Nostradamus. Na versão publicada, o desenvolvimento inicia-se na cena VI, quando

Carmem sai e Nostálgio entra em cena e vai até a cena XIX, momento em que Nostradamus comunica que as irmãs foram delatadas, e momento em que o Homem pede perdão a Vera por tê-la traído.

A trama se encaminha para o seu final, em todas as versões, no momento em que as irmãs tomam conhecimento de que foram denunciadas. Na primeira versão, inicia-se na cena XII, quando B-867 avisa à Comissão de Caça que está no esconderijo das irmãs e que eles podem iniciar a operação de captura. A partir daí os acontecimentos se orientam para o fim.

Na segunda versão, a história encaminha-se para o final na cena XIV, após o anúncio de Nostradamus e do pedido de perdão do Homem para Vera. Na terceira, na quarta e na versão publicada, o desfecho inicia-se na cena XX, após a fala de Nostradamus e do pedido de perdão do homem à Vera.

Na primeira versão, a ação de *Zona Contaminada* dura em torno de 18 horas, das seis da manhã: *VOZ – Senhoras e senhores, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe, aqui fala o Cidadão <A-> 00016, na Emissão das seis horas da manhã (...)* (V I, cena I, p. 3); à meia-noite, quando a VOZ anuncia que as irmãs foram descobertas: *VOZ (off) – Senhoras e senhores, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe. Aqui fala o seu repórter A-00016, na Emissão das 24 horas, diretamente da Central de Poder (...)* (V I, cena XII, p. 23). E faz aproximadamente sete anos que elas vivem escondidas:

VERA – Tenho certeza que não. Mas se vier... se vier, bem, não deixa de ser um alívio, não é? Afinal, já faz quase sete anos que estamos vivendo assim, feito bichos, escondidas, sozinhas, meio loucas. Daqui a pouco, não vou agüentar mais. Eu vou fugir para esse lugar. (V I, cena VI, p. 15)

Na primeira versão, o cenário divide-se em dois espaços cênicos: o interior da loja funerária e o Plano da Memória. A funerária é o esconderijo de Carmen e Vera, espaço que não é nominado e onde acontecem as ações do presente. O outro ambiente é o Plano da Memória, onde os acontecimentos do passado, longínquo e recente tornam-se presentes, são dramatizados.

Os acontecimentos do passado mais distante referem-se às lembranças de Carmem de antes do acidente. Carmem lembra-se de um moço de aspecto romântico que cortejava Vera, à revelia do pai delas e da própria Vera, com um poema e oferecia-lhe uma rosa.

Carmem recorda-se também de uma festa de São João que acontecera numa escola que ficava ao lado da sua casa, na qual crianças cantavam a canção junina *Sonho de Papel*.

Nostálgio, nessa versão, emerge do Plano da Memória para se juntar a Carmem. Ele também faz parte de um passado remoto, o que fica evidenciado pelas suas próprias palavras: *Sou Mr. Noztalgius: aquilo que se perdeu e jamais retorna*. (cena VIII, p. 18). Na cena final é Carmem quem vai ao seu encontro no Plano da Memória, onde comete suicídio.

O passado recente, fatos que ocorreram no mesmo dia, há apenas algumas horas, são vivenciados por Vera. O autor utiliza-se do recurso da simultaneidade para dramatizar o primeiro encontro dela com o Cidadão B-867. Enquanto Vera narra o fato a Carmem, de modo indireto, o Homem, que está no Plano da Memória, interage com a fala dela, mas falando de modo direto e agindo como se os acontecimentos estivessem se passando naquele momento:

CARMEN – Mordeu a sua orelha?

VERA – É. Era isso que eu queria contar a você. Mordeu a minha orelha com toda a força, com tanta força que saiu sangue... E ele sentiu o gosto estranho, e então...

HOMEM (cuspindo) – Esse gosto... Meu Deus, esse gosto grosso e doce na sua orelha... Parece sangue... Não me diga que você é uma das irmãs...

VERA – Eu disse que sim, que era. Entende, Carmen? Eu não podia mentir. Ele sentiu o gosto.

HOMEM – Não tem importância, minha tigre selvagem. Não tem importância nenhuma. Não precisa ficar assustada que não vou contar a ninguém. Olha, eu acho até melhor assim. Esse gostinho de coisa proibida me deixa mais louco... Vem cá, deixa eu entrar em você... (Deita-se no chão, como se estivesse fazendo amor)

VERA – Depois ele me possuiu de um jeito... eu estava tão desesperada, me sentindo tão sozinha... Fazia tanto tempo que não acontecia nada assim...

HOMEM (em pé) – Eu gostei de você, quero vê-la outras vezes. Você também gostou, não finja que não. Já disse que não vou contar a ninguém. Como é mesmo? Hoje à noite. Rua do Apocalipse, número 666. (Luz apaga) (V I, cena V, p. 12)

O Cidadão B-867 sai do Plano da Memória para ir ao encontro de Vera, no plano onde se dão as ações do presente. Ele vai até o esconderijo das irmãs para poder denunciá-las ao Poder Central. A outra situação é bastante semelhante, Vera conta a Carmem sobre um rapaz agonizante que encontrara na rua e em quem dera um beijo. O rapaz revelara à Vera a existência de um lugar livre da peste, essa fala dela também é presentificada: *Rapaz*

(no plano da Memória, falando com dificuldade) – *Você acreditaria num mundo novo? Eu preciso contar a alguém.* (V I, cena VI, p. 13).

Há duas referências intertextuais ao teatro de Nelson Rodrigues nessa versão, a primeira delas é a existência de planos de ação distintos, recurso que o dramaturgo foi o primeiro a utilizar no Brasil, na peça *Vestido de noiva*¹¹³, um dos marcos da cena teatral brasileira. Nesse texto, o cenário divide-se em três planos: o da alucinação, o da memória e o da realidade. A outra referência é a da personagem Arandir de *O beijo no asfalto*¹¹⁴, homem casado que dá um beijo num jovem moribundo, vítima de um acidente de trânsito, a seu pedido, o que desencadeia uma série de acontecimentos que fogem ao seu controle e que acabam por levá-lo à morte.

Como já mencionamos anteriormente, o recurso do palco simultâneo remonta aos mistérios medievais, mas acreditamos que Caio Fernando Abreu inspirou-se em Nelson Rodrigues, cujo teatro admirava. Numa entrevista a José Castello ele expressa a sua opinião: “(...) *Era a época das criações coletivas, das improvisações, das grandes experimentações. Eu não era um mau ator, mas só queria tragédias gregas e peças de Néelson Rodrigues, o resto eu achava fútil e chato. Então não sobrou muito caminho para mim*”¹¹⁵. Caio se utiliza para designar os espaços cênicos de sua peça, nomenclatura igual, Plano da Memória; ou semelhante, Plano Real, aos do dramaturgo carioca. Na versão publicada, Caio criará mais dois planos de ação, o Plano Mídia e o Plano da Nostalgia, especialmente para as personagens Nostradamus e Nostálgio.

Na segunda versão, a ação deve ocorrer em torno de 12 horas, do amanhecer: *NOSTRADAMUS – Bom dia, queridos e desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe. (...) ao alvorecer da manhã do sexagésimo nono dia do Primeiro Ano da Peste, em sua primeira transmissão de hoje.* (V II, cena III, p. 4); até o entardecer do mesmo dia: *NOSTRADAMUS (em off) (...) Aqui quem vos fala é o seu repórter Nostradamus Pereira, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central, ao entardecer... (...)* (V II, cena XIV, p. 18). E as irmãs estão escondidas há um pouco mais de dois meses (sexagésimo nono dia

¹¹³ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. São Paulo: Abril, 1977.

¹¹⁴ RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 4.

¹¹⁵ CASTELLO, José. “Caio Fernando Abreu remedia o destino”: entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2, p. 4.

do Primeiro Ano da Peste), como Nostradamus Pereira havia anunciado na primeira transmissão do dia.

Nela também existem dois planos. O Plano da Memória passa a chamar-se Plano Alfa. Segundo a rubrica, é o plano no qual “acontecem memórias, delírios, fantasias e *flashes-backs*”. O outro plano não recebe nome na rubrica de apresentação, mas será chamado de Plano Real no interior do texto: (*A luz começa a diminuir no Plano Alfa enquanto volta a crescer no Plano Real.*) (cena VI, p. 9).

O que fica claro nessa versão é que o Plano Real, não nominado, é o espaço efetivo de Carmem e Vera. O Plano Alfa funciona como espaço da memória porque dele vem Nostálgio, que habita a mente de Carmem e também porque nele temos falas do Homem de Calmaritá que foram emitidas anteriormente ao momento em que são dramatizadas. Mas nele ocorre também o encontro de Vera com o Homem, que consideramos como um fato presente, dramatizado, já que Vera saíra para encontrá-lo. E essas cenas se alternam com as de Carmem e Nostálgio.

No plano Real, estranhamente, o autor sugere que haja ex-votos na funerária, objetos que representam partes do corpo e que são feitos para agradecer por alguma graça alcançada e que normalmente são encontrados em igrejas, capelas ou santuários. Essa sugestão permanece em todas as demais versões.

Não é possível precisar com exatidão a duração dos acontecimentos na terceira versão, eles devem acontecer também em torno de doze horas. Eles se iniciam com certeza pela manhã, quando Carmem e Vera despertam. Logo se segue a primeira transmissão de Nostradamus: *NOSTRADAMUS (em off) – (...) Aqui quem vos fala é o seu repórter Nostradamus Pereira, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central, ao alvorecer da manhã do septuagésimo dia do Terceiro Ano da Peste, em sua primeira transmissão de hoje* (cena III, p. 5). Na cena XII, Vera comenta sobre o horário antes de despedir-se do Homem de Calmaritá: *Vera – Pela última transmissão deve passar do meio dia. Não posso ficar mais.* (cena XII, p. 13).

E os últimos acontecimentos devem ter ocorrido ao entardecer, horário que o Homem de Calmaritá havia combinado de ir ao encontro de Vera: *HOMEM (no Plano Alfa) – Antes do entardecer, eu passo para pegar vocês, então.* (Cena XV, p. 17-18). No

entanto, ele é apanhado quando para lá se dirigia e Nostradamus, em edição extraordinária, anuncia que as irmãs haviam sido delatadas.

Como confirma a citação acima, nessa versão, passaram-se alguns dias do terceiro mês do terceiro ano da peste. Resolveu-se aqui uma incongruência que havia na versão anterior, pois nela era anunciado que os sobreviventes da catástrofe estavam no 69º (sexagésimo nono dia), ou seja, pouco mais de dois meses, do Primeiro Ano da Peste e, ao mesmo tempo, que fazia mais de um ano que Carmem e Vera estavam refugiadas: *NOSTRADAMUS: SEgundo (sic) o sobrevivente não-identificado, CArmem e VEra (sic) estão escondidas há mais de um ano numa loja funerária (...)* (V II, cena 14, p. 19).

Nessa versão existem também dois planos de ação: o Plano Real, agora nomeado na rubrica de abertura, é o esconderijo de Carmem e Vera, como nas duas versões anteriores, a loja funerária; e o Plano Alfa, que, aqui, não mais está associado à memória: *Em um canto – de preferência em nível diferente, talvez mais alto – fica o Plano Alfa. É um praticável inteiramente branco* (V III, p.2). Aqui, Carmem e o Homem de Calmaritá não se deslocam de seus planos, ela está fixada no Plano Real e ele no Plano Alfa. Nostálgio e Vera trocam posições, ele sai do plano Alfa e vai ao encontro de Carmem, e ela sai do Plano Real e vai ao encontro do Homem no Plano Alfa.

Da terceira para a quarta versão não há alterações quanto à duração das ações da peça, em torno de doze horas; nem na informação de há quanto tempo aconteceu à catástrofe, três anos e pouco mais de dois meses. Na versão publicada, esses tempos mantêm-se iguais. Quanto aos planos de ação e aos deslocamentos das personagens também não há alterações da quarta versão em relação à anterior.

Na versão publicada, como já dissemos, os espaços cênicos foram ampliados. Os deslocamentos das personagens, no entanto, não sofreram alterações significativas. Carmem e o Homem também não saem de seus planos. Nostálgio move-se do seu plano para compartilhar das fantasias de Carmem no Plano Real; Vera transita entre o Plano Real e o Plano Alfa, onde se encontra com o Homem de Calmaritá. Nas duas últimas cenas, Nostradamus desloca-se do seu plano para o da Nostalgia, onde acende a vela que Nostálgio tem nas mãos, e depois invade o Plano Real, onde, ao final da cena, sairá em perseguição à Vera.

Em todas as versões da peça, Vera vai ao encontro do Homem, mesmo na primeira, quando esse é casual. Nessa versão, o Homem desloca-se até o plano onde elas estão para denunciá-las. Nas demais versões, esse encontro acontece no Plano da Memória, na segunda versão, que nas demais passa a chamar-se Plano Alfa, de onde a personagem não mais se deslocará.

A inclusão dos planos Mídia e o 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. Além disso, nas versões anteriores Nostálgio e o Homem de Calmaritá precisavam compartilhar, alternadamente, o mesmo espaço cênico.

Nas segunda e terceira versões, a última fala do Homem de Calmaritá ocorria, respectivamente, nas cenas XV e XXI. Na quarta versão, essa fala será deslocada para o final da cena XX, deixando o espaço livre para Nostálgio. Acreditamos que o crescimento de Nostálgio e a mudança do destino do Homem criaram a necessidade de que cada um tivesse o seu plano de ação. Na versão final, tanto o Homem, quanto Nostálgio permanecem em cena até o fim da peça.

Os planos, Real e Alfa, concentram a maior parte das ações, já que são os espaços cênicos onde estão, concomitantemente, Carmem e Nostálgio e o Homem e Vera. Algumas de suas cenas alternam-se, outras acontecem de modo simultâneo, mudanças que são marcadas pelos deslocamentos da luz de um plano para o outro.

O Plano Mídia é o domínio de Nostradamus Pereira, como o era também nas versões anteriores, nas quais não era nominado e ao qual nenhuma personagem tinha acesso. Nele, ele realiza a sua *performance*: canta, dança, dubla, conta piadas de mau gosto etc., além ser o repórter da Zona Contaminada. Nessa versão, o Plano Mídia é também o plano do Coro dos Contaminados, como revela a seguinte rubrica: *Nostradamus e o Coro dos Contaminados dançam ao som das Frenéticas. Aos poucos vão saindo de seu plano, tiram Nostálgio para dançar. Meio sem graça, ele tenta*¹¹⁶. A principal diferença está no fato de que, anteriormente, ele era somente uma voz, agora ele tem uma caracterização física, ocupa, de fato, um espaço. Além disso, também se desloca para o Plano da Nostalgia e para o Plano Real. Na rubrica que se refere ao cenário, de modo diferente das

¹¹⁶ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 91.

versões anteriores, o autor não explicita que tipo de ação deve acontecer em que plano. Ele sugere a sua existência e as possibilidades cenográficas, sempre deixando claro que o diretor pode alterar o que quiser. O autor sugere também, que como recurso cênico, no Plano Mídia, de Nostradamus Pereira,

pode haver um telão, exibindo eventualmente cenas de Grande Catástrofe ou ruas desertas, montanhas de lixo. O diretor fica livre para pirar, dos horrores dos campos de concentração nazista, passando pela Talidomida, explosões nucleares (um bom cogumelo atômico), vírus (dá-lhe HIV!) ampliados, flores carnívoras, etc.¹¹⁷

O recurso sugerido corresponderia ao que Brecht chamava de “literarizar” o teatro, que significa “acrescentar a seus elementos formais a figuração dos acontecimentos”¹¹⁸. 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 o utiliza como forma de contextualizar várias das ‘pragas’ modernas que norteiam a vida do homem. Ainda quanto aos espaços cênicos, é possível afirmar que a ampliação desses também obedece ao procedimento de ‘estilhaçamento’, já que de dois, passamos a ter quatro planos de ação.

3.2 *DRAMATIS PERSONAE*

As personagens de *Zona Contaminada* passam por algumas alterações ao longo do processo escritural, a primeira delas refere-se ao seu número. Na primeira versão, elas são sete e apenas três delas têm nomes: Vera, Carmen, grafado com um n final, e Mr. Noztalgius; as demais são o Moço, o Cidadão B-867 (ou Homem), o Rapaz Moribundo (ou Cidadão B-323) e a Voz (ou Cidadão A-00016). A informação de que essas personagens têm mais de uma identificação não consta nas suas rubricas de apresentação, estão diluídas nas falas¹¹⁹ das próprias personagens: *VOZ – O Cidadão B-867* (V I, cena IX, p. 20). O Cidadão B-867, ou o Homem, está designado como Voz nessa cena porque ele está do lado de fora e nesse momento ele responde à pergunta de Vera sobre quem está do outro lado da porta; *RAPAZ (no Plano da Memória, falando com dificuldade) – (...) E diga para Alex*

¹¹⁷ Ibid., p. 64.

¹¹⁸ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Op. cit. p. 68.

¹¹⁹ Em termos gerais, a ação de falar. Em teatro, a parte do DIÁLOGO de cada um dos personagens (VASCONCELLOS, Luiz Prado. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 89).

que o Cidadão B-323 não conseguiu. (V I, cena VI, p. 14); VOZ – *Senhoras e senhores, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe, aqui fala o Cidadão A-00016 (...)* (V I, cena I, p. 3).

A identificação pelas letras do alfabeto indica a categoria ocupada pelo indivíduo dentro da hierarquia social da Zona Contaminada. A existência dessa organização é revelada numa das falas da Voz, quando solicita auxílio à população para que as irmãs fugitivas sejam encontradas:

(...) Roga-se a quem tiver qualquer informação sobre as duas irmãs que se comunique imediatamente com a Central de Poder, seção Comissão de Caça. Será regamente recompensado com 100 cartões de racionamento e passará imediatamente a ser um cidadão da categoria A. (...) (V I, cena IV, p. 10).

Nas versões seguintes essa categorização, que era utilizada para três das personagens, será alterada: B-867 e a Voz receberão nomes e os cidadãos passarão a ser chamados de sobreviventes. A partir da segunda versão, será inserida uma cena na qual o Sobrevivente 2001 fará uma falsa denúncia sobre o paradeiro das irmãs.

Na segunda versão, as personagens são cinco, todas nomeadas: Vera, Carmem (agora grafada com m); Mr. Nostálgio (não mais Noztalgus), o Homem, ou Homem de Calmaritá (ex-Cidadão B-867) e Nostradamus Pereira, que era a Voz (ou Cidadão A-00016). Todas essas mudanças de nomes permanecerão nas demais versões. Essas variantes livres¹²⁰ da primeira versão para a segunda não apresentam nenhuma indicação prévia. Elas não estão sugeridas ou rasuradas. Como consideramos que a versão que temos como a primeira foi, em determinado momento, para o autor, a versão definitiva, é razoável que não haja mesmo indicativos de que haveria alguma alteração desses nomes.

Na versão publicada, às cinco personagens existentes, desde a segunda versão, é sugerido o acréscimo de mais uma, o Coro dos contaminados. O autor deixa a encargo do encenador, decidir sobre a sua utilização:

CORO DOS CONTAMINADOS, fica a critério do diretor incluí-lo ou não, mas acho que seria ótimo. Imagino alguns bailarinos – uns cinco ou mais, homens e mulheres – cobertos de farrapos e chagas. Eles geralmente acompanham as emissões de Nostradamus, mas também podem participar de outras ações, sempre coreografados. Seu texto, como um coral, limita-se ao refrão das *Litanias de Satã*, de Baudelaire (“Tem piedade, Satã, desta longa miséria!”) ou

¹²⁰ Variante livre: toda reescritura ou outra modificação, com exceção da correção gramatical, sintática ou ortográfica (GRÉSILLON, 2007, p. 335).

eventualmente algum mote tipo: Atotô, Obaluaê, atotô! (“Livrai-nos de nossas chagas!, Compadecei-vos de nossas feridas!”.) Algumas de suas intervenções estão sugeridas no texto, mas o diretor é livre para criar outras e também para eliminá-las.¹²¹

Na primeira versão, o espaço cênico divide-se em dois ambientes, um deles o Plano da Memória. O Moço e o Rapaz Moribundo são personagens que pertencem a esse plano. No final da cena V, Vera conta a Carmen sobre uma situação que lhe acontecera: ela encontrara um homem agonizante na rua e ele lhe pedira que o beijasse. Na cena seguinte, o Plano da Memória é evidenciado e a cena que havia sido narrada por Vera é dramatizada. A personagem moribunda apresenta sua fala, como ela estivesse acontecendo naquele momento. O Rapaz moribundo relata a Vera sobre a existência de um lugar onde ainda existe vida:

CENA VI

RAPAZ (no Plano da Memória, falando com dificuldade) – Você acredita num mundo novo? Eu preciso contar a alguém. Não fica longe daqui. Eu estava tentando ir para lá quando comecei a me sentir mal, muito mal. Acho que é a peste. Não tenho muito tempo. Escute. Preste atenção. Fica ao leste da Zona Contaminada, no último bosque de carvalhos. É um lugar limpo, moça. É um lugar onde estão todas as pessoas que acreditam no mundo novo, sem Comissões de Caça, sem Centrais de Poder, sem peste, sem perseguição nem fome. É verde ainda esse lugar, moça. Você acredita? Um outro sistema, uma nova vida. Se você acredita que ainda é possível, tente fugir. E diga para Alex que o cidadão B-323 não conseguiu. Eu não consegui, moça. Estou muito cansado. Me dê um beijo antes que eu me vá. E se acredita, fuja. Estou contente por ir embora deste mundo morto. (Luz apaga) (V I, cena VI, p. 13-14)

Nesse momento, esse mundo novo não tem nome. A partir da segunda versão e nas demais, ele se chamará Calmaritá, lugar de onde vem o Homem. O espaço geográfico onde acontece a história não é explicitado. Sabemos apenas que ela ocorre num lugar destruído denominado Zona Contaminada. Algumas referências apresentados no texto, no entanto, nos fazem supor que esse espaço pode ser o Brasil. Em todas as versões há a menção às Festas Juninas, que como o nome indica acontecem no mês de junho, por todo o país, em homenagem aos santos católicos, Santo Antonio, São João e São Pedro. Carmem canta a canção *Sonho de papel*¹²²; de Carlos Braga, o Braguinha (autoria controversa), e Alberto Ribeiro; e na rubrica que descreve o Plano da Memória, menciona-se o uso de bandeirinhas: *Está todo enfeitado com bandeirinhas coloridas de papel, mas vazio.* (V I,

¹²¹ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 63.

¹²² RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. Músicas juninas. In: _____. *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Casa do Editor, 2002. p. 84.

cena III, p. 6-7). Na indicação da cenografia da segunda versão há uma sugestão de que as bandeirinhas de São João sejam ao estilo Volpi¹²³.

A personagem Rapaz Moribundo saiu das páginas de *Um beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues e, sem escala, aportou nessa primeira versão de *Zona Contaminada*. Mas, assim como veio, foi. Na próxima versão, sua fala é transferida ao Homem de Calmaritá e o Rapaz some atrás da coxia. Do mesmo modo que o moribundo, o Moço também será suprimido. Ele tem a aparência romântica e quando surge, na cena II, traz uma flor de plástico nas mãos e declama um poema para Vera, a quem o regalo se destinava. A sua fala também é presentificada no Plano da Memória (cena II, p.5) e é interrompida pela sobreposição das falas das irmãs. Vera afirma não ter boas recordações nem do episódio nem do moço.

Da primeira para a segunda versão temos todas as alterações de nomes das personagens. Além desses ajustes de nomes, todas elas passam por alguma forma de transformação, umas mais que outras. As personagens femininas, Carmem e Vera, passam por alterações sutis, elas parecem já estar definidas desde a primeira versão, é como se já tivessem “nascido” prontas. Nas personagens Nostradamus, que era a Voz, Nostálgio e o Homem de Calmaritá ocorrem mudanças mais significativas.

Segundo Décio de Almeida Prado, no teatro, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”¹²⁴ 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”¹²⁵.

Prado (2005) explica que a personagem pode revelar a si mesma, 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

¹²³ Pintor de origem italiana que emigrou para o Brasil no final do século XIX e tornou o motivo das bandeirinhas de São João uma das marcas de seu trabalho (Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/volpi.htm>>. Acesso em: 3 de outubro de 2007).

¹²⁴ 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.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 88.

de instrumentos como o do confidente¹²⁶, o do aparte¹²⁷ e o do monólogo¹²⁸. Prado os considera legítimos, mesmo que tenham qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro.

Para Martin Esslin¹²⁹, 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.

Pensar sobre as personagens nos remete a protagonização da peça. Quem é, ou quem são os protagonistas? Podemos considerar aquela proposição de que o título da obra pode nos dar alguma pista sobre isso. A peça chama-se *Zona contaminada*. É a Zona Contaminada o elemento central da peça? Acreditamos que em nenhum momento, essa hipótese se justificaria. A Zona Contaminada, como ambiente de destruição e morte, presentifica-se no palco no plano onde fica o esconderijo de Carmem e Vera, que, sendo uma funerária, carrega a simbologia da morte, que está do lado de fora. Essa realidade será trazida à tona através de Nostradamus Pereira, por meio de suas falas, já que, como “arauto do fim dos tempos”, está informado de tudo o que acontece na Zona Contaminada; e de Vera e do Homem de Calmaritá, que circulam pelas ruas e que, através dos diálogos que

¹²⁶ O confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável (PRADO, 2005, p. 89).

¹²⁷ No aparte o confidente somos nós: por convenção, só o público ouve as maquinações em voz alta de Yago ou de Scapin. Daí o seu aspecto algo ridículo hoje em dia, quando o realismo introduziu outros hábitos de pensar, outras convenções, e em sentido contrário às anteriores: pela teoria da “quarta parede” dos naturalistas, tanto o dramaturgo como os atores devem proceder exatamente como se não houvesse público. De resto, o aparte jamais exerceu funções de grande transcendência: recurso favorito da farsa e do melodrama, o seu fim, via de regra, era menos analisar as personagens do que prevenir o público quanto ao andamento presente ou futuro da ação, não o deixando equivocar-se com referência ao sentido real da cena (PRADO, 2005, p. 89).

¹²⁸ Quanto ao monólogo, ao solilóquio propriamente dito, se partirmos do princípio, como faz o realismo moderno, de que a personagem está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma, de acordo com a etimologia da palavra, não há dúvida de que só podemos admiti-lo em casos especiais (...). O monólogo, em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público (PRADO, 2005, p. 90-91).

¹²⁹ ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Op. cit., p. 45-46.

travam, nos põem a par da situação externa. Os demais planos de ação, um, nas quatro versões manuscritas, e três na publicada, estão a serviço das suas personagens e não trazem elementos que lembrem a destruição existente do lado de fora.

O que dizem os manuais sobre o protagonista? Em Massaud Moisés, o verbete é sucinto, ele diz que protagonista vem do “grego *protagonistês* (*prótos*, primeiro; *agonistês*, ator). Ator ou personagem principal, no teatro ou na prosa de ficção”¹³⁰. Em Patrice Pavis, temos que:

Para os antigos gregos, protagonista era o ator que fazia o papel principal. O ator que fazia o segundo se chamava deuteragonista e o terceiro, tritagonista. Historicamente surgiram, na ordem: o coro, depois o protagonista (com TÊSPIS), a seguir o deuteragonista (com ESQUILO) e finalmente o tritagonista (com SÓFOCLES, antagonista).

Atualmente, costuma-se referir aos protagonistas como personagens principais de uma peça, os que estão no centro da ação e dos conflitos.¹³¹

Considerando as proposições acima, as protagonistas seriam, então, as irmãs Carmem e Vera, personagens que estão no núcleo do conflito da peça. Elas são as duas únicas mulheres sadias num mundo degradado e, como consequência disso, são perseguidas. Na primeira versão, esse conflito materializa-se na figura do Cidadão B-867, que representa o poder e que entra em confronto direto com as irmãs fugitivas, na medida em que colabora com ele para a sua captura; e pela VOZ, Nostradamus Pereira, representante legítimo desse poder, pois fala em nome dele.

B-867 e Nostradamus são nesse momento os antagonistas¹³² a Carmem e Vera. Nas demais versões, não haverá esse confronto, ele se tornará subjacente, já que ficará restrito às palavras de Nostradamus e ao aprisionamento do Homem de Calmaritá, que a partir da segunda versão torna-se aliado de Vera. Na publicada, a personagem de Nostradamus Pereira assume tal relevância no que concerne ao gênero da peça, que não é possível defini-lo apenas como antagonista de Carmem e de Vera.

A análise das alterações que ocorrem com as personagens é um dos caminhos incontornáveis na tentativa de entrever a constituição de uma possível teatralidade para o texto. Procuraremos realizar tal tarefa, através da análise individual de cada uma delas, nos

¹³⁰ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 423.

¹³¹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Op. cit., p. 310.

¹³² As personagens *antagonistas* são as personagens da peça em oposição ou em *conflito*. O caráter antagonista do universo teatral é um dos princípios essenciais da forma *dramática* (PAVIS, 2005, p. 15).

manuscritos e na versão publicada, de *Zona contaminada*. No entanto, é importante frisar, como afirma Ubersfeld, “que toda análise de personagem encontra por oposição ou por aproximação, todas as análises das demais personagens, em todos os níveis. Analisar o funcionamento de uma personagem em separado é sempre uma operação provisória”¹³³.

3.2.1 Nostradamus Pereira

A rubrica de descrição das personagens obedece a uma mesma organização em todas as versões da peça. Na primeira versão, elas são reduzidas, compostas de uma única linha e de um mínimo de informações; nas demais versões, partindo da segunda e incluindo a publicada, serão acrescentados mais dados a cada uma das personagens.

Nostradamus Pereira é uma personagem que passou por pequenas transformações ao longo das versões manuscritas e por uma grande mudança da quarta versão para a publicada. Na primeira, na qual entra em cena cinco vezes, é apenas a *VOZ (o tempo todo em off)*. A partir da segunda versão, ele recebe um nome, Nostradamus Pereira, que permanecerá nas outras versões, mas continua falando em *off*. Entra em cena quatro vezes e sua caracterização passa a ser: *É apenas uma voz em off. O ideal seria uma voz andrógina, entre o agudo e o grave. Fala num tom canastrão, de locutor de rádio brega.*

O nome Nostradamus¹³⁴ é carregado de significados na sociedade ocidental, já que o astrólogo, filósofo e médico francês tornou-se uma espécie de oráculo dos tempos modernos. O Nostradamus de *Zona contaminada*, no entanto, não tem poderes de vidência, ele é apenas uma espécie de *speaker*, um repórter, como se autodenomina, que divulga as notícias que chegam até ele e faz comentários sobre a situação. O sobrenome Pereira, além de ser uma alusão ao amigo do autor, Vicente Pereira, cria um binômio de cunho irônico ao associar a figura de um conhecido astrólogo a um sobrenome bastante comum no Brasil e denunciaria também uma ascendência lusa da personagem. Apesar disso, o autor atribui a

¹³³ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Op. cit., p. 75.

¹³⁴ O astrólogo Michel de Notredame nasceu em 14 de dezembro de 1503 em Saint-Rémy-de-Provence e morreu em 2 de julho de 1566 em Salon-de-Provence. Estudou filosofia em Avignon e medicina em Montpellier, graduando-se em 1529. Por volta de 1547, começou a fazer predições, publicando em 1556 um livro de profecias em rima, intitulado *Centúrias*. Republicou a obra em 1558, aumentando-a e dedicando-a a Henrique II, cuja morte num duelo predisse acuradamente. As quadras eram organizadas em grupos de cem, a primeira edição continha sete ‘centúrias’. (...) Em 1781, as predições de Nostradamus foram condenadas pela Congregação do índice (ENCICLOPÉDIA BARSA. Encyclopaedia Britannica do Brasil. Rio de Janeiro/São Paulo, 1990. v.11, p. 353-354. Meredith/ Países Baixos).

Mr. Nostálgio, nas suas rubricas de apresentação, o sotaque lusitano: na quarta versão: “Fala com sotaque lusitano”, e na versão publicada: “imagino que fala às vezes com sotaque lusitano”.

Na terceira versão, ele estará em cena em seis momentos e é definido como: *É apenas uma voz em off. Fala num tom canastrão, melodramático, de locutor de rádio brega.* No quarto manuscrito, está no mesmo número de cenas do que na versão anterior e sua rubrica diz: *É apenas uma voz em off. O ideal seria uma voz andrógina, entre o agudo e o grave. Fala num tom canastrão, de locutor de rádio brega. Um pouco naquele estilo Gil Gomes.*

Como podemos observar, em todas as versões manuscritas, ele falará em *off*, e a cada uma delas terá acrescido um novo traço, como andrógino, canastrão, melodramático, ou suprimido, como andrógino, da segunda para a terceira versão. No entanto, nenhum desses traços permanecerá na versão publicada. A caracterização de Nostradamus Pereira nesse texto será assim definida:

NOSTRADAMUS PEREIRA, é um DJ. de qualquer idade, muito agitado. Pode também usar roupas no estilo grunge (boné virado, bermudão, camiseta), quanto fantasias tipo Chacrinha. Fica a critério do diretor. Enquanto fala – talvez ritmadamente, como um rapper –, dança e se agita muito. Talvez tenha um auto-falante e um walk-man, quem sabe também muitos bottoms.¹³⁵

Podemos constatar que nessa versão é enfatizada a sua aparência física, numa caracterização repleta de informações, o que não acontecera nas versões manuscritas. De uma voz em *off*, que ficava na coxia, ele receberá um lugar de destaque no palco. Ele será dotado de uma presença física marcante, de uma identidade de muitas facetas, que se estende da figura do contemporâneo D. J.¹³⁶, à do anacrônico Chacrinha¹³⁷, e terá um único traço subjetivo, que é o de ser muito agitado.

¹³⁵ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 62.

¹³⁶ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/DJ>>. Acesso em: 10 de novembro de 2008.

¹³⁷ Nos primeiros anos da década, o Velho Guerreiro Abelardo Barbosa, o Chacrinha, tinha dois programas de enorme sucesso na TV Globo, ambos gravados ao vivo: a **Buzina do Chacrinha** (aos domingos no Rio de Janeiro, aos sábados em São Paulo, sempre depois do *(Programa Sílvio Santos)*), e, nas quartas, a *Discoteca do Chacrinha*. Chacretes, os grandes símbolos sexuais da TV no início da década, animavam os dois shows em trajes bem mais recatados do que seria de se esperar. Nos dois programas, aquela farta distribuição de bacalhau, abacaxi, batatas e “alôoooo, Terezinha”. A *Buzina* tinha mais calouros, e um júri com o alucinado Pedro de Lara e a rubicunda Aracy de Almeida. A *Discoteca* plugava os lançamentos do momento. Nos dois programas rolavam concursos psicodélicos como O Cachorro Com Mais Pulgas, A Empregada Doméstica Mais Bonita do Nordeste, A Galinha Que Botava Ovo Mais Rápido e a Estudante Mais Bonita do Brasil (BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 188).

Como vimos, ao longo de sua criação, Nostradamus não tem uma alteração muito significativa no número de cenas em que participa de uma versão para outra. Essa presença varia entre cinco vezes, na primeira versão, o mínimo, e sete, o máximo, na versão publicada. O que mudará, sutilmente nas versões manuscritas, e substancialmente na versão publicada, é o conteúdo de suas falas. Aliás, é exclusivamente através de suas falas que podemos vislumbrar algum contorno da personagem nos manuscritos, já que ela não tem uma caracterização física. O que sabemos é que ele é representante do poder e que fala por ele. Na sua primeira emissão do dia, na primeira versão, ele assim se manifesta:

VOZ – Senhoras e senhores, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe, aqui fala o Cidadão <A->00016, na Emissão das seis horas da manhã, diretamente da Central de Poder. E atenção: solicitamos a todos os desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe que evitem sair às ruas, pois a peste continua grassando. (Black-out) (V I, cena I, p. 3)

Nessa versão, ele se dirigirá aos habitantes da Zona Contaminada sempre dessa forma, como senhoras e senhores. Podemos verificar que nesse momento a linguagem utilizada por ele é formal e sóbria. A partir da segunda versão, momento também em que passa a ter uma identidade, pois recebe um nome, pode-se observar uma pequena alteração na forma como ele se manifesta:

Cena 3

NOSTRADAMUS – Bom dia, queridos e desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe. Aqui quem vos fala é o seu repórter Nostradamus Pereira, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central, ao alvorecer da manhã do sexagésimo nono dia do Primeiro Ano da Peste, em sua primeira transmissão de hoje. (...) (V II, cena III, p. 4)

Ele deixa de tratar os ‘moradores’ da Zona Contaminada de senhoras e senhores para tratá-los de queridos e desventurados, o que cria uma maior proximidade entre ele e os seus ouvintes, além de acrescentar certa ironia a sua fala. Na próxima emissão do dia, demonstrando certa crueza, ele os tratará de “*amaldiçoados sobreviventes da Grande Catástrofe*” (V II, cena VIII, p. 11). Na terceira e quarta versões, os discursos permanecem praticamente os mesmos. Na versão publicada, a sua primeira fala mantém as mesmas informações das versões anteriores, mas é acompanhada de uma série de bordões cômicos:

NOSTRADAMUS – E é cinco, um brinco. É quatro, que simulacro. É três, virou freguês. É dois, lá vem os bois. É um, um bum, é zero, é lero: Bom dia, queridos sobreviventes da Grande Catástrofe! Aqui quem fala é o seu repórter Nostradamus Pereira, porta-voz oficial do Comissariado do Poder

Central, ao alvorecer da manhã do septuagésimo dia do Décimo Terceiro Ano da Peste, em sua primeira transmissão de hoje (...).¹³⁸

As falas de Nostradamus, no entanto, não se alteram apenas no conteúdo. Elas foram aumentando progressivamente de uma versão para a outra. As suas falas que eram apenas quatro, na primeira versão, tornam-se onze na publicada. Parte desse aumento é decorrência do processo de diluição pelo qual passam. Como Nostradamus não dialoga diretamente com nenhuma outra personagem, as falas dele que foram sendo “estilhaçadas” serão representadas como em contraponto às das demais personagens.

Na primeira versão, as suas falas são todas integrais, como se fossem monólogos, até mesmo a última, que ocorre de modo concomitante aos diálogos entre Carmem, Vera e B-867. Essa fala é um longo discurso, que se inicia na cena XIV, página 26: *VOZ (off) – Senhoras e senhores, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe, aqui fala o seu repórter A-00016, em edição extraordinária. (...)*, e termina na cena XV, quando Nostradamus apresenta uma fala que cita um trecho de *As origens do mundo e da humanidade*, que está no livro do *Gênesis do Antigo Testamento*¹³⁹:

VOZ (off) – (...) E Deus disse: faça-se a luz. E a luz se fez. E Deus viu que isso era bom. Senhoras e senhores, esperançosos sobreviventes da Grande Catástrofe: eis que novamente aproxima-se um momento tão sublime quanto àquele da criação do mundo. Depois de um longo e tenebroso tempo de escuridão, a luz se faz novamente. Podeis abrir outra vez vossos olhos e vossos corações para a esperança. Em breve, tudo será outra vez como antes da Grande Catástrofe. É chegado o momento. Em verdade vos digo: bem-aventurados aqueles que por tanto tempo vagaram na escuridão sem perder a fé, porque deles será o reino da terra e dos céus. Aleluia, aleluia, aleluia! A luz se faz novamente. A humanidade está salva. Deus não esqueceu seus filhos. A discórdia terá fim e o amor voltará a habitar os corações. Não estamos no fim, mas no começo dos tempos. Aleluia! Aleluia! Aleluia! Aleluia! (V I, cena XV, p. 28-29)

Todo esse trecho será suprimido na próxima versão. As outras duas falas ocorrem nas cenas IV e XII e referem-se, a primeira, à história sobre a imunidade de Carmem e Vera à peste, ao oferecimento de recompensa àquele que tiver alguma informação, e a ênfase ao fato de as buscas ocorrerem de forma ininterrupta; e a segunda, ao comunicado de que as irmãs foram denunciadas pelo cidadão B-867.

Na segunda versão, Nostradamus será suprimido da cena inicial. A primeira fala dessa versão, agora na cena III, corresponde à segunda fala da versão anterior, acrescida de

¹³⁸ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 69.

¹³⁹ BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

uma nova informação, que se manterá nas demais: a falsa denúncia de um Sobrevivente, em delírio, sobre o paradeiro das irmãs. A segunda fala ocorre na cena VIII, onde ele relata que as buscas continuam. Na cena XIV, sua terceira entrada em cena, a fala corresponde, em parte, a mesma da versão anterior, pois ele informa sobre a denúncia. No entanto, a maior parte dela será suprimida na versão seguinte. Além disso, há também uma mudança de conteúdo, já que as circunstâncias alteram-se com a transformação de B-867 no Homem de Calmaritá. O discurso de Nostradamus será diluído, pois àquela fala monológica são introduzidas duas falas do Homem. Uma delas entre a fala de Nostradamus e a outra ao final dessa:

Cena 14

NOSTRADAMUS (em off) – E boa-tarde, se é possível, queridos e desventurados sobreviventes da GRande (sic) Catástrofe. (...) os únicos úteros saudáveis conhecidos capazes de salvar a humanidade da total extinção.

(LUz (sic) sobre o Plano Alfa. HOMEM fala.)

HOMEM – Me perdoa, me perdoa se você (sic) for capaz. Eles me bateram, eles me obrigaram. Eu tive que contar.

NOSTRADAMUS: SEgundo (sic) o sobrevivente não-identificado, CArmem (sic) e VEra (sic) estão escondidas há mais de um ano numa loja funerária em pleno centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. Batalhões armados já cercam o local e, em sendo verdadeiro o que afirmou o sobrevivente, em poucos instantes as Irmãs Salvadoras serão detidas e o futuro da humanidade definitivamente assegurado. (Voz vai sumindo) Aguardem novas TRANSMISões (sic), a qualquer momento, do seu repórter Nostradamus Ppereiura (sic), diretamente da Central de Poder da sua, da minha, da nossa Zona Contaminada....

HOMEM: Eu não tive culpa. Foi na esquina, eles me pegaram. **<me bateram>** Queriam saber o meu número, eu não tinha número. **<Queriam saber de você. E eu contei.** (V II, cena XIV, p. 19)

Na versão seguinte, a segunda parte desse comunicado sofrerá pequenas modificações e será novamente dividida. Entre essas duas partes será inserida mais uma fala do Homem de Calmaritá:

NOSTRADAMUS (sempre em off) – Segundo revelou o sobrevivente, Carmem e Vera estão escondidas há mais de dois anos numa loja funerária em pleno centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. Batalhões armados já cercam o local. Se for verdadeiro o que afirma o sobrevivente, não **<haverá>** fuga possível para Carmem e Vera.

HOMEM – foi quando eu atravessava a praça, eles estavam escondidos nuns arbustos. **<Eles me pegaram>** Queriam saber o meu número, eu não tinha número **<nenhum>**. Queriam saber de vocês. E eu contei.

NOSTRADAMUS (voz vai sumindo) – Em poucos instantes as Irmãs Salvadoras serão detidas e o futuro da humanidade definitivamente assegurado. Aguardem novas transmissões a qualquer momento, do seu repórter

Nostradamus Pereira, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central. (Voz some) (V III, cena XIX, p. 21)

Ainda na terceira versão, haverá o acréscimo de uma nova fala de Nostradamus, que se manterá nas demais versões, informando sobre uma possível localização de Carmem e Vera:

NOSTRADAMUS (em off) E atenção, muita atenção, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe. Em mais uma transmissão, o seu repórter Nostradamus Pereira informa que estranhos movimentos foram observados durante a manhã de hoje num super-mercado (sic) abandonado próximo ao perímetro central da sua, da minha, da nossa Zona Contaminada. (...) (V III, cena XIV, p. 16)

Na terceira versão, a primeira fala de Nostradamus mantém-se praticamente igual a da anterior, cujas alterações sugeridas a caneta são acrescidas. Na quarta versão, ela será dividida em duas partes e intercalada por um diálogo entre Carmem e Vera:

NOSTRADAMUS – (em off) – Bom dia, queridos e desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe. (...) Mais tarde, constatou-se estar o Sobrevivente 2001 sofrendo das terríveis alucinações características dos estágios iniciais da contaminação.

VERA – Sempre a mesma coisa.

CARMEM – Acho que por aqui ainda tem um pouco daquele café de ontem. (Encontra uma garrafa térmica, serve VERA) Está muito frio?

VERA – Tudo bem.

(As duas ficam bebendo café, quietas, enquanto prossegue a transmissão.)

NOSTRADAMUS – Como é do conhecimento geral, após a Grande Catástrofe, por um inexplicável fenômeno Carmem e VERA (sic) são as duas únicas mulheres sobreviventes (...). Vocês ouviram o seu repórter Nostradamus Pereira, em sua primeira transmissão diária no septuagésimo... (V IV, cena III, p. 6-7)

Na passagem da segunda versão para a terceira é que será realizado o grande movimento de “estilhaçamento” de falas e também de cenas. Uma das conseqüências do uso desse recurso é o aumento das falas de Nostradamus de seis, na segunda versão, para nove na terceira, tendo na quarta e na publicada, o acréscimo de uma fala em cada uma delas. Em função disso, a fala que ocorria na cena XIV da segunda versão, passará para a cena XXI da terceira.

Da quarta versão para a obra publicada ocorrem algumas poucas mudanças. Na cena XIX, a supressão de uma fala que havia sido inserida anteriormente; na cena XX, a supressão de parte de uma fala, e a inclusão de duas novas, uma delas, a de quando

Nostradamus resolve sair em perseguição à Vera: *NOSTRADAMUS – Atrás dela! Pega! Não deixa escapar! Queremos ela com vida! Pega! Pega!*¹⁴⁰

A mudança paulatina da personagem, ao longo das versões, centrada na ampliação de cenas em que participa e no aumento de seu número de falas, terá na versão publicada alterações ainda mais significativas. De uma voz sempre em *off*, que se utilizava de pronomes na segunda pessoa do plural, numa atitude reservada, Nostradamus será dotado de presença física, como já comentamos, e a irreverência será um de seus traços principais.

Na quarta versão, a fala de Nostradamus ainda mantém um tom circunspecto, apesar do uso do bordão “*da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada*”, que a personagem passa a falar a partir da segunda versão, onde ocorre o acréscimo da expressão, manuscrita pelo autor: *Durante a madrugada de hoje, o Sobrevivente /de/ <identificado pelo> número 2001 procurou o Centro de Denúncias da /Região Norte da/ <da minha, da sua, da nossa> Zona Contaminada, garantindo ter informações sobre o paradeiro das Irmãs Salvadoras. (V II, cena III, p. 4):*

NOSTRADAMUS – E atenção, muita atenção, amaldiçoados sobreviventes da Grande Catástrofe, em mais uma de suas transmissões diárias o seu repórter Nostradamus Pereira fala diretamente do centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. E continuam as dramáticas e até agora infrutíferas buscas das Irmãs Salvadoras Carmem e Vera, únicos seres capazes de salvar a humanidade da completa e total extinção. Batalhões de busca patrulham incessantemente as ruas desertas da cidade, à procura de Carmem e VERA (sic). Tudo está sob absoluto controle. Todas as entradas e saídas absolutamente vigiadas. A captura de ambas é apenas questão de tempo. (Voz vai diminuindo) Vocês acabam de ouvir mais uma transmissão do seu repórter Nostradamus Pereira, no septuagésimo dia do Terceiro Ano da Peste. (V IV, cena X, p. 15)

As falas dele, dessa versão para a publicada, manterão as informações principais, mas terão acrescentados os elementos que lhe darão o caráter de irreverência. A fala se alongará bastante, porque acrescida de interjeições, de vários bordões e de um trecho novo ao final:

NOSTRADAMUS – E ão, ão,ão: atenção, muita atenção, desventurados sobreviventes deste mundo cão. Aqui fala o seu repórter Nostradamus Pereira, o porta-voz do Apocalipse, em mais uma de suas transmissões diárias diretamente do centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. Que nada, gemada, porrada. É conta, é mina, é nada. E continuam as frenéticas buscas das Sisters Salvadoras Carmem e Vera, únicos seres capazes de salvar a humanidade da completa extinção – oh não, oh não, que escuridão! Batalhões patrulham incessantemente os escombros das ruas da cidade à procura das Irmãs Sisters. Tudo está sob absoluto controle. Não deixe o sol queimar as suas pústulas: passe

¹⁴⁰ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 94.

cinza nelas. Cinza Angra 2, à venda em qualquer Posto de Insalubridade bem perto de sua toca. E agora fiquemos com mais um hit do século passado. Na voz tropical de Ney Matogrosso, para lembrar os velhos bons tempos do (sic) libido, vamos ouvir *Trepa no Coqueiro*. Sacudam suas muletas, moçada! Está é pra quebrar o gesso!¹⁴¹

Os trechos grifados são os que se mantiveram da fala da versão anterior, com algumas pequenas modificações. No acrescido trecho final, Nostradamus explicita certa crueldade ao dirigir-se aos sobreviventes do acidente nuclear ocorrido na Zona Contaminada. Ele os animaliza, ao mencionar que seus espaços de habitação são tocas; refere-se à sua situação precária de saúde, ao oferecer-lhes um medicamento para a pele que, numa referência irônica, chama-se Angra 2¹⁴², nome de uma das usinas nucleares brasileiras localizadas na cidade de Angra dos Reis, no Estado do Rio de Janeiro, e ao dizer para sacudirem as suas muletas, mencionando de modo direto as seqüelas do acidente. Essas menções causam o riso no leitor/ espectador, o que segundo Bergson (1980) é uma consequência natural, já que a insensibilidade que acompanha o riso e o cômico exige certa anestesia do coração. Além disso, para o teórico,

Esta a razão pela qual a comédia se situa muito mais perto da vida real que o drama. Quanto maior a grandiosidade de um drama, mais profunda será a elaboração a que o autor terá de submeter a realidade para extrair dela o trágico em estado puro. Pelo contrário, só nas formas inferiores, no burlesco e na farsa, a comédia contrasta vivamente com o real: quanto mais se eleva, mais tenderá a se confundir com a vida, e existem cenas da vida real que são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra.¹⁴³

A nova forma de se expressar de Nostradamus, associada à sua *performance* evidenciam a configuração farsesca que foi acrescida à personagem. Na rubrica de apresentação dessa versão, Nostradamus é definido, entre outras coisas, como D. J. E como tal, em todas as sete cenas de que participa, ele, como se estivesse numa rádio, ou numa festa, ele propõe trilhas sonoras que incluem desde ícones da música pop até artistas do meio musical erudito. Ele anunciará músicas como, *Material girl* ou *Like a virgin* com Madonna, na cena IV; *Trepa no coqueiro* com Ney Matogrosso, na cena X; a ária do

¹⁴¹ Ibid., p. 78.

¹⁴² A Usina Nuclear de Angra II teve a sua construção iniciada em 1976, mas, a partir de 1983, devido à redução dos recursos financeiros disponíveis, o ritmo do empreendimento foi contido. Em 1991, o governo decidiu retomar as obras da usina, que no, entanto, só começou a funcionar comercialmente em 2001 (Disponível em:

<http://www.eletronuclear.gov.br/perguntas_respostas/perguntas_respostas.php?id_categoria=2&id_subcategoria=5>. Acesso em: 20 de março de 2008.

¹⁴³ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. p. 73.

suicídio de *Madame Butterfly* com Maria Callas, na cena XIV; *Satisfaction* com o vocalista da banda Rolling Stones, Mick Jagger, na cena XIX; *Dancing days* com o grupo brasileiro *As Frenéticas*, na cena XX; e por fim o tango argentino *La comparsita*, na cena XXI.

Nostradamus se autodenomina também como repórter, porta-voz oficial do Comissariado do Poder Central, arauto do fim dos tempos. Acrescentaríamos ainda mais uma possível definição: coro¹⁴⁴ ou corifeu¹⁴⁵, pois ele é o encarregado de manter os habitantes da Zona Contaminada informados de tudo o que acontece por lá. 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. Além de todas as informações que transmite terem alguma coisa a ver com as buscas a Carmem e Vera, ele também demonstra, de certa forma, quais são os sentimentos dos sobreviventes em relação a sua situação. Nesse sentido, atribuiríamos o papel de coro a Nostradamus Pereira, já que ele representa de certa forma, a consciência de toda Zona Contaminada:

VOZ (Off) – Senhoras e senhores, desventurados sobreviventes da Grande Catástrofe. Aqui fala o seu repórter A-00016, na Emissão das 24 horas, diretamente da Central de Poder. E atenção, muita atenção: novos e gloriosos tempos parecem estar chegando. A esperança, que havia abandonado a humanidade, finalmente volta a habitar os nossos corações. (V I, cena XII, p. 23)

NOSTRADAMUS (sempre em off) – Completamente cercadas, senhoras e senhores. Em edição extraordinária o seu repórter Nostradamus Pereira, para felicidade de todos os sobreviventes da Grande Catástrofe, informa que Carmem e Vera, as Irmãs Salvadoras estão completamente cercadas pelos batalhões do Poder Central. A prisão das irmãs é questão de minutos, talvez segundos. (V III, cena XX, p. 22)

As mudanças que se operam com a personagem não alteram, no entanto, o principal papel desempenhado por ela na trama que é o de narrador dos acontecimentos. Seja como repórter, D. J., arauto ou coro, Nostradamus exerce uma função narrativa dentro do enredo. Nesse sentido, ele seria a personagem através da qual se poderia observar uma

¹⁴⁴ Grupo de cantores ou recitantes que atua em espetáculos de teatro ou de ÓPERA. A principal característica do coro é falar ou cantar em uníssono. O coro aparece pela primeira vez no TEATRO GREGO, originário das festas comunais, báquicas ou dionisíacas. O coro no teatro representa, em suas origens, esse sentimento coletivo que deu início a manifestação teatral na Grécia (VASCONCELLOS, 1987, p. 58). Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes*) não individualizadas e freqüentemente abstratas, que representam interesses morais ou políticos superiores: “Os coros exprimem idéias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” (HEGEL, apud PAVIS, 2005, p.73).

¹⁴⁵ A figura líder do CORO no TEATRO GREGO. Uma de suas funções era a de ser porta-voz do povo, este representado pelo coro, como acontece na *Antígona* de Sófocles. Supõe-se que a parte do corifeu na TRAGÉDIA fosse falada, em contraste com a do coro, que seria cantada (VASCONCELLOS, 1987, p. 58).

das proposições de Brecht para a criação do distanciamento, que é a do ator como narrador. Essa função, no entanto, não é exercida do modo exato como é proposta no *Organon*, onde Brecht propõe a separação entre ator-personagem. Além disso, esse recurso faz parte do nível da representação. O seu desempenho aproxima-se mais da tradição na qual Brecht foi basear-se para fundar o seu conceito, no teatro clássico. Segundo Anatol Rosenfeld, o coro clássico, de alguma forma, sempre exerceu a função narrativa que o teatro épico de Brecht 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.¹⁴⁶

Antonio Candido corrobora a idéia da função narrativa exercida pelo 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.¹⁴⁷

Não podemos esquecer que, na versão publicada, há a sugestão da existência de um coro de fato: o Coro dos Contaminados. Mas, paradoxalmente, o coro proposto é praticamente mudo, sua rubrica diz: “(...) *Seu texto, como um coral, limita-se ao refrão das Litanias de Satã de Baudelaire (“Tem piedade, Satã, desta longa miséria!”) ou eventualmente algum mote tipo: Atotô, Obaluaê, atotô! (“Livrai-nos de nossas chagas!, Compadecei-vos de nossas feridas!”) (...)*¹⁴⁸. O Coro está presente em cinco cenas e se manifesta vocalmente em apenas duas delas, mas essas “falas” estão enunciadas apenas nas rubricas. Na cena XIX, em dois momentos, uma quando faz *backing vocal* para Carmem e Vera, que cantam imitando a cantora Carmem Miranda, e a outra quando acompanha a música *Satisfaction*, cantada por Mick Jagger, que soa pela Zona Contaminada; na cena XXI, quando entoia o mantra *Om* junto com Carmem. O coro proposto exerce uma função mais pantomímica, do que de coro propriamente dito, já que além dessas participações, limita-se mais a dançar e a emitir alguns “tchuru-tchurus” e “oh yeahs”. Nas demais cenas, o Coro apenas acompanha as personagens. Na cena XII, auxilia Carmem e Nostálgio a

¹⁴⁶ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Op. cit., p. 40.

¹⁴⁷ CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 87.

¹⁴⁸ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 63.

decorar o Plano Real com bandeirinhas; na cena XIV, executa uma coreografia enquanto Nostradamus dubla Maria Callas, no Plano Mídia, cantando a ária do suicídio de Madame Butterfly; na cena XX, o Coro dança com Nostradamus ao som das *Frenéticas*. Nessa cena, eles protagonizam uma quebra de ilusão cênica, já que saem do Plano Mídia e convidam Nostálgio para dançar. Em três das cinco cenas das quais o Coro participa, XII, XIV e XIX, o autor lembra que a ação se dará “se houver” o coro.

Voltando ao *eu-épico*¹⁴⁹ Nostradamus, salientamos que é especialmente nessa versão que a função narrativa exercida por ele mais se aproxima da idéia proposta por Brecht de que o ator deve abandonar a personagem:

Se o trabalho do ator é o de transmitir o conteúdo da obra, então torna-se necessário que o espectador não seja levado a se identificar com o personagem. É preciso que se estabeleça uma troca entre o comediante e o espectador e que no final das contas, apesar de se desconhecem completamente, e da distância que os separa, o comediante se dirija diretamente ao espectador.¹⁵⁰

Como já dissemos, o abandono da personagem pode ser mais bem observado durante a representação. No entanto, as falas de Nostradamus, recheadas de comentários cruéis e sardônicos, que se destinam aos sobreviventes infectados da Zona Contaminada, pelo seu conteúdo, causam certo estranhamento no leitor, o que nos parece que pode criar, assim, um efeito de distanciamento.

Em todas as versões, praticamente todas as vezes que Nostradamus entra em cena, fazendo comentários, exercendo a sua função narrativa, a ação interrompe-se, quebrando a ilusão cênica: *(CARMEM e VERA brincam como duas meninas. De repente zumbido que introduz as falas de NOSTRADAMUS interrompe a brincadeira. As duas congelam em atitude infantil, como quem brinca de estátua.)* (V III, cena 19, p. 20).

Essa quebra não acontecerá apenas em algumas cenas: nas duas últimas da primeira versão, quando a sua fala ocorre de modo concomitante às falas de Carmem, Vera e B-867. Nas duas últimas cenas da segunda versão, suas falas se inter cruzam com as do Homem de Calmaritá, de Carmem e de Vera. Na terceira, na quarta e na versão publicada, nas três últimas cenas, suas falas ocorrem de modo simultâneo às de Carmem, Vera, do Homem de Calmaritá e de Nostálgio. Na quarta versão e na versão publicada ocorre uma

¹⁴⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Op. cit., p. 78.

¹⁵⁰ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Op. cit., p. 71.

pequena diferença quando, na cena IV, Carmem e Vera travam um pequeno diálogo e voltam a ficar em silêncio, ouvindo Nostradamus:

As duas ficam bebendo café em silêncio, enquanto prossegue a transmissão de Nostradamus

NOSTRADAMUS – Como todos vocês estão cansados de saber, após a Grande Catástrofe, por um fenômeno fescenino as irmãs Carmem e Vera (...) E agora fiquem com outro hit dos velhos bons tempos anteriores à Grande Catástrofe. Com vocês a deusa do *fin-de-siècle* passado: Ma-don-na, The Big Bitch. Dá-lhe vacona! (*Entra Material Girl, Like a Virgin ou algo assim.*).¹⁵¹

Como já dito, a música está presente em todas as manifestações de Nostradamus, mas ao contrário do que prega a lição de Brecht, ela não é usada para comentar o que está acontecendo em cena. Como é possível constatar, elas não têm nenhuma unidade de gênero, origem, ou tema. Também não foram criadas originalmente para o espetáculo. Além disso, também não são executadas ao vivo, outra das proposições brechtianas.

Na versão publicada, o autor define o texto como uma comédia negra. Segundo a definição dicionarizada do termo, ela não seria exatamente uma comédia negra, mas se nos detivermos apenas na noção de comicidade, podemos considerar a personagem Nostradamus Pereira como a personificação da comédia a qual o autor se refere, pois os traços cômicos que se evidenciam no texto estão ao seu encargo.

A partir desse atrelamento de Nostradamus a aspectos cômicos, é possível afirmar que se criaram dois núcleos: um dramático e um cômico. Nostradamus é a personagem do núcleo cômico. As personagens do núcleo dramático seriam Vera e o Homem de Calmaritá e Carmem e Nostálgio, ocupariam uma posição intermediária, já que protagonizam cenas que poderiam ser cômicas, mas acabam recebendo contornos dramáticos. Mas é preciso lembrar que, na versão final, Nostálgio é cooptado por Nostradamus e protagoniza com esse alguns momentos engraçados.

Os componentes de comicidade que foram acrescidos à personagem Nostradamus Pereira, fizeram com que a sua presença se tornasse mais forte no texto. Ele que era, inicialmente, um mero repórter, pois se limitava a comentar as notícias, na versão publicada, pela nova forma como se manifesta, recebe uma nova inflexão. Esse novo caráter será propiciado especialmente pela linguagem utilizada por ele e pelo tom jocoso empregado ao enunciar sentenças de teor duvidoso como: *Te mata japona! O gringo bunda*

¹⁵¹ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 69-70.

mole te chifrou mesmo! Arrivederci, cornutta! (p.84); frases de baixo calão: – *alô, alô, gatinhas, vão preparando as suas xoxotinhas para reprodução, ai que tesão! – estão totalmente cercadas pelos batalhões do Poder Central* (p. 91); utiliza-se também de termos típicos do humor *queer*¹⁵², um tipo de humor gay que possui um vocabulário específico: *Segundo revelou a lasanha, quero dizer, o sobrevivente (...)* (p. 90); *De número não identificado, sexo masculino – e bota masculino nisso! é um bofe maravilhoso! até eu que nem sou chegado fiquei balançado como um veado – ado, ado, ado, ira, ira, ira, Jacira*¹⁵³ (p. 90).

É paradoxal que a personagem tenha recebido, na versão final, as características físicas que até esse momento não tinha, ao mesmo tempo em que a sua grande mudança estará vinculada ao nível de seu discurso. São as falas de Nostradamus que o alçam a um determinado tipo de protagonismo na estrutura da peça.

3.2.2 Cidadão B-867/ Homem de Calmaritá

O Homem de Calmaritá ou Cidadão B-867 está presente em apenas seis cenas de todas as versões manuscritas da peça. Na primeira e na segunda versão, ele tem 28 e 24 falas, respectivamente; nas duas versões seguintes, terá 35 falas. Na versão publicada, ele estará em dez cenas e terá 46 falas.

Na primeira versão, a caracterização do Cidadão B-867 traz o seguinte dado: *CIDADÃO B-867 – Idade indefinível, mas menos de 40 anos*. Na segunda versão, já como Homem de Calmaritá, delinea-se de fato, uma descrição: *HOMEM DE CALMARITÁ – A mesma idade das irmãs, ou pouco mais. Muito forte e musculoso, mas castigado, barba por fazer. Está coberto de trapos que deixam entrever os músculos*.

Nas duas versões seguintes as mudanças são mínimas: *HOMEM DE CALMARITÁ – A mesma idade das irmãs, ou pouco mais. Forte e musculoso, mas castigado, barba por fazer. Está coberto por trapos que deixam entrever os músculos*. (V III, p. 2); *HOMEM DE*

¹⁵² WASILEWSKI, L. F. O humor *queer* na obra de Caio Fernando Abreu. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2003/pag11.html>>. Acesso em: 19 de agosto de 2008.

¹⁵³ No texto “A lenda das Jaciras”, de 1991, Caio estabelece uma tipologia para os grupos homossexuais masculinos, a saber: Jacira, Telma, Irma e Irene. O texto foi publicado, apenas em março 1996, na revista *Sui Generis*.

CALMARITÁ – A mesma idade das irmãs, ou pouco mais. Forte e musculoso, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever músculos e pelos (sic). (V IV, p. 2). Como podemos constatar, a rubrica de caracterização do Homem de Calmaritá, em todas as versões, não nos fornece informações sobre o seu caráter, restringe-se aos seus atributos físicos. Na versão publicada, segue-se o mesmo tipo de descrição e enfatiza-se, agora de modo explícito, que a personagem deve parecer bastante sensual:

HOMEM DE CALMARITÁ, por volta de 30 anos. Forte e musculoso, gostosíssimo, mas castigado. Está coberto de trapos que deixam entrever nesgas de carne, músculos, pelos. É da maior importância que passe uma impressão de irresistível sensualidade, bem animal.¹⁵⁴

Na cena de abertura dessa versão, a rubrica informa que ele está no Plano Alfa, magnífico e seminu, e que acaricia o próprio corpo. Ainda na mesma versão, Nostradamus Pereira, num discurso recheado de superlativos e termos do humor *queer*, reforça esse aspecto da personagem, quando o Homem de Calmaritá é preso:

NOSTRADAMUS – (...) Há poucos instantes foi capturado mais um dos raros, raríssimos, procuradíssimos – íssimos, íssimos – sobreviventes da enorme, da imensa, da Grandíssima Catástrofe, sem quaisquer sinais exteriores de contaminação. De número não identificado, sexo masculino, e bota masculino nisso! é um bofe maravilhoso! até eu que nem sou chegado fiquei balançado como um veado – ado, ado, ado, ira, ira, ira: Jacira –, aparentando por volta de 30 anos, pouco mais ou menos, bem no ponto!¹⁵⁵

Na primeira versão, como Cidadão B-867, ele é um indivíduo de segunda categoria na hierarquia da Zona Contaminada. Diante da possibilidade de receber cartões de alimentação e de obter benefícios, ele não hesita em denunciar as irmãs: *B-867 – (...) Além disso, eu tenho fome. Aqueles cartões de racionamento valem muito pra mim. Chega um dia que você cansa de viver nos esgotos. (...) E que se você for... simpático com o <P>oder, tudo pode ficar mais fácil. (V I, cena XII, p. 23-24)*

Acreditamos que a forma pela qual a personagem está designada nesse momento pretende enfatizar que ele é apenas um ser do sexo masculino, não possui uma identidade particular: **HOMEM**¹⁵⁶ (*em pé*) *Eu gostei de você. Quero vê-la outras vezes. Você também gostou, não finja que não.* (V I, cena V, p. 12). No encontro que tem com Vera, eles são apenas um homem e uma mulher que atendem a uma necessidade física.

¹⁵⁴ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 62.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵⁶ Grifo nosso.

Ele é a única das personagens, excetuando-se o Coro dos Contaminados, de inclusão opcional, que permanecerá sem um “nome de batismo” até a versão publicada. Quando o Homem vai ao encontro de Vera, no seu esconderijo, ele será apresentado como B-867, terá uma classificação, não uma identidade. Nessa ocasião, através das suas falas e das atitudes que toma, ele revelará a sua personalidade, um sujeito mau-caráter, grosseiro e calculista. Mas, em nenhum momento, ele simula ser quem não é, e, por conta disso, entra em confronto com Carmem:

VERA (apresentando Carmen) – Está é minha irmã.

B-867 (examinando Carmen) – Ah... então é a tal. Quer dizer que são vocês mesmas?

CARMEN (agressiva) – Meu nome é Carmen.

B-867 – Então você é outra que ainda tem sangue nas veias... Muito bem (rodeando Carmen), muito bem. E por que está vestida desse jeito? Que coisa mais grotesca... Parece que saiu de um baú.

CARMEN (seca) – Eu gosto. E se parece que eu saí de um baú, você parece que saiu de uma lata de lixo. Ou de um esgoto.

B-867 – E saí mesmo. Onde é que você pensa que as pessoas estão vivendo? Em palácios? (Examinando a sala) Falando nisso, até que não é mau aqui. Um pouco mórbido, talvez. Mas bem mais confortável que os esgotos. (Para Vera) E a comida? Estou com fome.

(V I, cena XI, p. 20-21)

O homem que chega ao esconderijo das irmãs é o desconhecido que sempre fora, mas em quem Vera depositara sua confiança. Ele torna patente que sua única preocupação é a própria sobrevivência, não tem compromisso com nada. Ele é uma amostra do que aquela sociedade em ruínas consegue produzir:

B-867 – Trair, denunciar... são palavras muito fortes. Eu não traí nem denunciei você. As coisas têm muitos lados. Você não ouviu o repórter dizendo que posso me tornar um herói? Eu estou ajudando o mundo, não atraindo. Sabe que há um ano atrás eu matei meu filho porque não havia mais comida suficiente para nós dois? Era eu ou ele. Essa é a lei, agora. E são vocês, que não sofreram sequer a metade de tudo que sofremos, que vêm me falar de dignidade, de traição, de amor, de lealdade. Tudo isso não existe mais. Todos esses “bons-sentimentos” morreram de peste, estufados e com manchas roxas. O homem de agora só pensa na sua fome. E para saciá-la, minhas queridas, vale tudo. (Para Vera) Ou você pensou que eu me apaixonaria por você e nós viveríamos felizes para sempre? (V I, cena XII, p. 24)

Nesse momento Vera passa, de fato, a saber quem é B-867. Na segunda versão, esse sujeito, tal como se apresentou, desaparecerá, não deixando rastros aparentes. Ele passará a se chamar Homem de Calmaritá e terá uma nova personalidade. Através da

adjetivação Calmaritá, ele passa a fazer parte de alguma coisa e receberá um novo desígnio.

No que se refere às personagens essa é uma das alterações mais importantes para os rumos da trama. O homem vil e cruel que fora capaz de matar o próprio filho por causa de comida é transformado em uma pessoa de bom caráter, apaixonado por Vera. O fortuito encontro sexual da primeira versão torna-se um relacionamento amoroso. Na fala que herdou do Rapaz Moribundo, onde prenuncia a existência de um mundo idílico, ele demonstra o desejo de construir um futuro com Vera:

HOMEM – Calmaritá, eu disse que existe um outro lugar. Um lugar seguro, não muito longe daqui, da Zona Contaminada. Esse lugar chama-se Calmaritá. (...) Eu revelei meu segredo, venho de lá. Agora me revele o seu: onde você (sic) mora, você e sua irmã? Avise a ela. É só o tempo de você avisá-la e eu apanhar alguns víveres. Antes do entardecer, eu passo para pegar vocês. Venham, venham comigo. Vamos todos embora para as terras de Calmaritá. (V II, cena XI, p. 15)

O que nos faz acreditar que o Homem de Calmaritá é o mesmo B-867, transformado, e não uma nova personagem reside especialmente na sua relação com Vera, já que há duas parcerias estabelecidas: Vera e Homem, e Carmem e Nostálgio. Outros elementos que os ligam são o fato de ambos serem também saudáveis e a atitude de revelarem o esconderijo das irmãs. Contudo, na nova condição, de Homem de Calmaritá, a denúncia somente acontecerá porque ele será capturado e submetido a maus-tratos. Na segunda versão e nas demais, essa circunstância é revelada quando Nostradamus anuncia para toda a Zona Contaminada que as irmãs foram descobertas e como isso aconteceu. O Homem, então, pede perdão à Vera:

(LUz (sic) sobre o Plano Alfa. HOMEM fala.)

HOMEM – Me perdoa, me perdoa se você (sic) for capaz. Eles me bateram, eles me obrigaram. Eu tive que contar.

NOSTRADAMUS: Segundo (sic) o sobrevivente não-identificado, Carmem e Vera (sic) estão escondidas há mais de um ano numa loja funerária em pleno centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. Batalhões armados já cercam o local e, em sendo verdadeiro o que afirmou o sobrevivente, em poucos instantes as Irmãs Salvadoras serão detidas e o futuro da humanidade definitivamente assegurado. (Voz vai sumindo) Aguardem novas TRANSMISões (sic), a qualquer momento, do seu repórter Nostradamus Ppereiura (sic), diretamente da Central de Poder da sua, da minha, da nossa Zona Contaminada....

HOMEM: Eu não tive culpa. Foi na esquina, eles me pegaram. **<Me bateram.>** Queriam saber o meu número, eu não tinha número. **<Queriam saber de você. E eu contei.>** (V II, cena XIV, p. 19)

Enquanto Nostradamus faz o seu anúncio, dramatiza-se a cena do Homem pedindo perdão a Vera, como se estivesse falando diretamente com ela. Na terceira versão, essa mesma fala do Homem será intercalada pela inclusão de falas de Vera e pela divisão da fala integral de Nostradamus da versão anterior, num procedimento que se tornará corrente em vários momentos:

VERA – Você nos denunciou.

HOMEM – Me perdoa, se você for capaz. Eu não tive culpa.

VERA – Você devia ter resistido.

HOMEM – Eles me bateram, eles me obrigaram. Eu tive que contar.

NOSTRADAMUS (sempre em off) – Segundo revelou o sobrevivente, Carmem e Vera estão escondidas há mais de dois anos numa loja funerária em pleno centro da minha, da sua, da nossa Zona Contaminada. Batalhões armados já cercam o local. Se for verdadeiro o que afirma o sobrevivente, não **<haverá>** fuga possível para Carmem e Vera.

HOMEM – foi quando eu atravessava a praça, eles estavam escondidos nuns arbustos. **<Eles me pegaram.>** Queriam saber o meu número, eu não tinha número **<nenhum.>** Queriam saber de vocês. {E} **<E>u contei.** (V III, cena XIX, p. 21)

Nesse diálogo, Vera não apenas ouve, mas interage com o Homem, como se estivesse de fato falando com ele. Ocorre, nesse momento, uma quebra da ilusão cênica, já que, terminado o diálogo, Vera volta a falar com Carmem, como se esse não tivesse existido. Na quarta versão são realizadas algumas supressões e acréscimos de palavras e expressões, mas as falas permanecem praticamente iguais. A alteração mais importante, no entanto, está impressa no que a personagem declarará. Somente nessa versão ele definirá os maus-tratos de que foi vítima, como tortura: *HOMEM – Eu não tive culpa, eles me **torturaram***¹⁵⁷. *Ninguém resistiria.* (V IV, cena XIX, p. 26).

Não sabemos, com exatidão, a época em que essas versões intermediárias foram produzidas, mas elas foram escritas, provavelmente, ao longo dos anos 80, parte deles vividos sob o regime militar. Nesse período, com certeza, a palavra tortura não poderia, nem deveria ser mencionada, mesmo sendo uma realidade corrente por todo país.

Na versão publicada, o suplício terá parte dele apresentado em cena, não será apenas relatado, como acontecera nos manuscritos. No encerramento da peça, cena XXI, o Homem de Calmaritá é colocado em situação semelhante à do Cristo, filho de Deus.

¹⁵⁷ Grifo nosso.

Aparece crucificado, nu, com uma coroa de espinhos na cabeça e em oração, dirige-se ao Pai:

HOMEM – Meu pai, meu Pai, por que me abandonaste se sabias que eu era fraco, se sabias que eu era nada? Por que me permitiste que eu traísse e enganasse, quando tudo o que eu queria era fazer o bem? Ilumina o caminho da mulher que amei, já que não quiseste iluminar o meu. À beira da minha morte, Vera, eu te abençôo. Vai com Deus.¹⁵⁸

Segundo Iná Camargo Costa, o recurso de dramatizar a cena, consegue dar mais ênfase ao que se quer manifestar: “se o teatro se define por aquilo que é *encenado*, qualquer espectador há de convir que um assunto ganha mais peso quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico”¹⁵⁹. O autor utilizará esse mesmo recurso em outras ocasiões.

Na primeira versão, quando o Homem denuncia as irmãs, ele o faz por conta, e tão somente, de seus interesses próprios. E não teve nenhum tipo de escrúpulo em fazê-lo. Nas demais versões, a necessidade de fazer a denúncia se deverá a uma situação que fugiu do seu controle, por causa da tortura de que foi vítima. O homem bom comete o mesmo ato que o homem mau, mas em razão das circunstâncias. Ele se arrepende da sua fraqueza e pede perdão à Vera. Essa mudança de perfil permitiu que ele fosse investido de um caráter trágico, o que não seria possível com a personagem como era na versão anterior, pois, segundo Schiller, isso só pode acontecer com as boas personalidades:

O dramaturgo que sabe como cuidar do seu real proveito, não irá ocasionar a desgraça através da vontade depravada, que tenciona a desgraça, muito menos ainda através da carência de entendimento, mas mercê da imposição das circunstâncias. Originando a desgraça não de fontes morais, mas de coisas exteriores, que não possuem vontade e nem estão submetidas a uma vontade, a compaixão passa a ser mais pura e, quando não mais, ao menos não será enfraquecida por nenhuma impressão de contra-senso moral.¹⁶⁰

O Homem de Calmaritá, no entanto, não pode ser considerado, com certeza, um herói trágico no seu sentido clássico. Segundo Leski¹⁶¹, a problemática do trágico tem sempre como ponto de partida, o fenômeno da tragédia grega e a ele retorna. No entanto, para ele, o conteúdo do trágico já estaria presente na epopéia homérica, uma espécie de

¹⁵⁸ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 94.

¹⁵⁹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Op. cit., p. 35-36.

¹⁶⁰ SCHILLER, Friedrich. *A teoria da tragédia*. Trad. Flavio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991. p. 96.

¹⁶¹ LESKI, Albin. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 21-55.

prelúdio à objetivação do trágico na obra de arte, bem como em várias das manifestações orais que se constituíram pelo mundo ao longo do tempo. Ele afirma ainda que o que se pode afirmar com segurança é que os gregos criaram a arte trágica, mas não desenvolveram nenhuma teoria sobre o trágico, e que Aristóteles na *Poética*, diz como a tragédia se constitui, mas não como se dá a concepção do trágico.

Para Leski, o trágico pode estabelecer-se, entre outras coisas, quando se verifica que houve a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça do qual não se pode fugir e quando o sujeito da ação tem consciência dos seus atos e sofre tudo conscientemente.

Segundo Bornheim¹⁶², quando Aristóteles se ocupa da natureza do herói trágico, ele se concentraria apenas nesse, como se fosse o único pressuposto da tragédia. No entanto, há um pressuposto sem o qual a tragédia não chegaria a concretizar-se que é constituído pela ordem ou pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem. Quando o homem entra em conflito com o mundo em que se insere, tem-se a ação trágica.

É nesse sentido que entendemos que o Homem de Calmaritá foi investido de um caráter trágico, que já estava presente a partir da segunda versão manuscrita. Ele sofre a queda de um mundo de segurança para a desgraça, porque se insurge contra a ordem estabelecida, pois, além de aliar-se às foragidas, tem como intenção organizar outra forma de vida além da Zona Contaminada. Na versão publicada esse propósito está explicitado: *Nós precisamos nos reunir, nós precisamos nos reproduzir e nos fortalecer para o futuro que virá. Um mundo novo, Vera. Um mundo muito melhor que aquele que nós conhecíamos antes da Grande Catástrofe. Venha, venha comigo para as Terras de Calmaritá*¹⁶³.

Na primeira versão o Cidadão B-867 alia-se ao poder com a intenção de beneficiar-se disso. Nas demais versões, como ele está ao lado de Vera, está contra o poder. Na segunda versão, na cena em que lhe revela a existência de um lugar fora da Zona Contaminada. Diante do ceticismo dela, ele reage: *HOMEM – Isso é o que eles dizem. (Pausa) Eu conheço outro lugar.* (V II, cena IX, p. 12). Na próxima versão, o seu discurso será mais enfático: *HOMEM – Isso é o que eles dizem, porque não interessa ao Poder*

¹⁶² BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 73-74.

¹⁶³ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 86.

Central. Eles não querem que ninguém saiba. (Pausa. Nesse momento no Plano Real, CARMEM e NOSTÁLGIO estatizam) Mas eu conheço outro lugar. (V III, cena XII, p. 14).

Na quarta versão, o seu discurso é ainda mais contundente, enfatizando o que as falas de Nostradamus já revelavam, que o Poder Central tem uma forte ação reguladora sobre os habitantes da Zona Contaminada:

HOMEM – Isso é o que eles dizem. O que eles querem que a gente acredite, porque não interessa ao Poder Central. Eles querem que todo mundo pense que tudo começa, acontece e acaba aqui, dentro da Zona Contaminada. (Pausa. Nesse momento exato, no Plano Real, CARMEM e MR. NOSTÁLGIO estatizam) Mas eu conheço outro lugar. (V IV, cena XII, p. 17)

Na versão publicada, por fim, seu discurso revela a face opressora do poder que se exerce na Zona Contaminada:

HOMEM – Isso é o que eles dizem. O que eles querem que a gente acredite, porque não interessa ao Poder Central que todos vão embora à procura de outra coisa. Eles querem que todos pensem que tudo começa, acontece e acaba aqui. Só aqui, dentro da Zona Contaminada. (Pausa) Mas eu conheço outro lugar

(...)

HOMEM – Claro que você ouviu. Em algum beco escuro, num sussurro. Todos falam em voz baixa, é proibido dizer essas palavras. É proibido falar desse lugar. Mas ele existe.¹⁶⁴

De uma pequena afirmação na segunda versão até as falas da versão publicada, o discurso do Homem de Calmaritá cresce progressivamente, revelando uma personagem que vai a cada versão, sendo dotada de maior consciência crítica. Ao revelar, na versão publicada, que os mecanismos de controle que se exercem na Zona Contaminada não são apenas de proteção, mas também de opressão, percebemos uma combatividade na personagem que não se podia vislumbrar nas versões manuscritas.

3.2.3 Vera

Na primeira versão, a caracterização de Vera também só informa a sua idade: *VERA – Entre 25 e 30 anos.* Na segunda versão, a rubrica esboça aspectos da sua personalidade e de seu aspecto físico: *VERA – Entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Um*

¹⁶⁴ Ibid., p. 80-81.

tanto masculina. Usa roupas de guerrilheira, com cartucheiras tramadas (estilo Rambo). Carrega um fuzil, um cantil pendurado na cintura. Talvez chapéu de cowboy. A caracterização de Vera, física e psicológica, explícita que ela é uma mulher diferenciada.

Na terceira versão, a menção à masculinidade é suprimida, mas permanecem os outros traços: *VERA – Entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Usa roupas de guerrilheira, com cartucheiras tramadas (estilo Rambo), tem um fuzil. Talvez chapéu de cowboy.* (p. 2)

Da terceira para a quarta versão, ocorrem pequenas alterações, como a supressão da associação à figura de Rambo e a inclusão, como última sugestão, de um figurino que imprimirá um caráter sensual à caracterização da personagem: roupas de couro negro: *VERA – Entre 25/30 anos. Forte, rude, decidida. Usa roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, talvez chapéu cowboy. Também pode estar toda de couro negro.* Portanto, esse caráter faz parte dela desde a primeira versão, em escalas diferentes, mas não estava expresso na sua rubrica.

Observamos que a partir da segunda versão, quando uma composição da personagem se esboça de fato, o aspecto guerreiro de Vera será evidenciado pela caracterização física, psicológica e pelo seu figurino. Na versão publicada, associadas aos aspectos já mencionados o autor explicitará que ela é uma guerreira. E ainda inclui mais um aspecto, o religioso, e também esse está associado ao aspecto guerreiro, ao sugerir que ela é Iansã¹⁶⁵. A idade da personagem, que oscilou de uma versão para outra, acaba por estabelecer-se entre 25 e 35 anos:

VERA, entre 25/35 anos. Forte, rude, decidida. Imagino-a com roupas de guerrilheira, cartucheiras tramadas no peito, um fuzil, cantil, talvez chapéu estilo cowboy. Mas também a imagino toda de couro negro, cabelos muito curtos, enrijados, descoloridos. De qualquer forma, seu visual deve dar a idéia exata do que ela fundamentalmente é: uma guerreira. Iansã de frente.¹⁶⁶

Desde a primeira versão Vera já estava plasmada como a guerreira das duas irmãs, apesar de esse caráter ainda não estar expresso em sua rubrica de apresentação. Sempre foi ela a encarregada de sair à rua, hostil e perigosa, para buscar alimentos e outros

¹⁶⁵ Iansã ou Oya – mulher de Xangô, divindade do vento e das tempestades. Ela dança com os braços estendidos como se estivesse desencadeando os elementos e dominando as almas dos mortos (Egun) que (sic) ela é a única que pode enfrentar o poder dos Orixás (RIBEIRO, José. *Orixás africanos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed Espiritualista, 1968. p. 33).

¹⁶⁶ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 62.

suprimentos, enquanto Carmem refugiava-se num mundo de sonhos. Vera repreende a irmã por isso: *VERA – Sei lá, fingir que está tudo bem, que não aconteceu nada, que a vida não se tornou um horror. Que continuamos a ser duas mocinhas de subúrbio, com crianças cantando e moços fazendo versos idiotas. Não é isso que você faz? Fingir?* (V I, cena III, p. 8)

Na rubrica de apresentação das irmãs, o autor enfatiza, desde a segunda versão, o fato de elas serem seres opostos. Para Anne Ubersfeld, “cada traço de uma personagem é sempre marcado em oposição a uma outra: se uma personagem é marcada pelo traço *rei*, será sempre em oposição a uma personagem *não-rei* ou *outro rei*; o rei só é rei por oposição ou como duplo de um outro”¹⁶⁷. Carmem e Vera são marcadas pela dualidade: força-fragilidade.

Vera é de fato uma guerreira, ela vai à luta, ela tomou para si a tarefa de organizar as suas vidas. Ela também tem medos, mas os enfrenta: *VERA – (...) Não me pegarão com vida. Eu me renego ouviu? Eu me renego a entregar meu corpo para esses monstros. <Prefiro morrer de fome.>* (V II, cena IV, p. 6). Mas Vera sabe também que Carmem não é como ela, que não tem a mesma força para encarar a realidade de frente: *VERA – É possível, sim. Mas claro que você não sabe. Fica aí no caixão, brincando de vampiro o dia inteiro. A condessa Drácula. (Terna) Sabe, de certa forma eu até compreendo você. Fica bem mais fácil, não é?* (V I, cena III, p. 8)

No entanto, essa Vera guerreira e de comportamento racional revela outra faceta ao conhecer o Cidadão B-867. Apesar de aparentemente cética quanto à existência de um futuro, entrega-se a esse estranho e vislumbra uma possibilidade de amor. Sente-se segura a ponto de confiar-lhe a localização de seu esconderijo, revelando um segredo que poderia significar a perda de sua liberdade. Quando B-867 vai ao seu encontro, Vera esboça uma reação de ingênua felicidade:

VERA (contente) – É ele, Carmen, é ele. O homem que encontrei hoje à tarde no supermercado. Ele veio, Carmen, ele veio! Ele disse que vinha. Ele gostou mesmo de mim. (Arruma os cabelos, a roupa. Para a porta) Um momento, já vou. (Antes de abrir, hesita) Você... você está sozinho? (V I, cena IX, p. 20)

Nas demais versões, Vera apenas contará sobre o esconderijo porque o Homem lhe revelará a existência de Calmaritá e lhe fornecerá um mapa para chegar até lá: *Vera*

¹⁶⁷ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Op. cit., p. 75.

(serena) – (...) *Além disso, ele me deu o mapa. (Tira um rolo de papel.) Quer ver? (Desdobra o mapa no chão. CARMEM debruça-se para ver melhor)* (V II, cena XI, p. 16). O mapa, que agora dá segurança a Vera, não existia na versão anterior: *VERA – (...) Não há nenhum mapa, mas não preciso de mapas, Tenho esse lugar gravado em minha mente. Como se já tivesse estado lá. (...)* (V I, cena XIII, p. 25)

Na primeira versão e na publicada, não sabemos há quanto tempo Vera e o Homem de Calmaritá se encontram. Na terceira e na quarta versões, eles se encontram há uns dois meses. Na terceira, ele já sabia que ela era uma das irmãs porque havia visto cartazes com fotos delas pelas ruas. Diante do segredo já revelado, Vera lhe fornece o endereço e ele, em contrapartida, revela-lhe a existência de Calmaritá e lhe dá um mapa para chegar até lá. Na quarta, ele se oferece para levá-la em casa, mas ela recusa a oferta e diz que não pode confiar. Mesmo assim, ele lhe fala sobre Calmaritá e lhe dá o mapa. Vera lembra-se de já ter ouvido tal nome murmurado pelas ruas. Na versão publicada, ela também faz a mesma afirmação: *VERA (Voltando, muito atenta.) – Calma... o quê? O que foi que você disse? Eu já ouvi esse nome em algum lugar*¹⁶⁸.

A Vera da primeira versão, que fornecera o endereço, mostrando-se um tanto ingênua e romântica, arriscou-se por conta da solidão. Ao saber que B-867 as havia denunciado, demonstra a sua decepção: *É verdade? Você nos denunciou mesmo à Comissão de Caça? E tudo aquilo que aconteceu hoje à tarde? Você não gostou de mim?* (V I, cena XII, p. 23). Diante da confirmação de que se enganara com relação a B-867, que ele não tinha os mesmos sentimentos que ela, Vera percebe a si mesma:

VERA (lenta) – Eu pensei. Eu pensei, sim. Esquisito, só agora vejo como depois desse tempo todo ainda não consegui me acostumar... Tão estranho, eu me movimento no presente, no meio da peste, da contaminação. Mas dentro de mim, tudo funciona de um jeito antigo. Que ridículo: eu ainda tenho emoções. Eu ainda acredito em algumas coisas. (Para B-867, de repente, violenta) E não é você, ouviu, não é você quem vai me fazer desacreditar! (V I, cena XII, p. 24)

A dimensão humana de Vera está ancorada nessa dualidade: razão e sensibilidade. Nas versões que se seguem, B-867, tornado Homem de Calmaritá, faz com que as circunstâncias mudem e Vera também. Ela se tornará mais cética. Apesar de ter uma relação de algum tempo com o Homem de Calmaritá, ela tem reservas em confiar totalmente nele:

¹⁶⁸ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 81.

VERA – Hoje é a última vez que nos encontramos. A última. Eu não tenho <o> direito {.} <de>

HOMEM (acariciando-a) – Você não tem o direito de dizer isso. Foi um verdadeiro milagre a gente ter-se encontrado.

VERA (passando a mão nos cabelos dele) – Você é belo, você é forte, você me faz tanto bem. Eu não sei o que seria de mim se... (Afasta-o) Mas eu não confio em você.

HOMEM – Como não? Por que não? (Beijando-a) Você me deixa louco.

VERA – Seu louco... Eu fico louca também. Completamente louca. (Afasta-o novamente) Não, não posso confiar em você. É muito perigoso. (V II, cena VI, p. 8)

Os traços de romantismo ingênuo que se observava na versão anterior são suprimidos, mas constatamos que apesar de seu ceticismo em relação à vida atual e suas circunstâncias, ela passa a acreditar num futuro e numa chance de ser feliz. Essa esperança é motivada pelo amor pelo Homem de Calmaritá e pelo filho que espera dele: VERA (serena) – *É, eu já senti. (Acariciando o ventre) Naquele lugar onde antes só havia tesão e fome, agora sinto outra coisa. Uma terceira coisa, diferente das outras <duas>. Nem tesão, nem fome. <Esta coisa é> UM (sic) filho, crescendo <dentro de mim>.* (V II, cena XI, p. 16). Na terceira versão, havia uma fala de Carmem, na qual ela dizia: (encantada) – *Tem um rio. Deve ter flores também.* (V III, cena XVI, p. 19), que será ampliada, na quarta versão, e que manifestará o seu entusiasmo com a idéia do sobrinho: CARMEM (encantada) – *Tem um rio. E eu vou ser tia. Ah, que bom vai ser passear com meu sobrinho na beira do rio. Como é que você vai chamar ele? Eu gosto tanto de nomes de anjo, se for um menino. Gabriel, Ariel, Rafael, Daniel.* (V IV, cena XVI, p. 23)

Antes da existência do filho, Vera vivia apenas o momento presente, o aqui-agora, um dia de cada vez, o passado também não tinha lugar em sua vida. A temporalidade na qual Vera se inscreve é a mesma do teatro. Segundo Ubersfeld, “a escritura teatral é uma escritura no presente. Tudo o que será signo do tempo está, portanto, por natureza, contido numa relação com o presente”¹⁶⁹. Podemos constatar, ao longo de todas as versões, que a postura de Vera quanto ao presente não se limita às suas palavras, pois as cenas que protagoniza estão calcadas no real e nas suas dificuldades, o contrário do que se sucede com Carmem. Ela evita lembrar-se do passado, pois sabe que nada mais pode ser mudado, mas acredita que o futuro pode ser construído. As únicas situações em que o passado é evocado ocorrem quando ela se lembra do dia do acidente, a partir da terceira versão:

¹⁶⁹ UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Op. cit., p. 132.

VERA: *Eu não fiz nenhum ruído. Eu não podia imaginar que tudo mudaria tão completamente <e para sempre> depois daquela luz.* (V III, cena VIII, p. 11) e de recordações recentes, que aconteceram apenas algumas horas antes, na primeira versão.

Ao contrário das personagens masculinas que oscilam no número de suas presenças em cena, Vera está presente em quase todas as cenas de todas as versões. Na primeira e na segunda versões, nas quais a peça tem quinze cenas, ela está presente em 15 e 14 cenas, respectivamente. Nas demais versões, de vinte e uma cenas, Vera está em 17 cenas, na terceira e quarta versões e em 16 na versão publicada.

Vera protagonizará, em todas as versões, exceto na segunda, na sua última participação, uma quebra da ilusão cênica. Essa se dá porque ela sai correndo por entre a platéia, perguntando pela saída. Na primeira versão, na cena XV: *VERA (saltando para a platéia e correndo em direção a porta, grita) – A saída. Onde fica a saída? Deve haver uma saída. Ao leste da Zona Contaminada, no último bosque de pinheiros. A saída. Preciso encontrar a saída.* (p. 27-28). As suas falas na terceira e na quarta versão são praticamente iguais, diferem-se apenas por duas alterações: a substituição, na rubrica, da palavra pessoas por espectadores¹⁷⁰. A alteração vai ao encontro da intenção da cena, que é quebrar a barreira da quarta parede¹⁷¹, pois os espectadores não estão naquele espaço como pessoas comuns, eles estão ali para presenciar alguma coisa. E o acréscimo da frase: *Preciso salvar meu filho.* Na versão publicada, do mesmo modo que fez o Homem de Calmaritá, pedindo que Deus protegesse à Vera, ela evoca a divindade pedindo ajuda para encontrar a saída:

VERA (enquanto Carmem fala, sai gritando pela platéia, desvairada, sacudindo os espectadores.) – A saída, eu sei que existe uma saída! Ele me deu o mapa, eu tenho o mapa. Eu tenho que chegar lá. Preciso salvar meu filho. Eu sei que existe outro lugar. A saída, meu Deus, onde fica a saída? Me diga onde fica a saída!¹⁷²

¹⁷⁰ Por muito tempo esquecido ou considerado quantitativamente negligenciável, o espectador é, no momento, o objeto de estudo favorito da *semiologia* ou da estética da *recepção*. Falta, todavia, uma perspectiva homogênea que possa integrar as diversas abordagens do espectador: sociologia, *sociocrítica*, psicologia, semiologia, *antropologia* etc. Não é fácil apreender todas as implicações pelo fato de que não se poderia separar o espectador, enquanto indivíduo, do público, enquanto agente coletivo. No espectador-indivíduo passam os códigos ideológicos e psicológicos de vários grupos, ao passo que a sala forma por vezes uma entidade, um corpo que reage em bloco (participação) (PAVIS, 2005, p. 140).

¹⁷¹ Parede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o espectador assiste a uma ação que supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levarem em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede. (...) (PAVIS, 2005, p. 315-316).

¹⁷² ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 94.

No capítulo inicial, sinalizamos a existência de um diálogo entre o texto de Caio Fernando Abreu e *A alma boa de Setsuan*. Acreditamos que há outro diálogo possível: a existência de um filho. Em *Zona contaminada*, Vera, e no texto de Brecht, a prostituta Chen-tê, ficam grávidas e vêem a vinda desses filhos como uma perspectiva de um futuro melhor.

3.2.4 Mr. Noztalgius / Mr. Nostálgio

A única caracterização que havia sobre Nostálgio na primeira versão da peça mantém-se até a versão publicada, “idade indefinível”. Como as demais personagens, Mr. Nostálgio tem a sua descrição ampliada nas demais versões. Entre as versões dois: *MR. NOSTÁLGIO – Homem de idade indefinida. Parece um clown, um tanto chapliniano, com maquiagem branca, cravo vermelho na lapela, gravata borboleta, luvas brancas e smoking impecável*; e três: *MR. NOSTÁLGIO – Homem de idade indefinida. Parece um clown, um tanto chapliniano. Maquiagem branca, cravo vermelho na lapela, gravata borboleta, luvas brancas e smoking impecável*. (p. 2), altera-se apenas a organização sintática da sua rubrica. Na quarta versão ele receberá um sotaque lusitano que permanece na versão publicada: *MR. NOSTÁLGIO – Homem de idade indefinida. Tem algo de clown. Maquiagem branca, cravo vermelho na lapela, gravata borboleta, luvas brancas, smoking impecável. Fala com sotaque lusitano*. E na versão final, o autor sugere a possibilidade que ele seja interpretado por uma mulher: *MR. NOSTÁLGIO, homem de idade indefinida, quase um clown. Maquiagem muito branca, cravo vermelho na lapela, luvas brancas, smoking impecável, talvez polainas e uma bengala. Imagino que fala às vezes com sotaque lusitano. Também pode ser feito por uma atriz*¹⁷³.

O nome Noztalgius/Nostálgio traz em si uma carga de significados que será confirmada pela *performance* da personagem junto ao seu duplo, Carmem. Podemos pensar em Nostálgio como o masculino de Nostalgia, não o seu oposto, mas sim como o seu igual, assim como o é de Carmem. Ele é portador de um estado melancólico que denota saudade e desesperança, sentimento de perda irreversível, que se manterão por todas as versões da peça. Na versão publicada haverá uma tentativa de quebrar essa natureza,

¹⁷³ Ibid., p. 62.

através do seu contato com Nostradamus e com o Coro dos Contaminados, que resultam em situações cômicas, porque inusitadas.

Da mesma forma que personagens sumiram como o Rapaz Moribundo e O Moço, outras se desenvolveram como Nostradamus e Nostálgio. Na primeira versão, como Mr. Noztalgius, ele está presente em três ocasiões apenas, nas cenas VII, VIII e XV, mas tem falas apenas na cena VIII, quando dialoga com Carmen. Nesse momento, em tom recitativo, na segunda pessoa do plural, usa uma linguagem pomposa, repleta de termos rebuscados. Comporta-se de modo cavalheiresco:

NOZTALGIUS – Com vossa licença, senhorita. (Oferecendo as flores, reverente) Tenho a ousadia de ofertar-vos estas humildes flores. É bem verdade que a beleza delas fica ofuscada frente à vossa. São onze. Convosco, uma dúzia. É nenhuma tão esplêndida e radiante quanto a décima-segunda. (V I, cena VIII, p. 17)

À pergunta de Carmen sobre quem seja, ele responde:

NOZTALGIUS (sempre recitativo) Sou as pratarias sem jaça, os cristais puríssimos, os candelabros faiscantes, as bocas tintas de vinho e de desejo. Sou o cálice e os vitrais. Sou as escadarias, os reposteiros, as alfombras sombrias e os divãs lascivos. Sou o veludo macio, o cetim luxurioso e o brocado altivo. Sou o caviar e a champanhe. Sou os altos dosséis e seus cortinados. Sou o solo de violino perdido nas madrugadas. Sou o último acorde de piano antes da derradeira taça. Sou o castão de bronze das bengalas, a luva rendada das donzelas. Sou Mr. Noztalgius: aquilo que se perdeu e jamais retorna. (V I, cena VIII, p. 18)

Nessa fala, fica patente que Nostálgio corporifica o próprio passado, um passado ilusório, remoto, perdido no tempo, secular, aristocrático. Na segunda versão, ele está em sete cenas: I, IV, V, VII, VIII, XII, XV, sendo que tem falas em apenas quatro delas. Na cena V, primeira em que se expressa, ele também se comporta de modo galante, é à mesma pergunta de Carmem, responde:

NOSTÁLGIO – Sou tudo aquilo que foi e não volta. Sou tudo aquilo que persiste no coração dos homens, apesar das guerras, das pestes, da passagem inclemente do tempo. Sou os jardins cobertos por todas as cores de todas as flores <desabrochadas>. Sou as praias desertas sopradas /batidas/ pelo vento {em} <nas> noite (sic) de lua cheia. Sou o balcão onde se debruçam os enamorados sob essa mesma lua cheia, trazendo <aquelas> flores para sua bem-amada. Sou as canções eternamente vivas no coração dos homens. Sou o perfume, o suspiro, a pérola, a orquídea, a ametista, o sândalo, o arquipélago. (V II, cena VI, p. 7-8)

Observa-se que há o mesmo conteúdo de reminiscências que havia na versão anterior, mas o passado ao qual ele se refere não é mais aquele passado palaciano e

distanciado da realidade. Ele trata agora da saudade de um tempo de felicidade, onde havia paz, amor, saúde, e no qual a natureza ainda estava viva. É o tempo no qual a vida ainda não havia sido contaminada. É um passado recente, de antes da grande catástrofe.

Na terceira versão, existe a mesma fala, com algumas alterações. Na quarta versão, a fala de Nostálgio será estilizada pela interlocução de Carmem:

CARMEM – Mas na verdade, quem é mesmo o senhor?

NOSTÁLGIO – Sou tudo aquilo que foi e não volta. Tudo aquilo que persiste no coração dos mortais, apesar das guerras, das pestes, da passagem inclemente e incessante dos tempos.

CARMEM – Que romântico.

NOSTÁLGIO – Sou os jardins cobertos por todas as cores de todas as flores recém desabrochadas. Sou as praias desertas batidas pelo vento nas noites de lua cheia.

CARMEM – Sois tantas coisas belas, senhor.

NOSTÁLGIO – Sou as canções eternamente vivas na memória dos apaixonados. Sou o perfume, o suspiro, a pérola, a orquídea, a ametista, o sândalo, o arquipélago. (V IV, cena V, p. 9-10)

Repete-se, aqui, o procedimento que já foi exemplificado nas falas do Homem de Calmaritá e de Nostradamus: a sua diluição. Como no exemplo acima, o “debulhar” das falas ocorrerá entre os pares que dialogam, ou seja, nas conversas entre Carmem e Vera, de Carmem e Nostálgio, e de Vera com o Homem de Calmaritá. Nesses casos, ocorrerão interlocuções. De modo diferente do que acontece com Nostradamus, que se dirige a todos, e a ninguém de modo especial, e cujas falas são divididas, mas não num processo de diálogo direto.

Na segunda versão, nas cenas V e VII, ele está interagindo com Carmem. Na cena XII, ele receberá uma nova fala, um monólogo, que se manterá até a versão final. Nele, Nostálgio discorre sobre a necessidade do homem de ter ilusões para poder continuar existindo:

Cena 12

(CARMem (sic) e VERA debruçadas sobre o mapa das terras de Calmaritá, no Plano Real. Luz no Plano Alfa, onde surge MR. NOSTÁLGIO que, enquanto fala, vai descendo e recolhendo as bandeirinhas de São João, ao som de Ondas do Danúbio.)

NOSTÁLGIO – Ilusão. Isso é tudo que o ser humano {precisa} <necessita> para continuar {vivo} <a existir>. O que, depois de tudo, ainda chamamos de humano, naturalmente. Ele é tão insensato e irracional na sua fantasia que chega a inventar nomes para a própria ilusão. Nomes mágicos, sonoros, repletos de sugestões que incendeiam a imaginação desses coitados. Pode ser Shangri-Lá,

pode ser Eldorado, ou quem sabe Atlântida, talvez Lemúria, Getsemâni ou até Pasárgada. (Recitando)

“E quando estiver cansado
Mando chamar a mãe d’água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar.” Utopias,

continentes perdidos, terras do bem-estar eterno, permanente, inabalável. Paraísos a serem recuperados de alguma forma, embora existam apenas na fantasia. Na mente, no sonho. Sonho louco, desvairado. Essas coisas em que não se pode tocar, e que têm apenas um nome. Ilusão. Ilusão, eu já dizia cá com meus botões, ilusão é tudo que o humano necessita para continuar a existir. (Sai)

(Volta luz sobre CARMEM e VERA no Plano Real.) (V II, cena XII, p. 17)

Nessa fala, Nostálgio remonta à situação de Carmem e Vera, que vivem a expectativa de construírem uma nova vida em Calmaritá. Ele denuncia a sua incredulidade em relação à realização desse desejo, acredita que tudo é ilusão, pois elas sonham com um lugar que poderia chamar-se também Pasárgada, Getsemâni, ou Atlântida, mundos edênicos que só existem na imaginação dos homens. Na terceira versão, o autor acrescentará uma rubrica, que se manterá nas demais versões, para identificar o autor do trecho do poema que Nostálgio cita no meio de sua fala: (*Recitando Manuel Bandeira*) (V III, cena XVII, p. 19). É a segunda metade, da terceira estrofe, do poema *Vou-me embora para Pasárgada*, onde faltam dois versos: *Deito na beira do rio e Vou-me embora para Pasárgada*.

Na cena XV, Nostálgio ganha outra fala, na qual teremos novamente a expressão de seu caráter pessimista. Essa récita, um monólogo, de um soneto de Camões¹⁷⁴ substituirá a longa fala de Nostradamus no encerramento da peça:

NOSTÁLGIO (recitando)
“O dia em que nasci moura e pereça,
não o queria jamais o tempo dar;
não torne mais ao mundo, e se tonar (sic),
eclipse nesse passo, o Sol padeça.
A luz lhe falte, o Sol se lhes escureça,
mostre o mundo sinais de acabar,
nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
a mãe ao próprio filho não conheça.
As pessoas pasmadas, de ignorantes,
as lágrimas no rosto, a cor perdida,

¹⁷⁴ O soneto baseia-se no cap. III do *Livro de Job*. A primeira quadra é decalcada do texto bíblico; mas depois a poesia assume vida própria e atinge um acento profundamente dramático. Publicado pela 1ª vez pelo visconde de Juromenha, que diz tê-lo colhido no Cancioneiro de Luís Franco, mas que em vários pontos o retocou a seu gosto. Figura também no Cancioneiro de Fernandes Tomás, atribuído a Camões (CAMÕES, Luis Vaz de. *Lírica completa II*. (Pref. e notas de Maria de Lurdes Saraiva). 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986. p. 156).

cuidem que o mundo já se destruiu.
 Ó gente temerosa, não te espantes,
 que este dia deitou ao mundo a vida,
 mais desgraçada que jamais se viu!”
 (V II, cena XV, p. 20)

O soneto de tom soturno e apocalíptico faz uma espécie de leitura do que aconteceu na Zona Contaminada, pois trata de dor, de um sofrimento nunca antes visto, da estupefação diante de tanta desgraça, e da impossibilidade de entender a vida como ela se apresenta a partir de toda a desgraça de que a humanidade foi vítima. Percebe-se que essas duas falas de Nostálgio, bem representativas, pela sua extensão, inclusive, apresentam de forma marcante, o seu estreito atrelamento ao imaginário de Carmem, a sua ‘criadora’.

O soneto permanecerá nas demais versões, mas na cena XXI final, e não mais encerrará a peça. Mas será a última participação de Nostálgio, ele recitará o poema enquanto vai ao encontro de Carmem, que está se preparando para cometer o seu suicídio ritual, com uma vela acesa nas mãos. Essa cena se repetirá na quarta versão e sofrerá uma pequena mudança na versão publicada, quando Nostálgio se juntará a Nostradamus nas ações finais da cena e da peça.

Na terceira versão, Nostálgio está presente em doze cenas e tem falas em sete delas. Na primeira vez em que aparece, cena V, repete-se a mesma fala de apresentação da versão anterior, apenas com algumas alterações: o autor acrescenta as palavras que havia inserido a mão e faz também outras alterações que não estavam sugeridas.

Nas cenas VII, VIII, IX e XIII, ele está interagindo com Carmem. Nessa versão será dramatizada, na cena XIII, a brincadeira adivinhatória de pingar gotas de cera de vela numa bacia de água para ver a sorte, que Carmem apenas mencionava na cena X, da versão anterior. Nostálgio irá contracenar com Carmem, numa cena que se torna longa:

(...)

NOSTÁLGIO – Vamos ver a sorte.

CARMEM – Não sei se eu quero. Acho que é meio chato.

NOSTÁLGIO – Não, não é não. É ótimo. E tem tudo <que precisa> aqui, quer ver? (Pega uma vela e uma bacia cheia d’água)

CARMEM – Eu <não> sei como se faz.

NOSTÁLGIO – Senta aqui que eu te mostro. (Acende a vela, com um toque de maldade) Primeiro acende a vela. Toma, pega.

CARMEM (alheia) – O fogo purifica. (Canta baixinho) “São João, São João,
acende a fogueira
no meu coração”.

NOSTÁLGIO (pegando na mão dela e fazendo com que a vela pingue na bacia)
– Agora pingue devagarinho... Assim... Treze vezes...

CARMEM (contando) – Um... dois... três...

NOSTÁLGIO – Se formar um coração é um novo amor.

CARMEM – Mas não está formando nenhum coração. Parece mais um... um

<→ ... **triângulo ... Não, um navio.**>

NOSTÁLGIO – Então é uma viagem. Para bem longe.

CARMEM – Mas está mudando... Continua mudando. Agora parece uma...

NOSTÁLGIO – Uma cruz.

CARMEM (nervosa) – Não. **<cruz não.>** É outra coisa. Espera a água parar.

NOSTÁLGIO – Já parou. É uma cruz, sim.

CARMEM – E cruz... cruz quer dizer o quê?

NOSTÁLGIO (cruel) – Cruz é morte certa.

CARMEM (gritando) – Não, é mentira. Eu não vou morrer. Eu já morri {.} **<faz tempo>** Você está mentindo.

NOSTÁLGIO (batendo palmas) – Cruz é morte {**certa**} <, **sim.**> cruz é morte {.}
<certa.>

CARMEM – Pará com isso.

NOSTÁLGIO (batendo palmas e pulando em volta dela) – Treze gotas na bacia.
A vida está deserta. **<A vida está vazia.>** E uma cruz é morte certa. (V III, cena XIII, p. 14-15)

A brincadeira retoma a idéia de morte que já se imprimia no soneto de Camões. Nostálgio emerge de Carmem e como tal, a sua existência é marcada pelos mesmos sentimentos que a movem. Portanto o pessimismo, por não acreditar na possibilidade de que possam existir outras realidades para se viver, a recorrência à idéia da morte está perfeitamente ajustada ao modo como Carmem relaciona-se com aquele mundo degradado.

Nas versões manuscritas, apenas Vera sabe da “existência” de Nostálgio. Na primeira, ela faz uma única menção aos seres imaginários que Carmem cria: VERA – (...) *O que é que você faz? Fica aí se masturbando, imaginando príncipes encantados com um lírio no lugar do sexo.* (...) (V I, cena V, p. 13). Na segunda versão, Vera não se refere em nenhum momento a ele. Nas demais versões, ela fará uma única referência a Nostálgio: VERA (entrando) – *Você está bem? (Olhando em volta) Pelo visto, estava se divertindo, hein? Era o seu amiguinho invisível outra vez?* (V III, cena XIV, p. 16)

Na primeira versão, Vera refere-se de modo genérico a possíveis seres imaginários, e nas demais, ela se referirá de modo direto, falando em “amiguinho invisível”, como se já soubesse da sua existência. A outra personagem que toma conhecimento de Nostálgio é Nostradamus, na versão publicada, na cena XXI, quando ele anuncia que Nostálgio vai dizer o soneto de Camões:

NOSTRADAMUS – E em vez de música, caros ouvintes, hoje vamos brindá-los com um magnífico soneto de Luiz de Camões, na voz do querido companheiro Mr. Nostálgio. Dá-lhe Nostálgio! (*À parte.*) Dizem que ele não é real, mas quem se importa com isso? Aliás, quem se importa com qualquer coisa, quem se importa?¹⁷⁵

Nostradamus protagoniza, através da utilização do recurso do aparte, um momento de quebra da ilusão cênica, já que se dirige ao público, alertando-o sobre o fato de a personagem não ser real. E ao perguntar, de modo retórico, sobre quem se importa com tal circunstância, parece alertar para outro aspecto: o de que toda aquela situação é imaginária. Além de Nostradamus, na versão publicada, também o Homem de Calmaritá e Carmem protagonizam cenas onde ocorrem apartes: *HOMEM DE CALMARITÁ – (...) (À parte.) Maldição, deve ser algum contaminado*¹⁷⁶; *CARMEM – (...) (À parte.) Coitadinha, dizem que foi uma das primeiras a ser contaminada*¹⁷⁷.

No entanto, é interessante que apontemos que em todas as versões, quando se encontra pela primeira vez com Carmem, Nostálgio se apresentará a ela, como se não a conhecesse anteriormente. Essa circunstância, no entanto, pode ser vista sem grande rigorismo, já que a existência de Nostálgio, já é por si só, sem sentido. O fato de se apresentarem pode ser considerado como uma brincadeira particular entre eles, já que a partir da segunda versão, com o aumento de cenas de Nostálgio, que contracenam apenas com Carmem, eles demonstram ter grande afinidade um com o outro. O que não impedirá que a própria Carmem refira-se à existência ilusória de Nostálgio. Essa constatação passará a ocorrer a partir da segunda versão e estende-se até a publicada:

CARMEM (empurrando-o, depois de deixar-se levar um pouco) – Pára com isso. Me deixa em paz.

NOSTÁLGIO – Sou os pares enlaçados no centro do salão, a rodopiar vertiginosamente no ritmo da fantasia.

CARMEM – Você não é nada, você não passa de um boneco.

¹⁷⁵ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 93.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

NOSTÁLGIO (soltando-a e falando mecanicamente) – Sou o ramo de miosótis esquecido entre as páginas amareladas de um livro de sonetos antigos.

CARMEM – Você é um robô ridículo. Fora daqui!

NOSTÁLGIO – O verso póstumo adormecido na algibeira do poeta suicida, ainda morno de seu coração.

CARMEM (aos gritos) – Um manequim, é isso o que você é. Um manequim de gesso pintado com voz de fita gravada.

NOSTÁLGIO (ao longe) – O suavíssimo pulsar da pobre andorinha, ferida em pleno vôo. (Versão IV, cena VII, p. 12)

Na versão publicada, o autor inclui na cena, na qual brincam de ver a sorte, um trecho final, no qual Carmem confirma a criação de Nostálgio: *CARMEM – Cala a boca. Você não sabe nada, fica quieto. Eu estou mandando. Fica quieto, fui eu que inventei você. (Nostálgio estatiza. Carmem olha em volta.) Estou ouvindo um barulho, parece que tem alguém aí. Vera, Vera, é você?*¹⁷⁸

Na quarta versão, Nostálgio também está em doze cenas, tem falas em sete delas, sendo que na cena V, uma fala mais longa dele, torna-se três por ser entremeada pela inserção de comentários de Carmem. Na versão publicada, ele está em onze cenas e não tem falas em apenas quatro delas.

3.2.5 Carmen / Carmem

A primeira descrição de Carmem também se limita a informar a sua idade: *CARMEM – Cerca de 30 anos*. Na segunda versão, a rubrica de Carmem está calcada em enfatizar as suas diferenças em relação à Vera: *CARMEM – Irmã de Vera, mais ou menos a mesma idade. Doce, frágil, vaga – o oposto da irmã. Tem sempre o ar de quem está em transe místico ou meio fumada. Veste-se com roupas leves, esvoaçantes, que lembram deliberadamente uma mortalha. Descalça, cabelos longos e soltos*. No caso de Carmem e Vera, elas são opostas, tanto em relação à personalidade, quanto ao aspecto físico, cujo figurino¹⁷⁹ é constituído

¹⁷⁸ Ibid., p. 83.

¹⁷⁹ Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava TAIROV, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (PAVIS, 2005, p. 168).

exatamente para reforçar os aspectos subjetivos de suas personalidades. Enquanto Vera calca seu mundo na vida real, Carmem refugia-se na ilusão e no passado.

Nas versões três e quatro, as suas caracterizações não se alteram muito e na versão publicada são inseridos mais alguns dados: *CARMEM, irmã de Vera, mais ou menos da mesma idade, mas o oposto dela. Roupas leves esvoaçantes – tule, musselina, seda. Visual um tanto pré-rafaelita, um tanto gótica (meio morta-viva). Anda descalça, cabelos que imagino longos sempre soltos. Talvez use coroas de flores, pulseiras. Oxum de frente*¹⁸⁰.

Do mesmo modo que Vera, a personalidade de Carmem está plasmada desde a primeira versão. No entanto, ao contrário de Vera, que passa por uma pequena transformação, isso não ocorre com Carmem. Ela continua sendo extremamente sonhadora, ingênua, quase infantil, e, para poder suportar as dificuldades e as dores do mundo real, cria um mundo paralelo, onde pode dar vazão aos seus sentimentos, e no qual se refugia quando a irmã a deixa sozinha. A realidade externa faz com que as irmãs, e particularmente Carmem, vivenciem uma situação que Peter Szondi, denomina de “confinamento”, que é característica do drama moderno:

Outra coisa se passa nas numerosas obras da dramaturgia moderna cujos personagens são transpostos graças a um ato dramático que precede o drama, para uma situação de confinamento que de modo algum lhes é característica, mas indispensável para a possibilidade de sua apresentação dramática. São obras cujo palco é constituído por uma prisão, por uma casa aferrolhada, um esconderijo ou um posto militar isolado.¹⁸¹

Carmem e Vera estão sujeitas, por causa da Grande Catástrofe, ao confinamento físico, significado na funerária, espaço onde a morte é o fato natural, tornada esconderijo. Carmem está confinada também a sua prisão interior que está significada no seu caixão-dormitório, onde, na condição de morta-viva, guarda o que restou da sua vida pregressa:

CARMEM (mexendo dentro do caixão, tirando objetos que enfia dentro da bolsa) – Mas eu não. Eu não tenho nada {.} <, **eu não tenho ninguém.**> Preciso de muitas coisas. A minha primeira boneca... (Para a boneca) Como vai, Priscila? Vamos embora, meu bem, vamos embora daqui. Uma tesoura, uma tesoura sempre é bom. Agulha e linha também. Nunca se sabe o que as pessoas usam nessas ~~xxxx~~ tais terras de Cal... como é mesmo? (V II, cena XIII, p. 18)

¹⁸⁰ Oxum – divindade das águas doces. Dança com um leque na mão, com atitudes de uma mulher coquete que vai se banhar no rio, se pinta, se requebra, se olha no espelho, coloca braceletes e colares que ela sacode com satisfação (RIBEIRO, 1968, p. 33).

¹⁸¹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* (1880-1950). Op. cit., p. 116-117.

Na sua condição de perseguidas, as irmãs vivem isoladas, situação que torna especial qualquer tipo de relacionamento que possam empreender. Nessa rede, Vera está favorecida, pois tem Carmem, o Homem de Calmaritá e o filho que espera dele. Carmem só tem Vera. Ela sente-se só e sabe, deduz, que a irmã tem uma vida fora do esconderijo: *CARMEM (saindo do caixão) – Só, sempre só. Ela tem uma vida, fora daqui. Eu não tenho nada. (...).* (V II, cena, IX, p. 11-12). Se Vera tem uma vida fora do esconderijo, Carmem, em contrapartida somente tem vida dentro dele. É através de Vera e de Nostradamus, nas suas emissões diárias, que ela toma conhecimento do que se passa na vida real. Seu universo resume-se ao seu caixão-dormitório, que é motivo de troca por Vera, que a chama de Condessa Drácula, numa referência à personagem vampiro, Conde Drácula, do livro *Drácula*¹⁸² de Bram Stoker; ao mundo de fantasias que ela criou para si e às recordações do passado.

Carmem lembra-se, com saudades, na primeira versão, de situações que ocorreram quando a vida ainda era normal: *CARMEN – Então... então de como era a cidade, antes. Você lembra, Verinha? Os bondes passavam bem na frente de casa, subindo devagarinho a ladeira. (Sonhadora) De tardezinha, a gente tomava banho e ficava secando o cabelo no portão, no vento que vinha do rio.* (V I, cena II, p. 4). Nas versões, essas recordações de infância e da vida como era antes do acidente serão suprimidas, restando apenas as que se referem ao próprio acidente: *CARMEM – Então veio a luz. Nenhum barulho, nenhuma explosão. Nada. Absolutamente (sic) nada. Só a luz. De repente. Uma luz clara, esverdeada, insuportável. Só aquela luz clareando tudo (...)* (V II, cena VII, p. 10)

No mundo paralelo vivido por Carmem está Nostálgio. Ela o “criou” para ter com quem compartilhar seus medos e angústias e para burlar a solidão. Nostálgio, além, e muito mais, do que ser o confidente de Carmem, será seu duplo¹⁸³. Ele apenas se “manifesta” quando Carmem está sozinha. Na primeira versão, ele aparece pela primeira vez quando

¹⁸² STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 1998.

¹⁸³ O duplo é um tema literário e filosófico infinitamente variado. O teatro recorre amplamente a ele, pois, devido à sua natureza de arte da representação, ele sempre mostra o ator e sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais (eles “imitam” ou “falam” do mundo e auto-referenciais (remetendo a si próprios, como todo objeto estético).

O duplo perfeito se realiza no sócia (MOLIÈRE, PLAUTO), com todos os mal-entendidos que se possa imaginar. O duplo é freqüentemente um irmão inimigo (*A Tebaida*, de RACINE, *Os bandoleiros*, de SCHILLER), um *alter ego* (Mefisto para Fausto), um executor de serviços sujos (Enone para Fedra, Dubois para Doravante em *As Falsas Confidências*, de MARIVAUX), um cúmplice (Sganarello para Dom Juan), um parceiro ou uma projeção de si próprio para o diálogo (Rodrigo, filho e amante em *O Cid*). Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca de seu duplo (PAVIS, 2005, p. 117-118).

Vera retira-se para repousar e quando ela retorna, ele desaparece. Como a partir da segunda versão, Vera sai para ir ao encontro do Homem de Calmaritá, Carmem ficará mais tempo sozinha e conseqüentemente estará mais tempo junto de Nostálgio. Mas, mesmo sabendo que Vera não acredita na existência dele, ela pede que ele saia, quando a irmã retorna:

CARMEM – Tudo, tudo bem. (para NOSTÁLGIO, entregando-lhe a vela acesa) – Anda, vamos, sai daí. Anda logo. Ela não pode ver você. (Empurra NOSTÁLGIO para fora) E mesmo que quisesse, ela não poderia. A gente só vê mesmo aquilo em que acredita. Vera nunca acreditou em você. Delírios, ela diz, nostalgia. (V IV, cena XIII, p. 19)

No entanto, em outro momento, ela própria admite que Nostálgio não é uma figura real: *CARMEM – Você não é nada, não passa de um boneco. (...) – Você é um robô ridículo. Fora daqui! (...) – Um manequim é isso o que você é. Um manequim de gesso pintado com voz de fita gravada.* (V III, cena VII, p. 10). A existência que ambas vivem parece-lhe tão absurda, que Carmem tem dúvidas também sobre a própria existência. Externa essa inquietação ao ser provocada pela irmã a falar sobre os seus sentimentos em relação à realidade:

CARMEN (decidida) – Pois são mesmo. (Deposita as xícaras sobre alguma coisa) E sabe porque eu durmo tanto, sabe porque eu sonho tanto? Porque eu não suporto todo isso. (Mais calma, frágil) Talvez eu esteja ficando louca, mas às vezes penso que tudo isso é mentira. Que tudo isso é uma invenção de alguém, que nós fomos imaginadas por alguma outra pessoa, que estamos dentro de qualquer coisa como um filme, um livro, uma peça de teatro. Ou dentro da loucura de alguém. Que isso não é uma loja funerária, mas um palco. E que atrás daquela vitrine, ao invés da rua deserta e cheia de cadáveres, tem uma porção de gente viva nos olhando, prestando a atenção em cada um de nossos gestos, em cada uma de nossas palavras. Às vezes eu faço um movimento qualquer, como este (leva uma das mãos ao cabelo), e sinto que dezenas de pares de olhos acompanham o meu gesto, querendo descobrir mil sentidos ocultos atrás dele. Então eu acho graça, porque sei que atrás deste movimento não há sentido nenhum. Será que isso é a loucura? Essa sensação constante de não ser eu mesma, de estar sendo manipulada e observada o tempo todo, sem nenhuma saída, sem nenhuma esperança, sem nenhum sentido. (Um forte ruído eletrônico corta suas palavras) (V I, cena III, p. 8-9)

Nesse discurso, de contornos metalingüísticos, Carmem denuncia toda a sua incompreensão com aquele mundo no qual se vê imersa e ao qual não tem forças para enfrentar, refugiando-se no seu caixão, no passado, no mundo imaginário no qual habita Nostálgio. Na fala enunciada nessa cena, Carmem protagoniza um momento de quebra da ilusão cênica, procedimento, que como já exemplificamos, ocorre também com as demais personagens e possibilita a criação do distanciamento proposto por Brecht. Aqui, como também anteriormente, não na sua forma original, pois não se aplicaria de modo fiel as

premissas do *gestus*¹⁸⁴ brechtiano. Carmem, ao pôr em dúvida a própria existência, chamando a atenção para o ritual da representação, lembra aos espectadores de que o que eles estão assistindo é uma farsa, é ficção.

As demais versões manterão uma fala de Carmem com esse mesmo conteúdo, mas com um texto um pouco diferente. Na segunda versão essa fala será deslocada para a cena IX e será reduzida. Na versão três, ela será deslocada para a cena XI e novamente ampliada, num formato que se manterá até a versão publicada:

CARMEM (*Saindo do caixão*) – Não havia uma festa? Onde foi todo mundo? Todos sempre me deixam só, até Vera. Ela tem uma vida fora daqui, ela vê as coisas da rua. Eu não tenho nada. (*Olhando o próprio palco, os spots, a platéia.*) Só esta caixa preta. Estou trancada dentro desta caixa preta, cercada por olhos fosforescentes (sic) que observam cada um dos meus movimentos do fundo da escuridão. Observam e julgam, criticam. (*Para a platéia.*) O que é que vocês esperam de mim? Eu não tenho nenhuma sugestão a fazer para melhorar a vida de vocês. Eu não tenho nada. (*Noutro tom.*) Não é justo. Eles sabem tudo sobre mim, vigiam todos os meus passos. E eu não sei nada sobre eles. Não conheço suas caras, nunca vi seus corpos. Sei apenas que os seus olhos estão sempre lá, sempre aqui, à minha volta. Sina, fado, destino, Karma. Ai de mim, mortal e desvairada! (*Procurando algo dentro do caixão.*) Talvez sem eles eu nem existisse. Nem mesmo essa existência de merda. Mas o melhor a fazer é cantar, enquanto o tempo não passa. Cantar e dançar, essa é a única maneira de vencer o fim do mundo. Quem foi mesmo que disse isso? Ah não importa, já esqueci tudo. (*Começa a espalhar pelo palco uma fileira de bandeirinhas de São João, bem coloridas.*) Não havia uma festa por aqui? Então vamos cantar, minha gente. Uma canção antiga, uma canção esquecida. Dessas que ninguém lembra mais. (*Canta.*) “E o balão vai subindo, vai caindo a garoa. A noite é tão linda e a chuva é tão boa. São João, São João, acende a fogueira no meu coração.”¹⁸⁵

Nessa fala é possível observar uma ampliação dos efeitos de quebra de ilusão cênica, já que Carmem dirige-se de modo direto ao público. Além disso, ela também pode ser associada à sua condição de perseguida, porque, de fato, todos estão voltados à sua descoberta. Vera entende a postura alienada de Carmem, a sua fragilidade, mas não a encoraja em seus devaneios. Nostálgio é, então, o ser com quem Carmem pode compartilhar o seu desnorteamento.

¹⁸⁴ A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. as atitudes tomadas de pessoa para pessoa pertencem mesmo às que, na aparência, são de ordem privada, tal como a exteriorização da dor física, na doença ou na fé religiosa. Estas expressões do *Gestus* são geralmente altamente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra; ao mesmo tempo, o ator, ao realizar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo com cuidado, de modo a nada perder, reforçando, pelo contrário, todo o complexo expressivo (BRECHT, 1967, p. 210).

¹⁸⁵ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 79.

Não é possível determinar qual processo ocorreu primeiro: se o desenvolvimento e a reorganização das cenas, se ampliação das falas e diálogos, se a decisão de aumentar a participação das personagens. Mas, fato notório é que, a partir da segunda versão, Nostálgio estará no dobro de cenas do que estava na anterior. Sendo ele, o duplo de Carmem, a sua presença em cena está vinculada à dela. Carmem está em cena, praticamente, em todas as cenas, de todas as versões, ela é quase onipresente. Na primeira, na terceira e na quarta versões, ela está em todas as cenas; na segunda, em 12 de 15 cenas e na versão publicada, em 16 de 21 cenas, e em apenas quatro delas sem falas. Todas as vezes que estiver em cena, Nostálgio estará com Carmem, exceto em duas situações na versão publicada, na primeira cena: quando os planos de ação são apresentados e o das irmãs permanece às escuras; e na cena XX, quando ele contracena com Nostradamus e o Coro dos contaminados, ao mesmo tempo em que Carmem conversa com Vera. A maior presença de Nostálgio em cena significa também um maior desvelamento do mundo interior de Carmem, já que através dos diálogos que travam, ela revela os seus medos, as suas inquietações, diante de um mundo que ela teme e não compreende.

Além dos diálogos com Nostálgio, o mundo interior de Carmem torna-se patente por meio dos monólogos que ela protagoniza. Na cena VII, da primeira versão Carmem enuncia uma fala longa através da qual revela o seu estado de espírito:

CARMEN (sozinha em cena, caminhado entre os caixões de defunto, cantarola) – “E o balão vai subindo/ vai caindo a garoa/ a noite é tão linda/ e a chuva é tão boa./ São João, São João/ acende a fogueira/ no meu coração./ São João, São João/ acende a fogueira...” (Rindo, divertida e misteriosa) A fogueira. Acende a fogueira, São João. Acende. Um pouquinho de gasolina, um fósforo. E lá se vai todo meu sangue. Meu sangue que pode salvar toda a humanidade. Meu sangue rubro como os lábios de uma virgem. (Para si mesma) A não ser é claro, que se trate de uma virgem anêmica. Mas São João não tem nada contra as virgens anêmicas. Nem contra as virgens loucas. Contra as virgens, em geral. Como era mesmo? As prudentes carregavam sempre uma gota de óleo na lamparina. As loucas não. A lamparina das loucas andava sempre acesa. (Melancólica) Só que nunca acontece nada. E a gente precisa se adaptar. (Apanha um livro escondido. É A Morte de Ivan Ilitch, de Léon Tolstoi) Adaptar-se à vida. Adaptar-se à contaminação. Adaptar-se à virgindade, à solidão. Adaptar-se à morte. (Deita-se no caixão e começa a ler, em voz alta. Enquanto ela lê, a luz em resistência no Plano da Memória vai revelando uma figura. É Mr. Noztálgus, vestido a rigor, com bengala, um cravo vermelho na lapela, maquiagem branca, de clown, um buquê de flores na mão. Durante a leitura, ele sai do Plano da Memória e vai-se aproximando de Carmen, de maneira que, quando ela termina, ele está justamente a seu lado) “Mas o que é isso? Para quê? Não pode ser. A vida não pode ser assim sem sentido, asquerosa. E se ela foi realmente tão asquerosa e sem sentido, nesse caso, para que morrer, e ainda morrer sofrendo? Alguma coisa não está certa. Talvez eu não tenha vivido como se deve. Mas como não, seu eu fiz tudo como é preciso? E o que você quer agora? Viver? Viver como? Viver como você vive no tribunal, quando o meirinho proclama ‘Está aberta a sessão! Esta aberta a sessão, sessão, a sessão. Aí está o julgamento! Mas eu não

tenho culpa! Por quê? Por que, por que todo esse horror?” (V I, cena VII, p. 16-17)

Apesar de não querer sair à rua, para não testemunhar a morte que é a realidade da Zona Contaminada, o mundo particular que Carmem constrói tem como único tema a morte. Nessa cena, ela fala na eliminação do próprio sangue e lê um trecho de *A morte de Ivan Ilitch*¹⁸⁶, que conta a história de um homem que tem uma doença que o leva a definhir, passando por um longo tempo, por um duro sofrimento. No monólogo final, dessa mesma versão, Carmem executará a ação já pronunciada e protagoniza um novo monólogo antes de cometer suicídio:

CARMEN – Enfim posso te olhar frente a frente. Podes vir: estou pronta. Minha vida foi inútil, mas talvez minha morte não seja. (Vai virando o conteúdo do frasco nas roupas) Uma chama breve e pronto. O vento espalhará as minhas cinzas sobre a destruição de tudo. (Acende um fósforo. Luz intensa. Black-out. Quando a luz volta, o palco está vazio). (V I, cena XV, p. 28)

É através da utilização de recursos como o do confidente e o do monólogo que, segundo Prado (2005, p. 89), realiza-se o trabalho de prospecção interior da personagem. Na segunda versão será inserido um novo monólogo, que se manterá nas demais versões, no qual Carmem realiza uma espécie de liturgia, na qual celebra o pão como alimento:

CARMEM (partindo o pão) – Bendita seja esta refeição que me dá <s> hoje, Senhor. Em vossas divinas mãos entrego meu /patético/ destino, seja ele qual for. Imploro-vos humildemente que perdoe e proteja minha irmã Vera, sem a força e proteção de quem eu nada seria. (Benze-se com os dois pedaços de pão) Ave Maria, /cheia de graça>, se eu gritasse, quem na legião dos anjos escutaria meu grito? Dai-me mais vinho, porque a vida é nada. Vida, doçura e esperança nossa. Jesus, Maria, José. Salve rainha, o fruto do vosso ventre tinha uma pedra no meio do caminho. (Enquanto Carmem reza, acende-se a luz no Plano Alfa, onde está parado MR. NOSTÁLGIO. Ele sorri e estende as mãos para Carmem, que continua a rezar) Vinde corvos, chacais, ladrões de estrada: da minha mão avaramente adunca, ninguém há de arrancar-me a luz sagrada. Ah, bruta flor, bruta flor do querer, por ti rogamos, por ti imploramos neste vale de lágrimas.

(A voz de CARMEM vai ficando mais baixa, quase inaudível. É uma reza feita de citações de poemas, letras de músicas, orações, etc., que podem ser improvisadas pela atriz. Enquanto ela reza, MR. NOSTÁLGIO, com uma rosa nas mãos, começa a descer do Plano Alfa. Ao fundo, cobrindo a voz de CARMEM, que vai virando um murmúrio, começam a subir os acordes de uma valsa bem conhecida. Pode ser o “Danúbio Azul”, ou, sugestão do autor, “Desde La Alma”.)

CARMEM – ... e no sétimo dia sete anjos desceram de suas sete moradas com suas sete espadas de fogo <em riste> e em nome do Senhor gritaram aos sete ventos <se sete moradas,> que se fizesse silêncio por toda terra calcinada e... (V II, cena V, p. 6-7)

¹⁸⁶ TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 2002.

Nessa fala, Carmem cita de forma desordenada pequenos trechos das orações *Ave Maria* e *Salve Rainha* da igreja católica; de poemas, do *Soneto XIII* de Mário Quintana; do poema *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade, de um trecho de poema de Rilke; da canção *O quereres* de Caetano Veloso. A fala de Carmem é como um mosaico, uma colagem de citações que a deixam desconexa e que denunciam o seu caótico estado interior. É um estado que se agrava com a ausência de Vera, seu esteio para viver naquele mundo degradado. Ela afirma, ainda, que o seu destino é patético, ou seja, o sofrimento e a morte são de fato o seu destino. Ele já está traçado.

Na primeira versão o nome de Carmem é escrito com um n final, mesma grafia do nome da personagem e do romance *Carmem*¹⁸⁷, no original em francês, *Carmen*, de Prosper Mérimée. Na versão publicada, há uma menção direta a essa relação quando Nostálgio toma conhecimento do nome de Carmem e diz: *Nome de cigana... Obliqua, dissimulada*¹⁸⁸. Apesar da natureza das Carmens ser diferentes, elas igualam-se no desejo de liberdade. A Carmen de Mérimée não se deixa subjugar por nada, nem por ninguém e devido ao seu poder de vidência, sabe que o seu destino já está traçado e não foge dele: *Queres me matar, estou vendo. Está escrito, mas não me farás ceder*¹⁸⁹. O destino da Carmem de Caio também já estava traçado, desde a primeira versão da peça, e o modo como ela vai morrer também já está determinado, será por meio do fogo:

Sabe, faz tempo que eu carrego sempre comigo um pouco de gasolina e uma caixa de fósforos. Quando eu me sentir encurralada, sabe o que faço? Viro gasolina na minha roupa, acendo um fósforo e pronto. Morro queimada. Já preparei até uma túnica cor laranja. Morro queimada como um bonzo budista. E viro cinza. Cinza santa que o vento vai espalhar sobre a destruição de tudo. (V I, cena VI, p.16)

Na segunda versão, Carmem pergunta à Vera sobre a gasolina e a irmã demonstra a sua incompreensão diante do pedido, mas ele carrega a marca da remissão. A mesma que já ocorrera com o mapa, de uma versão para a outra. Na primeira versão, com os cartões de racionamento, que serviram de moeda de troca na denúncia das irmãs, e que fora renunciada pela fala de B-867: *HOMEM (...) Eu não a trocaria nem por 100 cartões de racionamento. (Estende a mão, num gesto terno. Luz apaga.)* (V I, cena V, p. 13). Quando Carmem pergunta pela gasolina, sabemos que ela irá servir dela em algum momento.

¹⁸⁷ PROSPER, Merimée. *Carmem*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

¹⁸⁸ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 72.

¹⁸⁹ PROSPER, Merimée. *Carmem*. Op. cit., p. 93.

Segundo Ubersfeld (2005) esses objetos têm um papel indicial, pois anunciam um acontecimento.

A decisão de Carmem de acabar com a própria vida mantém-se até a versão final: *CARMEM (Pega o galão de gasolina e começa a derramar gasolina por tudo.) – Já disse que eu desisto. Renuncio, o meu gesto mais nobre é desistir de tudo agora. Neste momento*¹⁹⁰. Apesar de Carmem e Vera terem sobrevivido, e sadias, à catástrofe, a morte ronda as suas vidas desde o dia do acidente. Na cena XIII, da primeira versão, Carmem recorda-se do dia em que ele aconteceu. A fala dela é concomitante a de Vera, que fala em ir para as terras ao leste da Zona Contaminada:

CARMEN – Não faz tanto tempo assim. Eu estava sentada numa janela. O meu vestido era branco e leve. Fazia calor. Eu me abanava devagar com um leque de palha. Acho que era dezembro. Além da janela, eu via o jardim que papai cuidava. Era tempo de margaridas. O sol era tão forte que o branco das pétalas quase doía nos olhos. Da janela até o portão havia um caminho de terra batida. O meu olho ia da janela até o muro branco e o portão que eu mesma tinha pintado de azul-marinho. O azul do céu era mais claro que o azul do portão. E não tinha nenhuma nuvem. Além do portão havia a rua. Era verão e eu olhava. Isso era tudo que acontecia naquele momento. Da janela, eu olhava o verão acontecendo lá fora. Eu não era feliz nem infeliz: eu estava viva. Foi de repente que uma coisa fria fez com que eu cravasse as unhas na madeira da janela. Não acontecia nada, mas eu pensei: é a última vez. Sem saber porquê, eu tive certeza que aquela era a última vez. E de repente, além do portão e além da rua, apareceu a nuvem. Um cogumelo branco, brilhante. Mais brilhante que as pétalas das margaridas. O céu foi ficando inteiramente branco. O meu olho começou a doer como se queimasse. Senti tanto calor que rasguei o vestido. E gritei, e gritei, e gritei, e gritei. (V I, cena XIII, p. 25)

Esse monólogo de Carmem, assim como está, será suprimido, mas uma fala de mesmo conteúdo, tratando do dia do acidente, será introduzida na segunda versão, mas completamente modificada. No entanto, uma alteração importante é de cunho estrutural, que é a transformação do monólogo em diálogo, no qual Carmem conta a Nostálgio sobre o fatídico dia:

CARMEM – ERA de tarde, acho que era de tarde. Devia ser abril, tenho quase certeza que era mesmo abril. Abril, ah abril, o mais cruel dos meses. Sei que era abril porque as folhas começavam a amarelar naquela tarde, naquele tempo. Talvez porque fosse abril, nós estávamos no porão da casa. Eu recortava figurinhas de um álbum antigo, minha irmã Vera preparava um vestido novo para a festa daquela noite.

NOSTÁLGIO – Havia uma festa. Faz tempo, em algum lugar. Havia sempre uma festa, naqueles dias.

CARMEM – Então veio a luz. Nenhum barulho, nenhuma explosão. Nada. Absolutamente nada. Só a luz. De repente. Uma luz clara, esverdeada,

¹⁹⁰ ABREU, Caio Fernando. *Teatro completo*. Op. cit., p. 92.

insuportável. Só aquela luz clareando tudo. A tesoura caiu no chão. Vera gritou. Eu gritei também. Papai e mamãe estavam fora. Sozinhas em casa, eu e minha irmã gritávamos de horror. Eu gritava mais forte, eu gritava mais alto, como se estivesse louca. (Começa a gritar)

NOSTÁLGIO – Calma, calma, acalme-se, por favor. A senhorita está muito nervosa. (Toma-a pelo braço e começa a conduzi-la em direção ao caixão) Convém talvez repousar um pouco.

CARMEM – Tanto medo, eu tenho tanto medo. Não me deixe só, eu não suporto mais.

NOSTÁLGIO (colocando-a no caixão) – Repousa, adormece. Sonha, que a vida é apenas sonho, memória, fantasia. Já vai passar, já está passando, já passou. (V II, cena VII, p. 10-11)

A reorganização das cenas é um procedimento que o autor tornará corrente na reescritura da peça da segunda para a terceira versão. A utilização desse recurso gerará o aumento de cenas da peça, que passará de quinze para vinte e uma cenas. No entanto, a consequência mais importante será a ampliação dos diálogos, já que essas cenas “recortadas” serão ampliadas através da inclusão de novas falas:

(...)

CARMEM (no Plano Real) – Era de tarde, acho que era de tarde. Pelo que eu lembro, e eu não quero lembrar. E devia ser abril, tenho quase certeza que era mesmo abril. Abril, ah abril. O mais cruel dos meses... Sei que era abril porque as folhas começavam a amarelar nas árvores lá fora. Naquela tarde, naquele tempo. Nós estávamos no porão da casa. Eu olhava fotografias num álbum antigo, minha irmã Vera preparava um vestido novo para a festa daquela noite.

NOSTÁLGIO (ao longe) – Havia uma festa. Faz muito tempo, em algum lugar. Havia sempre uma festa, naqueles dias. **<Ah, os cristais, as luzes.>**

CARMEM – Então veio a luz. Nenhum barulho, nenhuma explosão. Nada. Absolutamente nada. Só a luz. De repente. Uma luz clara, esverdeada, cegante. Só aquela luz clareando tudo ao longe.

(No Plano Alfa, a luz fica mais forte. O HOMEM continua deitado. Em pé, VERA faz contraponto a CARMEM.)

VERA – Uma luz insuportável, clareando tudo ao longe. Eu vi o reflexo no rosto de Carmem, e deixei a tesoura cair no chão.

CARMEM – Sem querer, rasguei em duas uma fotografia que tinha nas mãos. Isso foi o que ficou mais claro na minha memória.

VERA – A tesoura caindo no chão, e Carmem rasgando sem querer aquela foto.

CARMEM – Papai e mamãe estavam fora. Eu e Vera estávamos sozinhas em casa.

VERA – Eu não fiz nenhum ruído. Eu não podia imaginar que tudo mudaria tão completamente **<e para sempre>** depois daquela luz.

CARMEM – Eu comecei a gritar. Eu gritava e gritava.

HOMEM (para VERA, no Plano alfa) – Esquece, vem cá. Outra vez. **<só mais uma.>** Deita comigo {.} **< aqui>**

VERA (curvando-se para o HOMEM) – Completamente. **<Desde aquele dia,>** {T} <t>udo mudou completamente. (Luz apaga no Plano Alfa.)

Cena 9

CARMEM – Eu gritava mais forte, eu gritava mais alto. Como se estivesse louca. Eu não conseguia parar de gritar.

NOSTÁLGIO – Calma, calma<.> Acalme-se, por favor. A senhorita está muito nervosa. (Toma-a pelo braço e começa a conduzi-la em direção ao caixão) Convém talvez repousar um pouco, mademoiselle.

CARMEM – Eu tenho tanto medo. (Muito frágil). Não me deixe só, eu não suporto mais.

NOSTÁLGIO – O sono da beleza. Quinze, vinte minutos. A pele da senhorita ficará louçã como uma porcelana chinesa.

CARMEM – Era de tarde, sempre era **#sempre#** tarde ou manhã naquele tempo. Agora tudo parece noite.

NOSTÁLGIO (acomodando-a com cuidado dentro do caixão) – Repousa, adormece. Sonha, que a vida é apenas e nada mais que sonho. (Vai se afastando) Memória, fantasia, ilusão. Já vai passar, já está passando. Pronto, pronto. Já passou. (V III, cenas VIII e IX, p. 10-12)

Essas duas novas cenas são o resultado do “estilhaçamento” e reorganização das cenas VII e VIII, da versão anterior, e da inclusão de mais diálogos. A fala, em contraponto, de Carmem e Vera, que havia sido ensaiada na cena XIII, da primeira versão, agora ocorre de fato. Elas estão em planos distintos e ambas relatam as lembranças do dia do acidente, cada uma do seu ponto de vista, uma estando com Nostálgio e a outra com o Homem de Calmaritá.

Na primeira versão, em situação semelhante, elas falam longos textos e a rubrica final da cena anterior, dá a entender que essas falas são concomitantes: (*Há como um parênteses na ação. B-867 estatiza, com o rádio na mão. Ouve-se o ruído eletrônico enquanto Carmem e Vera falam , como se delirassem*) (V I, cena XII, p. 24-25). No entanto, enquanto Carmem fala sobre o acidente, Vera faz elucubrações sobre o possível mundo edênico: (...) “*Eles não são muitos. Eu posso vê-los vestidos de branco, cuidando da terra. As suas mãos são cheias de calos, as unhas sujas de terra, as peles grossas, avermelhadas, queimadas de sol*”(…). (V I, cena XIII, p. 25)

Ainda na primeira versão, autor utiliza-se do mesmo recurso, mas o fará na forma de apresentação do texto. Nas duas últimas cenas, XIV e XV, colocará as falas de Nostradamus datilografadas ao lado dos diálogos de Carmem, Vera e de B-867, mostrando, graficamente, que elas acontecem concomitantemente:

VERA – Vamos, Carmen. Pela janela.

CARMEN – É tarde demais para mim. Eu já escolhi a morte.

B-867 (segurando Vera) – Onde é que você pensa que vai?

VERA – Me solta. Eu quero fugir.

B-867 – Mas não vai não. (Para o rádio - enquanto fala, Carmen apanha um castiçal e aproxima-se por trás) Fala o cidadão B-867. Alô, alô, Comissão de Caça, andem depressa, não sei quanto tempo poderei mantê-las aqui. Eu...

CARMEN (batendo com o castiçal na cabeça de B-867) – Traidor imundo!

VOZ – (...) Como é do conhecimento geral, as duas são os únicos seres vivos do planeta ainda com sangue nas veias, e portanto imunes à peste. Aprisionadas, seus úteros serão utilizados para a procriação de bebês que, por sua vez, no decorrer dos anos, poderão ser utilizados como novas matrizes para seres imunes à peste. Depois de anos de buscas totalmente infrutíferas, na noite de hoje, graças ao Cidadão B-867, finalmente as irmãs Carmen e Vera foram localizadas. Encontra-se muito próximo o momento de sua captura (...) (V I, cena XIV, p. 26)

Na segunda versão, é incluída uma cena na qual Carmem canta, lembra da brincadeira de adivinhação, nesse momento, sozinha, e fala sobre a morte:

CARMEM (ainda sozinha, brincando com as bandeirinhas de São João) –

São João, São João,

acende a fogueira

no meu coração.”

{Depois,} <Acende a fogueira São João. <Bem quente.> O fogo purifica. Eu vou> pular a fogueira. Quem pisa na brasa, mija na cama. (Pulando)

Êpa, lá vou eu. Eu não piso na brasa, eu não piso na brasa. Depois, **<de pular a fogueira>** pingar vinte e uma gotas da vela de cera **{na} <uma>** bacia cheia d'água. Vinte e um pingos, bem devagarinho. Um navio é viagem **<para longe>**. Um coração, um novo amor. Uma cruz, é morte certa. **{(Gritando)}**. Mas eu não quero morrer, eu não vou morrer. Eu já morri. De alguma forma, eu já morri. Todo dia eu morro mais um pouco. Um pouco de cada vez. (V II, cena X, p. 13)

Outro aspecto importante em relação à Carmem é o fato de ela ser a única personagem, além de Nostradamus, a ter a música envolvida em sua existência. Na primeira versão, já na sua primeira manifestação há a sugestão de uma música de fundo: *(Carmem continua dormindo dentro do caixão, mãos cruzadas sobre o peito, como um vampiro. Pode haver uma música muito suave ao fundo. Uma valsa ou algo condizente com as roupas de Carmem.)* (V I, cena II, p. 3). Essa sugestão será suprimida nas próximas versões.

O número de dança entre Nostálgio e Carmem, quando eles valsam, se manterá em todas as versões. Na primeira será a valsa *O Danúbio azul* de Johann Strauss filho. Na segunda versão, sugere-se, além de *O Danúbio azul*, também a valsa, *Desde La Alma*, cuja sugestão será suprimida nas duas próximas versões e retornará na obra publicada. Nas

versões três e quatro aparece uma nova valsa *Ondas do Danúbio*, também de Strauss. E na versão publicada ficam as sugestões das valsas *Ondas do Danúbio* ou *Desde L'Alma*.

Carmem irá cantarolar ao longo da peça, e em todas as versões, a canção de festas juninas, *Sonho de papel: ((...)) A voz de Carmen funde-se a uma trilha sonora de vozes infantis.*) “E o balão vai subindo/ vai caindo a garoa/ a noite é tão linda/ e a chuva é tão boa. / São João, São João/ acende a fogueira no meu coração/ São João, São João/ acende a fogueira no meu coração” (V I, cena III, p. 7). E mais adiante, na cena VII. Na versão II, as ocorrências também serão duas e nas demais, ela cantará a canção em três ocasiões, sendo a última delas na cena final, quando irá se imolar. É importante chamar atenção para o conteúdo da canção que fala em fogueira, ou seja, está relacionada ao fogo, forma através da qual Carmem decidiu morrer.

Na versão II é introduzida uma cena que permanecerá até a versão publicada, na qual as irmãs improvisam um jogral, brincam com os termos que estão contidos na palavra Calmaritá:

CARMEM – Parece bonito, parece gostoso lá: Cal-ma-ri-tá.

VERA – Tem calma dentro dela.

CARMEM – E mar, também tem.

VERA – Tem alma, e é bela.

CARMEM – E ama, meu bem.

VERA – E lar, tem lá.

CARMEM – E Clara, voilá.

VERA – Tem maria (sic), tem maria (sic) lá.

CARMEM – E tia, que é tão bonito.

VERA – Tem ita. Você sabia que na língua dos índios ita significava pedra?

CARMEM – Ita... poã. Ita... maracá. Ita... petininga.

VERA – Itaqui, Itacuruçu.

CARMEM – Mas tem lama lá. (Noutro tom) Será que nós podemos confiar nesse homem, irmãzinha? Afinal eles não são todos iguais?¹⁹¹

O outro momento lírico-musical vivenciado por Carmem, e compartilhado com a irmã, ocorre a partir da versão III, e persiste até a final, quando elas cantam e brincam, agora, sobre as coisas que existiriam no lugar Calmaritá:

¹⁹¹ Ibid., p. 86.

CARMEM – Doce de abóbora.

VERA – O quê?

CARMEM – Será que tem lá?

VERA (rindo) – Deve ter. Tem tudo lá.

CARMEM – E vatapá.

VERA – E caruru.

CARMEM – E boitatá.

AS DUAS (cantando, de mãos dadas) – Tem tudo lá,
me diga só
o que não tem
em Calmaritá?

CARMEM – Tem sapoti.

VERA – Tem mungunzá.

AS DUAS – Não tem aqui,
pois só tem lá.
O que não tem
em Calmaritá?

(V III, cena XVIII, p. 20)

Na versão publicada essa cena ganhará mais elementos cênicos, pois a rubrica informa que Carmem e Vera improvisam fantasias, criando um número musical, no qual cantam e dançam como Carmem Miranda:

*AS DUAS: (Improvisam fantasias com as tralhas de Carmem e cantam, com trejeitos de Carmem Miranda.) – Tem tudo lá, me diga só o que não tem em Calmaritá? Tem sapoti, tem mungunzá. Tem juriti e abará. Não tem aqui, não tem ali, pois só tem lá. Ah me leva daqui, eu quero ir já. Me diga só o que não tem em Calmaritá? Axé, Babá, me leva pra lá, meu pai Oxalá, oba lá-lá, eu quero ir pra Calmaritá.*¹⁹²

Nessa cena, a canção tem certo conteúdo explicativo, já que trata de Calmaritá, o lugar para onde elas pretendem ir. Podemos afirmar que nessa cena, a música, que é executada ao vivo, à capela, é utilizada para complementar o que estava se passando em cena.

As relações estabelecidas em *Zona contaminada* estão delimitadas desde a primeira versão: Vera e Carmem, Carmem e Nostálgio, Vera e Homem de Calmaritá. Nostradamus relaciona-se com todos, já que é o intermediário entre o poder e os que sobrevivem na *Zona Contaminada*, e, ao mesmo tempo, com ninguém, já que não tem contato direto com nenhuma das personagens que está em cena. Essa situação mudará

¹⁹² Ibid., p. 89.

apenas na versão publicada, quando ele, ao ter incorporado à sua voz cheia de nuances, uma presença física, e receber um espaço onde se instalar, sairá de seu plano, invadindo o Plano Real e estabelecerá um contato com o imaginário Mr. Nostálgio. Será apenas nesse momento que Nostálgio interagirá com outra personagem que não seja Carmem.

A relação de Carmem e Nostálgio será reforçada, ao longo das versões, como consequência da ampliação da presença dele em cena. Ele é o confidente de Carmem, e mais do que isso, é uma criatura de sua imaginação, o que o torna, portanto, indissociável de sua pessoa. Carmem e Vera são irmãs de sangue e opostos de alma. Elas são diferentes na aparência e nos aspectos emocionais. Carmem vive no ontem, no passado, de lembranças, e Vera pensa no amanhã, procura projetar um futuro. Carmem criou um mundo de sonhos e Vera enfrenta o mundo real. Mas, apesar de sua maneira objetiva de enfrentar a realidade, é ela quem vai acreditar em Calmaritá, um mundo cuja existência resume-se a um mapa e ao relato do Homem, seu elo concreto com o sonho de uma vida diferente fora da Zona Contaminada. De modo diferente do que se dá entre Nostálgio e Carmem, o relacionamento de Vera e do Homem é extremamente carnal. Eles demonstram a necessidade física que têm um do outro, talvez por uma reação instintiva de sobrevivência, já que ambos têm noção exata da precariedade da realidade em que vivem.

Caio Fernando Abreu utiliza-se de inúmeros intertextos como recurso recorrente na constituição de seu próprio texto. Além das inter-relações que estabelece no que se refere ao fazer cênico propriamente dito, que incluem aspectos da tragédia, passando pela estética de Brecht até chegarmos ao teatro Besteirol, o autor incorpora às suas personagens, por meio de suas falas e das ações em que estão envolvidas, elementos oriundos de fontes diversas, da cultura erudita a mais popular. Esses elementos podem trazer referenciais religiosos, literários, musicais, culturais, sociais, etc.

Para Antoine Compagnon, “toda citação é primeiro uma leitura”¹⁹³ e mais, “a citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, um marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação”¹⁹⁴. Caio Fernando Abreu apresenta em *Zona contaminada* as suas muitas leituras, que não se restringem aos livros, muito menos ao campo literário. Ele não tenta renunciar à citação, pelo contrário faz dela

¹⁹³ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996. p. 19.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 22,

sua parceira mais frequente. Todas as suas personagens foram brindadas com algum tipo de relação com elementos extratextuais. Contudo, é em Nostradamus Pereira, Carmem e Nostálgio que se concentram a maior parte dessas citações. Nostradamus apenas na versão publicada, Carmem em todas as versões e Nostálgio a partir da segunda versão. Vera e o Homem de Calmaritá também receberão essas citações, mas elas ficam mais restritas ao nível da ação. Vera dramatiza uma cena que remonta a Nelson Rodrigues e o Homem de Calmaritá a uma passagem bíblica.

3.3 RUBRICAS

Em *O material textual*, Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 43-51) aponta alguns dos aspectos que caracterizam a parte literária de uma obra de teatro. Ele enfatiza a organização tipográfica do texto teatral, que se difere da obra romanesca; chama a atenção para os “brancos” que se apresentam no texto quando esse é dialogado e que, geralmente, contém os nomes das personagens encarregadas de dizer o texto; e para as formas como se distribuem as massas textuais: falas alternadas, longos discursos, tipos variados de monólogos. Salienta, também, a apresentação do texto, que pode ser em verso ou prosa e trata, por fim, do que nos interessa, no momento, e que ele designa como um metatexto (ou texto sobre o texto), que é o conjunto das didascálias fornecidas pelo autor, que em alguns casos são diferenciadas por uma tipografia especial, e que não é destinada a ser pronunciada.

Segundo Ryngaert, no teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes e, no teatro moderno, elas ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação das personagens. Para ele, as didascálias, que geralmente estão à margem do texto a ser representado, são textos úteis ao diretor e aos atores, mesmo que eles não os respeitem. Elas tanto podem ser raras, quanto aparecerem em abundância, o que daria a dimensão da interferência do autor na interpretação.

Para Anne Ubersfeld,

On peut appeler didascalies tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas dialogue, c'est-à-dire tout ce qui est du fait du scripteur, directement. Le mot provient de L'Antiquité grecque.

Les didascalies comprennent les indications de lieu et de temps, dites indications scéniques, mais aussi les indications de ton e de mouvement, et surtout l'indication des noms des personnages devant la couche textuelle parlée par tel personnage. La didascalie comprend tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue; exemple: «la scène représente une cuisine» ou «X. En colère», ou simplement «X. – » précédent une réplique.¹⁹⁵

Para a teórica, didascálias e diálogos são indissociáveis, mas a sua relação varia de acordo com as épocas da história do teatro. Enfatiza, ainda, o fato de que as didascálias, tanto podem ser inexistentes, quanto ocupar um lugar de destaque no teatro contemporâneo. Mas, mesmo quando inexistentes, seu lugar nunca é nulo, pois abrangem o nome das personagens, também no interior dos diálogos (didascálias internas¹⁹⁶), as indicações de tempo e espaço. As didascálias designam o que pertence ao contexto da comunicação, determinam uma pragmática, as condições concretas de fala.

As didascálias fazem parte, segundo Anne Ubersfeld (2005), de uma das camadas textuais que constituem o texto teatral. Além de compreender a totalidade das didascálias, essa camada tem como sujeito *imediato* da enunciação o autor; a outra, que investe o conjunto do diálogo (e monólogos), tem como sujeito *imediato* da enunciação uma personagem. Assim, o conjunto do discurso expresso pelo texto teatral é constituído de dois subconjuntos: um discurso enunciador, cujo destinador é o autor (o *scriptor*), e um discurso enunciado, cujo locutor é a personagem.

Didascálias? Ou rubricas?¹⁹⁷ Ambos os termos existem na língua portuguesa, sendo que o termo rubrica é o que se tornou usual no Brasil. Optamos por ele. No *Dicionário de teatro* de Vasconcellos, a rubrica é assim conceituada:

Qualquer palavra escrita de um texto teatral que não faça parte do **diálogo**. Essas palavras podem ser tanto o nome do personagem diante de cada **fala**, quanto a descrição do **personagem**, do **cenário**, do **figurino**, ou indicações de entradas e saídas de **cena**, sugestões de **marcação** ou, ainda, comentários explicativos relativos ao estado de espírito dos personagens ao enunciar as palavras do texto.

¹⁹⁵ CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995, p. 277-278.

¹⁹⁶ Didascalies internes – les indications données au metteur en scène peuvent figurer aussi à l'intérieur du texte dialogué: «Approchez-vous, madame», dit le médecin du roi Lear à Cordélia: dans Shakespeare, le texte didascalique provient de ce que l'on peut tirer du dialogue. «Vous toussiez fort, madame. Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse?» (Ibid., p. 278).

¹⁹⁷ Os profissionais de teatro no Brasil usam rubrica para designar as anotações feitas pelo autor entre parênteses. O vocábulo rubrica, do latim rubro, tem suas raízes nas anotações feitas nos missais e livros litúrgicos, geralmente em tinta vermelha, ou rubra, indicando o modo de recitar o texto. Este vocábulo, por analogia, generalizou-se na língua portuguesa como as indicações entre parênteses dadas pelo autor para a interpretação do texto. O termo didascália é mais adequado. Didascália existe em nossa língua como originário do grego didaskalía (instrução). (...) (*MANUSCRÍTICA*. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APLM; Annablume, n.10, jun. 2001. p. 215).

Está última modalidade geralmente constitui um hábito literário de gosto duvidoso, pois indica apenas que o diálogo não é suficientemente claro ou expressivo para revelar sua verdadeira motivação. Alguns autores, entretanto, tiram partido das rubricas e criam uma literatura paralela ao texto dramático de indiscutível interesse. É o caso de Bernard Shaw (1856-1950), por exemplo, que faz verdadeiros ensaios acerca dos personagens e de suas motivações, ou Nelson Rodrigues (1912-1980), cuja poeticidade e irreverência às vezes criam rubricas profundamente perturbadoras.¹⁹⁸

Rubricas ou didascálias, o certo é que elas são elemento fundamental do texto teatral, podendo ser consideradas também como falas, não das personagens, mas do próprio autor, como apontou Ubersfeld. Para Ingarden (1997), as indicações dadas pelo autor formam o texto secundário. Tais indicações desaparecem quando a obra é representada em cena, portanto, somente no momento da leitura da peça é que são percebidas e exercem sua função de representação.

A rubrica pode ser considerada, então, um elemento intermediário entre o autor e quem vai valer-se dela para concretizar o texto no palco. Elas revelam o duplo processo criativo no qual o autor teatral está envolvido ao produzir seu texto, pois apresentam a preocupação que está além dele. A rubrica dirige-se de antemão à encenação e, portanto, a outro momento de existência do texto. Para Grésillon,

A escritura teatral depara-se forçosamente com regras e critérios que não pertencem ao código escrito, mas àquele da encenação. A melhor mediação, em se tratando de escrever, aperfeiçoar e refazer um texto é a que passa por uma escritura a duas mãos, a do autor e a do diretor – a não ser que as duas funções se confundam (...).¹⁹⁹

As rubricas podem representar, dessa forma, uma tentativa do autor de suprir os inacabamentos inerentes ao texto teatral. Queremos enfatizar o fato de que é uma tentativa, pois ao libertar-se do texto, dando esse primeiro processo de criação por encerrado, ele sabe que dali por diante a sua realização não dependerá mais dele, a menos que trabalhe na produção do espetáculo, e sim do encenador, dos figurinistas, dos iluminadores, dos cenógrafos, dos atores e, atualmente, até dos patrocinadores.

Caio Fernando Abreu utiliza-se bastante das rubricas, talvez num cacoete de autor de narrativas, que está acostumado a deter o texto em sua completude. Em *Zona*

¹⁹⁸ VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Op. cit., p. 171.

¹⁹⁹ GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*, n. 9, v. 23, 1995. p. 277.

contaminada, a profusão de “sugestões”, por meio das rubricas, acontece, porque, segundo Luiz Arthur Nunes:

Por ter estudado e praticado teatro como ator, Caio veio a dominar a gramática específica da cena. Seus textos dramáticos são pensados para o palco e conduzem inevitavelmente à encenação. Aliás, a abundância de rubricas com indicações de puro jogo cênico é uma constante em todas as suas peças.²⁰⁰

As rubricas podem assumir, assim, o papel que seria do narrador num texto narrativo. Mas é um papel intermediário já que não tem, na maioria das vezes, a mesma ascendência que um narrador comum, onisciente, ou intruso, tem sobre o leitor.

Na primeira versão, temos um total de 201 rubricas e todas elas estão colocadas entre parênteses. A primeira cena é aberta por uma longa rubrica e por uma fala da Voz. A cena final, XV, também se inicia com uma grande rubrica e termina com outra, de menor dimensão. Todas as personagens apresentam rubricas, mas a maior parte delas refere-se às de Vera, presente em 12 das 15 cenas, e Carmem, que está presente em todas as cenas da peça. As rubricas da personagem a Voz limitam-se a informar que está em *off*.

Proporcionalmente, em relação às demais, essa versão é a que apresenta o maior número de rubricas. Nela, as rubricas constituem, praticamente, um texto independente dos diálogos, o que deixa patente sua função narrativa:

(Carmen continua dormindo dentro do caixão, mãos cruzadas sobre o peito, como um vampiro. Pode haver uma música muito suave ao fundo. Uma valsa ou algo condizente com as roupas de Carmen.)

VERA (entrando, com uma bolsa cheia de coisas, desfazendo-se da espingarda e da máscara contra gases); (Deparando com o caixão); (Tocando-a, impaciente)

CARMEN (sem se mover nem abrir os olhos)

Vera (Retirando uma lata da bolsa)

Carmen (abrindo os olhos); (desinteressada)

VERA (tirando da bolsa um maço de cigarros)

CARMEN (excitada, saindo do caixão); (Avançando nos cigarros); (VERA estende uma caixa. CARMEN acende e traga com paixão, sonhadora. Depois apanha uma lata de café)

VERA (cortando, seca) (...)

(V I, cena II, p. 3-4)

²⁰⁰ NUNES, Luiz Arthur. Viagem apaixonada pelo território do palco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 2006. D2 Cultura. p. 2.

Na segunda versão, as rubricas de abertura de cena, que na versão anterior eram apenas três, tornam-se sete nesta. Mas, em contrapartida, as rubricas que acompanham os diálogos diminuiram consideravelmente, elas passam a ser de 136. A maioria delas está colocada entre parênteses e sublinhada até a cena IX; a partir daí, elas não apresentam mais sublinhas. No final da cena IV, ocorre o acréscimo, manuscrito, de uma rubrica: *(Nostálgio)ergue-se (sic) no Plano Alfa. Uma rosa nas mãos.* (V II, p. 6), que aparecerá, na próxima versão, da seguinte maneira: *(Acende-se a luz no Plano Alfa. MR. NOSTÁLGIO está parado, com uma rosa vermelha nas mãos estendidas para CARMEM.)* (V III, cena IV, p.6). Várias rubricas de final de cena dessa versão serão deslocadas, na seguinte, para o início da próxima cena. É importante lembrar que essas duas primeiras versões têm um total de quinze cenas e as demais vinte e uma.

Na cena V há uma rubrica em que a voz do autor aparece: (...) *(Pode ser o “Danúbio Azul”, ou, sugestão do autor, “Desde La Alma”.)* (V II, p. 7). A última referência é muito interessante, pois o autor diz que o autor sugere a valsa *Desde l'alma*, como se a indicação de o *Danúbio Azul* não tivesse também sido feita por ele.

Na terceira versão, o número de rubricas passará para 200, mas, considerando-se a ampliação do número de cenas, proporcionalmente, esse aumento é mínimo. Todas as rubricas estão colocadas entre parênteses e sublinhadas. O aumento do número de rubricas deve-se diretamente à ampliação das cenas, ocasionado pelo “estilhaçamento” das falas e diálogos. Várias rubricas foram deslocadas do final de uma cena para o início da seguinte; por exemplo, do final das cenas II (p. 4) e V (p. 8) da versão II, para o início das cenas III (p. 5) e VI (p. 8) dessa versão. Esses deslocamentos todos e mais a criação de novas rubricas fez com que seu número passasse de sete para quinze.

Na quarta versão ocorrerá, novamente, uma redução na quantidade de rubricas. Elas serão 171 e também estão colocadas entre parênteses e sublinhadas. As rubricas de início de cena permaneceram na mesma quantidade. Na versão publicada o número de rubricas será de 190, houve, portanto, um aumento em relação à versão anterior. A maioria das rubricas está entre parênteses e em itálico. As demais, as de maior extensão, aparecem nas aberturas, meios ou fins de cenas, o que poderia indicar que as que estão entre parênteses seriam consideradas como rubricas internas.

Nas rubricas da versão publicada, o autor demonstra dar liberdade total a quem irá produzir o seu texto para o palco. No entanto, parece-nos que ele fornece muitas idéias, o que denotaria uma intromissão maior do que ele gostaria de reconhecer. Na versão publicada, nas rubricas de apresentação das personagens, o autor coloca-se, falando na primeira pessoa, o que não é uma ocorrência comum em se tratando de rubricas: *imagino-a, fica a critério do diretor, mas acho que seria ótimo, penso, Também quero deixar bem claro que o texto está aberto às improvisações dos atores, sobretudo o de Nostradamus Pereira.*

Considerando o que diz Ubersfeld sobre a enunciação da personagem, a existência de um menor número de rubricas parece indicar que o autor deixa as suas personagens falarem, que se ausentará da cena e interferirá menos. Podemos, então, atribuir às rubricas um papel semelhante ao do narrador, já que elas ajudam a contar o que está se passando. É exatamente esse processo que ocorrerá em *Zona contaminada*. Caio Fernando Abreu realiza, concomitantemente, um enxugamento no número de rubricas e uma ampliação no de diálogos, conferindo ao texto maior teatralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E quando o seu bem-querer dormir
Tome conta que ele sonhe em paz
Como alguém que lhe apagasse a luz
Vedasse a porta e abrisse o gás*
*Bem-querer – Chico Buarque
Gota d'água*

Caio Fernando Abreu é conhecido nacionalmente e internacionalmente pela sua obra narrativa. A sua obra teatral, no entanto, não é insignificante. Para Luiz Arthur Nunes, que organizou a antologia *Teatro Completo*, publicada em 1998, ela constitui-se de um número considerável de obras. O fato de o autor estar nos planos do crítico teatral Sábato Magaldi²⁰¹, para fazer parte do segundo volume de *Moderna dramaturgia brasileira* parece-nos corroborar a idéia de Nunes e a relevância da dramaturgia do autor gaúcho.

Essa teria sido, provavelmente, a primeira oportunidade da obra teatral de Caio figurar na historiografia do teatro brasileiro. Pudemos perceber, no decorrer de nossa pesquisa, que essa história é contada, na maioria das vezes, pela compilação de artigos, palestras e cursos, enfim, de trabalhos diversos, e dispersos, produzidos por críticos teatrais ao longo de seus percursos profissionais. Podemos citar como exemplos, além de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e Fernando Peixoto entre outros.

A dualidade do texto teatral cria-lhe uma encruzilhada inglória, faz com que seja relegado a um segundo plano no âmbito literário e acabe não sendo lido. Para que a sua natureza atinja a sua plenitude, é necessário que todo um aparato material, técnico, uma

²⁰¹ MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. Op. cit., p. XIII.

produção não-literária, mas sim artística, sejam envolvidos. Todos os recursos de que o teatro precisa se valer: figurino, cenário, iluminação, sonorização, a representação dos atores, que são, nas suas respectivas áreas, formas de arte autônomas, demarcam a sua peculiaridade no que tange ao âmbito literário. Se pensarmos na realidade brasileira, na qual uma ínfima parcela da população frequenta as salas de teatro, concluímos que o texto teatral acaba ficando em um patamar ainda mais abaixo do que normalmente já cabe à literatura.

O autor de teatro, então, ao escrever seu texto, já tem no seu horizonte de expectativa a encenação. Nesse sentido, o seu texto vem imbuído de uma série de referenciais que estão além dele e que vão constituir a sua *teatralidade*. Através da análise da gênese de *Zona contaminada*, por meio de suas quatro versões manuscritas e da versão publicada, procuramos vislumbrar a constituição dessa teatralidade na peça de Caio Fernando Abreu.

Zona contaminada tem um abismo de mais de quinze anos entre a sua primeira escritura e a sua primeira encenação em 1993, sob a direção do amigo de Caio, Gilberto Gawronski no Rio de Janeiro. O longo tempo decorrido e as várias reescrituras pelas quais o texto passou, não mudaram, no entanto, a história que se conta. Além de focar a questão do temor às conseqüências de desastres atômicos, num plano geral, e da forma de cada pessoa encarar os seus conflitos, numa perspectiva mais subjetiva, *Zona contaminada* poderia ser, também, uma alegoria da ditadura de 1964, já que sua escritura se deu ao longo do período do governo militar. Carmem e Vera são perseguidas por uma motivação específica: podem, com seus corpos saudáveis, salvar a humanidade; no entanto, o restante da população da Zona Contaminada, em nome de sua sobrevivência e proteção, vive sob um rígido controle.

Caio não se pretendia uma pessoa engajada politicamente, no sentido tradicional, mas não se furtava a emitir suas opiniões, especialmente no que se referia à liberdade de criação. Quando ele estava no auge de sua juventude e da ebulição criativa, o país conhecia o ápice da repressão. Em razão disso, não era muito benquisto pelo governo militar. A liberdade que ele propagava para o seu ato criador lhe foi tolhida algumas vezes: o livro *O ovo apunhalado* teve três de seus contos suprimidos pela censura do Governo Médici; a peça teatral *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* ficou proibida por cerca de dez anos; em 1969, quando trabalhava na revista *Veja*, Caio foi obrigado a refugiar-se no sítio de Hilda

Hilst, porque soube que estava sendo procurado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e corria o risco de ser preso.

Para Luiz Arthur Nunes, o texto teatral de Caio que apresenta certo proselitismo é *A comunidade do arco-íris*. Nele apresenta-se “uma celebração dos valores dos movimentos alternativos da contracultura: paz e amor, vida comunitária, troca da doença urbana pela saúde do mundo natural”²⁰². O tema da busca de Um Lugar Legal Pra Se Viver torna a aparecer em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* e, mais tarde, também em *Zona contaminada*.

Na carta à mãe, na qual fala do término da escritura de *Zona contaminada*, Caio diz também: “Voltei a escrever! Não vou parar nunca mais, por mais inútil que seja (e talvez não seja)”²⁰³. Noutra carta, ao amigo José Márcio Penido, tratando sobre o escrever, diz: “não importa a forma, não importa a ‘função social’, nem nada, não importa que a princípio seja uma forma de auto-exorcismo”²⁰⁴. Seja inútil ou não, tenha função social ou não, o que se pode observar é que o texto de Caio desde a sua primeira versão ficcionaliza uma realidade já conhecida pela humanidade: a de que uma explosão atômica podia dizimar tudo o que estava ao seu redor. Esse temor que está impresso nos corações e mentes das pessoas, desde Hiroshima e Nagasaki, são lembranças ainda muito presentes.

O tema desencadeador do conflito vivenciado em *Zona contaminada*, as conseqüências de um acidente nuclear, não pode ser considerado um tema comum aos dramas. A situação que as personagens vivem é o resultado de uma circunstância nova gerada pelo mundo moderno. A tecnologia permitiu que uma bomba fosse criada, o conhecimento científico que era para ser usado apenas para o bem, é empregado para fazer o mal e dizimar a vida de milhares de pessoas. Essa é uma das questões levantadas por Brecht de que o teatro deveria encontrar a maneira adequada de tratar de assuntos que até aquele momento não eram contemplados pelos dramas clássicos. A solução encontrada pelo teórico alemão foi justamente a constituição do teatro épico, que, através do emprego inovador de certos recursos, poderia trazer à cena situações que no modelo dramático tradicional seriam impossíveis de serem retratadas. Caio Fernando Abreu utiliza-se, desde a primeira versão de seu texto, de recursos propostos pelo teatro épico.

²⁰² NUNES, Luiz Arthur. Surpreendente modernidade. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, n. 56, p. 22-24, jul./set. 2006.

²⁰³ MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Op. cit., p. 498.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 518.

Por meio da análise das várias versões e do cotejo das alterações processadas ao longo da criação de *Zona contaminada*, nos foi possível identificar algumas das intencionalidades do autor para com o seu texto, no sentido de melhor urdi-lo para o palco, de dotá-lo de teatralidade. Observamos essa busca concretizar-se, através das alterações que ocorrem com a caracterização das personagens, da (re)organização das cenas e dos diálogos e da constituição das rubricas.

Ao pensarmos no nosso *corpus* de trabalho, constatamos que estamos de posse de cinco materiais genéticos, mas diante de quatro processos de escritura, pois temos quatro momentos distintos na realização desse trabalho. Os três primeiros manuscritos representam três processos, individuais, distintos, e a versão publicada, o quarto processo. Além disso, a primeira versão constitui, praticamente, um processo fechado, justamente porque ela recebeu um *status* de pronta, processo sobre o qual não tivemos nenhum acesso. Existe um vácuo temporal de, no mínimo, seis anos entre a escritura da primeira versão manuscrita, ocorrida entre 1977 e 1978, para a subsequente, em 1984, que acreditamos possa ser comprovado pela menção, nessa segunda versão da peça, de um trecho da canção *O querer* de Caetano Veloso, lançada no disco *Velô* nesse ano.

Presumimos que entre as versões II III e IV, o percurso criativo que, nesse caso, não temos como mensurar, tenha sido breve. Provavelmente, um novo, longo, período de hibernação ocorreu entre a escritura da quarta versão e a da publicada, que apenas deve ter saído da gaveta, novamente, quando foi montada em 1993. Na verdade, não seria exatamente a versão publicada, mas sim o material que serviu de base para a sua publicação. Quando a peça foi encenada, o texto ainda não havia sido publicado, só o foi em 1997, um ano após a morte de Caio. Segundo Gilberto Gawronski, na ocasião da montagem da peça, Caio acatou várias das sugestões do grupo. Gawronski afirma, ainda, que é possível que tenha o material de trabalho utilizado nessa ocasião, guardado em lugar não sabido. Essa referência do diretor da peça reafirma a idéia de que o texto teatral nunca será o texto de um único autor. Não é possível estabelecer a noção de autoria soberana se o que se pretende é a sua plena realização. Nesse sentido, desconstrói-se também o conceito de obra como “produto solipsista”²⁰⁵, já que o texto teatral como que exige essa co-autoria. Ele é por excelência uma obra em devir.

²⁰⁵ MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência & Cultura*: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./fev./mar. 2007.

Como a quarta versão apresenta diferenças bem significativas em relação ao texto publicado, é bem provável que existisse um material intermediário entre essas duas versões. É possível também que o copião que originou a publicação, ao qual não tivemos acesso, contivesse todas ou a maioria das alterações propostas para esse primeiro espetáculo. Esses manuscritos devem estar em poder da editora Sulina, que publicou o livro.

Consideramos a primeira versão como o primeiro processo de criação da peça. Porque julgada pelo autor como uma versão terminada, apresenta poucas rasuras. O segundo momento ocorre na segunda versão, quando se efetiva uma mudança crucial no nível fabular do texto: o Cidadão B-867 dá lugar ao Homem de Calmaritá, fazendo com que se ampliem e alterem todas as ações dramáticas que envolvem essa personagem e também a de Vera. A partir dessa transformação, a personagem do Homem de Calmaritá será investida de um caráter trágico, o que o fará protagonizar, na versão publicada, uma cena de forte apelo emocional: a sua crucificação, tal como o Cristo. Nas demais cenas, ele estará com Vera, no seu encontro amoroso, ou se dirigirá a ela, quando pede perdão pela denúncia, ou quando fala de Calmaritá, alternando cenas de constituição épica e dramática.

A partir dessa segunda versão, também, o autor reduzirá o número de rubricas, que eram em grande quantidade na primeira versão e tinham um caráter bastante narrativo, constituindo quase que um texto paralelo. Dessa versão até a publicada, relacionando proporcionalmente o número de cenas e de rubricas, esse se manterá aproximadamente o mesmo.

O terceiro processo ocorre na terceira versão, quando se processam alterações no nível estrutural do texto. A partir da cena VIII, o autor realizará um trabalho de recorte das cenas, com a posterior criação de novas, e também a inclusão de mais falas. Essa diluição das cenas terá como consequência direta uma maior dramatização, já que mais situações serão apresentadas, no tempo presente, o tempo do drama. Dentre elas a cena, já mencionada, do encontro amoroso de Vera e, especialmente, as cenas que envolvem Carmem e Nostálgio, que eram três na versão anterior, passam para seis nessa, e nas quais os diálogos entre eles apresentam os estados intersubjetivos, no dizer de Szondi, de Carmem. Esses reajustes das cenas aumentam o seu número de quinze para vinte e uma, quantidade que o autor manterá até a versão publicada.

O quarto momento se dá na versão publicada, com a mudança expressiva que ocorre com a personagem Nostradamus Pereira, que, em função das novas características que recebe, sai de uma posição secundária para ocupar um espaço mais à frente na ribalta, literalmente, já que nas versões manuscritas era apenas uma VOZ.

Do dossiê genético que possuímos para análise, a segunda e a terceira versões manuscritas são as que apresentam mais modificações, as quais comprovam a realização de, primeiro, uma atenta leitura do texto e uma acurada operação escritural. Na segunda versão, depois da primeira escritura à máquina, ocorre uma reescritura à caneta, por intermédio da qual é realizado um trabalho de acréscimo de palavras, que, de modo geral, complementam o texto e que pretendem, parece-nos, imprimir mais coloquialidade aos diálogos. Na terceira versão, acontece o mesmo, mas em menor número. Na quarta versão, elas restringem-se a alguns acréscimos e supressões de palavras, que não antecipam de forma alguma a transformação que se dará no texto publicado.

As alterações que se dão na ação dramática contemplam a inclusão e a ampliação de cenas entre Carmem e Nostálgio e Vera e o Homem de Calmaritá. A partir da segunda versão, o autor não mudará mais nem o número, nem o nome das personagens. A exceção se dá com a inclusão, mesmo assim, apresentada como uma simples sugestão, do Coro dos Contaminados, que acreditamos, possa ser visto também como uma espécie de duplo de Nostradamus, um transbordamento da personagem.

Na encenação dirigida por Fernando Kike Barbosa e Sérgio Etchichury, que ficou em temporada entre o segundo semestre de 2006 e o primeiro de 2007, em Porto Alegre, a personagem Nostradamus Pereira tornou-se duas. Segundo Fernando Kike Barbosa, em *e-mail* que trocamos, em setembro de 2008, desde que realizaram as primeiras leituras do texto, decidiram-se por eliminar o Coro dos Contaminados, imputando a Nostradamus um pouco da natureza dele. A idéia inicial dos diretores era criar Nostradamus como se fosse um ser mutante, com duas cabeças, e que seria interpretado por dois atores grudados. No entanto, durante os ensaios, não gostaram do resultado e optaram por dividir o papel entre dois atores. Esse processo pelo qual passou a personagem na sua passagem do texto para o palco é semelhante ao que se sucedeu das versões manuscritas para a publicada, que fez com que ela acabasse tornando-se duas em cena.

A composição multifacetada de Nostradamus, na versão publicada, produz-se tanto em relação ao seu aspecto físico quanto ao modo como se expressa. A linguagem de Nostradamus é composta por referências musicais diversas e por alusões a acontecimentos que envolvem questões nucleares, associada a interjeições, bordões e palavras de baixo calão, que dão forma a um discurso em *patchwork*²⁰⁶, ou seja, composta da união de retalhos, que reunidos dão forma a uma fala peculiar.

O mesmo procedimento é empregado com a personagem Carmem e acontece desde a primeira versão. As suas falas, monólogos, revelam um mundo interior caótico, cuja exteriorização se realiza pela constituição de uma fala formada por pequenos trechos de textos variados. Na primeira versão, ocorre na cena VI, quando ela faz menção a várias coisas, entre elas a uma canção junina *Sonho de papel* e ao texto *A morte de Ivan Ilitch* de Tolstói. Na segunda versão, cena V, ocorre o momento emblemático no que se trata desse procedimento, pois Vera enuncia um texto composto de referências intertextuais, composto de vários retalhos de textos literários e bíblicos e de canções, dramatizando seus delírios. Para Compagnon, “*toda citação, de maneira análoga, é também uma imagem: um instantâneo, um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural. É uma visão do autor e um detalhe da sua biografia. A constelação das citações compõe um quadro que equivale ao frontispício*”²⁰⁷. As citações de Carmem exercem exatamente esse papel, revelam o seu perturbado mundo interior, no qual a morte é uma presença constante.

Essas falas, ainda que recortadas, são longas e num momento de reescritura posterior foram sendo “estilhaçadas”. A personagem Carmem, cujo mundo interior precisava ser desvendado, foi, inicialmente, brindada com as falas mais longas. A partir, já da segunda versão, mas de modo mais enfático, na terceira, as falas de Carmem são diluídas, reorganizadas e ela passa a ter mais diálogos. Esses, no entanto, não perdem o conteúdo confessional que tinham, já que ela vai entabulá-los com Nostálgio, uma invenção da própria Carmem, uma farsa no interior da farsa.

²⁰⁶ *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. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001)

²⁰⁷ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Op. cit., p. 119.

A diluição das falas de Carmem está diretamente relacionada à maior participação de Nostálgio em cena, a partir da segunda versão. A utilização de intertextos também será uma das características de Nostálgio. Ele recitará um soneto de Camões, que trata de destruição e morte, um tema que está indissociavelmente ligado à figura de Carmem, e em outro momento fala sobre a triste ilusão dos homens de encontrarem um paraíso para viver. Nessa fala ele faz referências a vários lugares imaginários e idílicos como sinônimo do Éden.

O procedimento de *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. Ainda no quesito forma do texto, o autor não se restringe a uma única estética teatral. Ele vai buscar referências em fontes as mais diversas, desde as clássicas até as teorias do teatro épico de Bertolt Brecht, passando pelas influências do teatro Besteirol.

Dos aspectos que se aproximam do teatro clássico, temos as personagens que se caracterizam por possuírem determinado conteúdo trágico, como Carmem e o Homem de Calmaritá, que conhecem trajetórias descentes dentro da intriga, um por força dos acontecimentos, o outro por sua própria vontade. A utilização e, posterior, ampliação do uso dos diálogos encenados, enfatizam a escolha pelo modo dramático, ou seja, as cenas dialogadas, com as ações acontecendo naquele momento, no aqui-agora característico dessa forma teatral.

Em contrapartida, o autor empregou vários dos recursos propostos pelo teatro épico de Brecht, no intuito de criar o efeito de distanciamento entre o público e o que está sendo encenado. É importante frisar, por um lado, que Caio utiliza-se desses recursos ao seu modo, não obedecendo exatamente à cartilha do dramaturgo e teórico alemão, particularmente no que se refere à necessidade de um engajamento político do teatro. Mas, por outro lado, ele exerce a mesma liberdade que Brecht propunha ao seu trabalho, aberto a questionamentos e posteriores mudanças.

O não-engajamento de Caio não nos impede, no entanto, de pensar a questão por outro viés. Ele era um indivíduo muito atento às coisas de seu tempo e não deixava que a vida passasse por si, sem dar o seu ponto de vista sobre ela. É importante frisar, também, o

fato de que nenhum texto é totalmente isento de uma determinada orientação, pois seu criador está inserido em um contexto e é esse que o alimenta, é dele e de suas vivências que ele produz a sua arte.

Um dos primeiros recursos que apontaremos é a da função narrativa do ator, uma das premissas básicas do teatro épico. Na primeira versão, na cena XIV, Carmem e Vera protagonizam uma cena na qual, através de monólogos, a primeira narra como foi o acidente, e Vera imagina como seria o lugar que fica ao leste da Zona Contaminada. Nessa cena, elas distanciam-se do aqui-agora, uma falando do passado e outra do futuro. Nessa mesma versão, Nostradamus, através de suas emissões diárias, relata aos sobreviventes da Zona Contaminada e aos leitores/espectadores, como se chegou à atual situação, o que se manterá em todas as versões.

Na segunda versão, o relato do Rapaz Moribundo sobre as terras que ficam ao leste da Zona Contaminada será designado ao Homem de Calmaritá. Nas demais versões, não serão incluídos novos elementos nesse sentido. A reordenação das cenas que ocorre na versão três altera o relato sobre o dia do acidente. Ele será feito por Carmem e Vera, numa cena em contraponto, na qual cada uma em um plano relata o dia do acidente. Na versão publicada, Nostradamus Pereira manterá as suas funções de eu-épico, mas não se limitará a narrar apenas o conflito: narrará, também, através da linguagem utilizada e das referências que faz, uma época extratexto.

O distanciamento propiciado pela quebra da ilusão cênica acontece através de Carmem, ao longo das versões, especialmente num monólogo no qual ela declara sentir-se observada, e também e com as personagens Nostradamus e o Homem de Calmaritá, na versão publicada, onde protagonizam apartes. Elas acontecem também, praticamente, em todas as ocasiões que Nostradamus faz as suas emissões, já que a ação dramática é interrompida para se ouvir o que ele tem a dizer.

O autor utiliza-se da música, mas ela não tem, na maior parte da peça, a função de complementar a ação dramática. Desde a primeira versão, Carmem é a personagem que tem a música associada ao seu universo. Nessa versão, o autor sugere que haja uma música suave ao fundo, algo que condiga com as suas roupas. Em todas as versões ela dança uma valsa com Nostálgio. As irmãs protagonizaram dois momentos lírico-musicais, um no qual brincam com composição da palavra Calmaritá e outro em que cantam e dançam, evocando

o mundo de Calmaritá. Essa cena seria a que mais se aproximaria da proposta de Brecht. Nostradamus, na versão publicada, como é um D.J, encerra as suas manifestações com música, mas essas estão ligadas a uma época e não à ação dramática.

Quanto à estrutura cênica, Caio utiliza-se de mais de um plano de ação, dois em todas as versões manuscritas e quatro na publicada, mas onde as ações acontecem, na maioria das vezes, de modo encadeado. Na versão publicada, ele sugere que se houver possibilidade, o público poderia ficar cercado pelo espetáculo e as várias cenas aconteceriam de modo simultâneo. Nessa versão, ainda, ele sugere que se utilize um telão onde poderiam ser projetadas imagens dos vários problemas que grassam pelo mundo contemporâneo. Nesse caso, as imagens estariam relacionadas ao espetáculo de um modo geral.

No que se relaciona ao teatro épico e a Brecht, o autor faz também uma citação importante ao texto *A alma boa de Setsuan*, utilizando como a fala final de uma das suas personagens centrais, Vera, a mesma fala que encerra a peça alemã. O autor faz citações também às suas próprias peças e às de Nelson Rodrigues. O teatro Besteiro, que na sua raiz originária tem muito a ver com a farsa, tem seu lugar na peça através da personagem Nostradamus Pereira, que apresenta uma atuação e uma fala histriônica, num linguajar característico desse tipo de teatro.

A criação de *Zona contaminada* está calcada nesse processo de *patchwork*. O autor parece brincar com o conceito de originalidade ao servir-se de recortes tão diversos e de misturá-los na composição de seu texto. Acreditamos que o trabalho escritural realizado por Caio Fernando Abreu, ao reorganizar as cenas, aumentando o seu número; ao diluir algumas falas, deixando-as menos longas ou ao transformar monólogos em diálogos, tornando essas falas mais fluídas; ao reduzir a utilização de rubricas, suprimindo muito do seu caráter narrativo; e ao amalgamar propostas estéticas diferentes, e divergentes, aliando a narração épica à encenação dramática, para a formatação de seu texto, tem o firme propósito de constituir uma teatralidade para ele, de estruturá-lo para que melhor possa ser executado no palco. Em todas essas alterações, é possível perceber o movimento de redução da densidade textual, no que se refere à natureza de sua estrutura, já que a fábula, em si, após a sua grande mudança na segunda versão, não sofre mais alterações significativas.

Nesse sentido, o da preocupação com a execução cênica, perfeitamente visível na versão publicada, a personagem de Nostradamus tem uma função emblemática, pois ela reforça elementos do teatro épico na criação do efeito do distanciamento, ao ter incluída na sua *mise en scène*, a música, a narração de fatos, a quebra da ilusão cênica, a fala irônica etc.; por outro lado, nessa versão também se enfatiza o que caracteriza, sobremaneira, o teatro dramático, que é a cena acontecendo em tempo real. É importante que salientemos que esses procedimentos ocorrem, em maior ou menor escala, desde a primeira versão da peça. No entanto, 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, as quais apenas corroboram o processo de teatralização do texto, perceptível nas diferentes versões de *Zona contaminada*.

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Obras completas VIII, teatro: A morta; ato lírico em três quadros. O rei da vela; peça em três atos. O homem e o cavalo; espetáculo em nove quadros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ANTUNES, Delson. *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 2004.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAHLIS, Ana Paula. *Electra, de Eurípedes, e 1941, de Ivo Bender*. 2002. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.

BENDER, Ivo. *Mulheres mix*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro (IEL); CORAG, 2001.

_____. *O boi dos chifres de ouro: comédia pampeira em um ato*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____; CARVALHO, Carlos. *Entrenós*. Porto Alegre: Garatuja; Instituto Estadual do Livro – DAC/SEC-RS, 1976.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. Euclides Martins Balancin et al. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. In: _____. *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BORNHEIM, Gerd. *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico*. In: _____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRECHT, Bertolt. *A alma boa de Setsuan*. Trad. Geir Campos e Antonio Bulhões. In: _____. *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. v. 2. p. 7-145.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalia, 1957.

_____. *Notas sobre a “Ópera dos três vinténs”*. In: _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Pequeno Organon para o teatro*. In: _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Teatro completo V*. Trad. Christine Roehrig e Marcos Renaux. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

____. Uma nova técnica de representação. In: _____. *Teatro dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Lírica completa II*. (Pref. e notas de Maria de Lurdes Saraiva). 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASTELLO, José. “Caio Fernando Abreu remedia o destino”: entrevista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez. 1995. Caderno 2. p. 4.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

D'ONOFRIO, Salvatore. Teoria do drama. In: _____. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2000. p. 125-171.

ENCICLOPÉDIA BARSA. Encyclopaedia Britannica do Brasil. Rio de Janeiro/ São Paulo, 1990. v. 11, p. 353-354. Meredith/ Países Baixos.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FAUSTO, Boris. A experiência democrática (1945-1964). In: _____. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 219-256.

_____. O Estado getulista (1930-1945). In: _____. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 185-217.

____. O regime militar e a transição para a democracia (1964-1984). In: _____. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006. p. 257-310.

GÓGOL, Nicolai. *O inspetor geral*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GUIMARAENS, Rafael. *Teatro de Arena: palco de resistência*. Porto Alegre: Libretos, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HAMBURGER, Kate. A ficção dramática. In: _____. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HESSEL, Lothar. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

HOHLFELDT, Antonio; VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Teatro gaúcho contemporâneo*. Porto Alegre: Diretoria de Atividades Culturais/ Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, s.d. (Cadernos de Cultura Gaúcha).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

____; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Tudo é História).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes et al.. Porto Alegre: Globo, 1977.

JARRY, Alfred. *Ubu rei*. Trad. Theodomiro Tostes. Porto Alegre: L&PM, 1987.

KARAM, Vera. *Nesta data querida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro (IEL); CORAG, 2000.

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.

LESKI, Albin. Do problema do trágico. In: _____. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 21-55.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil contemporâneo*. 8. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. (Série Revisão, 3)

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MASSA, Clóvis Dias. *Estética teatral e teoria da recepção*. 2005. 167 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente: 1964-1992*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).

MERIMÉE, Prosper. *Carmem*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

MOHYLOVSKI, Paulo. Caio Fernando Abreu, o artífice que domestica a realidade e usa a palavra para explodir as emoções. *Gazeta de Moema*, São Paulo, 08 nov. 1986. Última página.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORAES, Marcos Antonio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência & Cultura: Revista da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC)*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan./fev./mar. 2007.

MORICONI, Ítalo (Org.). *Caio Fernando Abreu: cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

NUNES, Luiz Arthur. Surpreendente modernidade. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, n. 56, p. 22-24, jul./set. 2006.

_____. Viagem apaixonada pelo território do palco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 fev. 2006. D2 Cultura. p. 2.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

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

PEIXOTO, Fernando. Brecht sem comícios nem dogmas. In: _____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. CPC: o teatro a serviço da revolução. In: _____. (Org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.

PEIXOTO, Fernando. Momentos do teatro brasileiro. In: _____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *O que é teatro?* São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. Quarenta e cinco anos de teatro brasileiro. In: _____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. *Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963*. São Paulo: Hucitec; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

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

_____. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROSPER, Merimée. *Carmem*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Seleção de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1997.

RACINE, Jean-Baptiste. *Fedra. Ifigênia. Tebaida; Os irmãos inimigos*. Trad. Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. Músicas juninas. In: _____. *Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história*. São Paulo: Casa do Editor, 2002.

REIS, Carlos. O drama e o espetáculo teatral. In: _____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 265-284.

RIBEIRO, José. *Orixás africanos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed Espiritualista, 1968.

RODRIGUES, Nelson. O beijo no asfalto. In: _____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 4.

_____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v.1 e 4.

_____. *Vestido de noiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e CIA*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SARTINGEN, Kathrin. A influência de Bertolt Brecht nas peças de teatro brasileiras. In: _____. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Trad. Flavio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.

SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *MacBeth*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Muito barulho por nada*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. *O rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

____. Otelo, o mouro de Veneza. In: _____. *Tragédias*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Trad. e pref. Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, 1998.

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

TCHÉKHOV, Anton P. *As três irmãs*. Trad. Maria Jacintha. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

____. *Os males do tabaco e outras peças em um ato*. Seleção, organização, notas e trad. Homero Freitas de Andrade et al. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TEIXEIRA, Paulo César. Eu, Caio F. *Aplauso*, Porto Alegre, n. 45, ano 5, p. 28-34, mar. 2003.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Vera Karam. Porto Alegre: L&PM, 2002.

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

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Aspectos do mito no teatro brasileiro. In: SCHÜLER, Donaldo; GOETTEMES, Miriam Barcellos (Orgs.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS, 1990, p. 142-147.

____. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J. (Org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 164.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. (Org. Yan Michalski). In: _____. *Oduvaldo Vianna Filho/ 1 Teatro*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981.

Sobre Crítica Genética

Obras e textos individuais

ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. *Poesia reunida*. Org. Martha Goya. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a crítica genética. *Estudos Avançados*, n. 11, maio 1991.

_____. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos genéticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____. Genèses théâtrales. In: _____. *La mise en oeuvre: itinéraires génétiques*. Paris: CNRS Éditions; ITEM, 2008.

_____. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*, n. 9, v. 23, 1995.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP; CAPES, 2002.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. No princípio é o caos... In: BINS, Patrícia; MARTINS, Dileta Silveira (Orgs.). *Brasil: receitas de criar e cozinhar: Antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p.71-77.

_____. *A gênese de Incidente em Antares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

PANICHI, Edina; CONTANI, Miguel L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

____ (Org.) *Criação em debate*. São Paulo: Humanitas, 2007.

____; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica a crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. rev. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. *Crítica Genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os Manuscritos Literários*. São Paulo: EDUC, 1992.

_____. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995.

_____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1999.

_____. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CAPES, 2005.

_____. *Educação sentimental em Proust: leitura de O caminho de Guermantes*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Tratado das sensações em A prisioneira de Marcel Proust*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Opus Print, 2008.

_____. *Universo da criação literária. Crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSC, 1993.

ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP; CAPES, 2002.

Periódicos

CADERNOS DO CENTRO DE PESQUISAS LITERÁRIAS DA PUCRS. Anais do 2º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, CPGL/ILA/PUCRS, v. 2, n. 2, jul. 1996.

CADERNOS DO CENTRO DE PESQUISAS LITERÁRIAS DA PUCRS. Anais do 3º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, CPGL/ILA/PUCRS, v. 4, n. 1, out. 1998.

CADERNOS DO CENTRO DE PESQUISAS LITERÁRIAS DA PUCRS. Anais do 4º Encontro Nacional de Acervos Literários Brasileiros. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, CPGL/ILA/PUCRS, v. 7, n. 2, jun. 2001.

CADERNOS DO CENTRO DE PESQUISAS LITERÁRIAS DA PUCRS. Crítica Textual. Org. Alice Campos Moreira. Porto Alegre, CPGL/ILA/PUCRS, v. 3, n. 3, out. 1997.

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

MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética, São Paulo: APML, n. 4, 1990.

MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n. 8, jul. 1999.

MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n. 9, mar. 2001.

MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Annablume, n. 10, jun. 2001.

MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML, n. 14, dez. 2006.

MANUSCRÍTICA. Revista de Crítica Genética. São Paulo: APML; Humanitas, n. 15, mar. 2007.

Sites

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/DJ>>. Acesso em: 10 de novembro de 2008.

<http://www.eletronuclear.gov.br/perguntas_respostas/perguntas_respostas.php?id_categoria=2&id_subcategoria=5>. Acesso em: 20 de março de 2008.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/comum/dsp_personalidades_imp.cfm?cd_verbete=4101>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=630>. Acesso em: 5 de setembro de 2008.

<<http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/volpi.htm>>. Acesso em: 3 de outubro de 2007.

<<http://www.salvadorguia.com.br/teatro/zona-contaminada>>. Acesso em: 1º de outubro de 2007.

<<http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2003/pag11.html>>. Acesso em: 19 de agosto de 2008.