

DO ROMANCE-REPORTAGEM À PEÇA: SALMO 91 EM TORNO DO PROCESSO ADAPTATIVO

Mestra Isamabéli Barbosa Candido¹ (PPGLI)

Resumo:

Discute-se, a partir da análise-interpretação da obra Salmo 91, de Dib Carneiro Neto, a problemática relação entre texto e encenação, de acordo com o processo adaptativo do romance-reportagem para a peça, conforme proposto por Linda Hutcheon (2011). Propõe-se um estudo que considere a independência dos textos em relação ao meio em que surgem, delimitando a singularidade desses mesmos textos que, ao surgirem em meios diferentes, sempre se ressignificam. Dessa forma, considera-se as articulações temáticas e formais inscritas na dialética entre narrar e mostrar, tendo-se em vista que Salmo 91 é tomado como uma adaptação de Estação Carandiru, de Drauzio Varella. Assim, empreende-se um estudo através do entendimento deste processo de adaptação que envolve as diversas tendências que caracterizam o teatro contemporâneo, espaço de múltiplas mídias, uma vez que Salmo 91 dialoga também com outros textos como o Salmo bíblico, outras mídias como o romance-reportagem, a música, a fotografia e o cinema.

Palavras-chave: adaptação, teatro contemporâneo, mídias.

1 Introdução

Nos propusemos a empreender uma discussão desta peça como uma *adaptação*, tendo em vista suas relações com o romance-reportagem *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, para perceber como se dá o diálogo entre a obra adaptante (*Salmo 91*) e a obra adaptada (*Estação Carandiru*), tomando como base os estudos de Linda Hutcheon (2011), nos quais ela aborda as “adaptações como adaptações”. Esse diálogo propõe revelar que, assim como a *mimese* aristotélica, a adaptação não deverá ser entendida aqui como uma cópia ordinária, mas, sim, como um processo de apropriação do material adaptado, tendo em vista a passagem do romance para um texto destinado ao palco. O nosso objetivo também se delineou como uma necessidade de analisar e interpretar o teatro brasileiro contemporâneo mediante a leitura da obra de Dib Carneiro Neto, e assim, refletir a respeito dos aspectos concernentes às teorias das formas dramáticas.

A peça *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto é uma adaptação do livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, escrita em 1999, mesmo ano de lançamento do livro. A leitura do livro teve um impacto tão forte para Did que ao fechar a última página “absolutamente fascinante” não demorou muito e, no fim do mesmo ano sua adaptação já havia sido terminada.

Consideremos, então, que o, assim chamado, “Massacre do Carandiru” ganhou a mídia: começou com o relato do médico Drauzio Varella, depois foi a adaptação para o cinema de Hector Babenco, surgindo, dessa maneira, uma onda de romances, relatos, músicas, que nos encaminham até *Salmo 91*¹. Quando questionado “pra quê?” adaptar *Estação Carandiru*, Dib responde: “Ouvi esta pergunta outro dia, afinal já foi feito o livro, o filme, a série da televisão, então pra que no teatro? [...] aquela porrada que levei quando li o livro me fez escrever para teatro, nasceu de dentro pra fora, forçando minha vida para fazer a peça”.

Como dramaturgo, Dib escolhe adaptar o romance para o texto teatral, e, assim, existem

¹ Claus Clüver (2006) compreende que tais transposições além “de serem traduções de uma linguagem para outra, [...] possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo.” (p. 17).

inúmeras razões pelas quais o adaptador escolhe uma história especificamente para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero determinado. Em muitos casos, a escolha pode envolver questões econômicas, contestação de valores estéticos e políticos do texto adaptado, e, até mesmo, uma homenagem. Deste modo, fica claro que argumentar e cobrar fidelidade ao texto adaptante torna-se inadequado para discutir o processo de adaptação. Seja qual for o motivo que tenha levado Dib Carneiro Neto a adaptar o texto do médico-escritor é certo que, do seu ponto de vista, torna-se um ato de apropriação e recuperação, o que o levou a um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.

Nesse caso, como (re)contar a história de *Estação Carandiru*? Mesmo não propondo uma saída para trabalhar com o tempo, Dib Carneiro Neto soluciona tal problemática quando retira o médico narrador e o transforma em “participante”, de personagem para plateia², bem como quando elabora o efeito de narração presente nos dez monólogos. Assim, faz com que, sem interrupções, cada personagem conte o que lhes couber, diretamente ao público.

O autor de *Salmo 91* ao adaptar o *Estação Carandiru* percebeu que cada assunto tratado ali sugeria uma teatralidade própria, nesse sentido, o dramaturgo procurou no romance-reportagem as estruturas que exprimem essa teatralidade que formam uma peça. No texto dramático existem dois espaços, no caso, há a oposição entre dois pequenos mundos que não têm equivalente importância, embora estabeleçam signos opostos – a sociedade (exterior) e a Casa de Detenção (interior) o que pode não acontecer em *Estação Carandiru*, visto que o espaço se restringe ao Carandiru. O tempo em *Salmo 91* é um presente assombrado por um passado de catástrofe, de apocalipse ou de remorsos, a vida penetrada pela morte, o drama abrindo-se sobre um trabalho de luto ou de ressurreição.

2 Romance, Dramaturgia e Teatro: Adaptações

Percebe-se em *Salmo 91* a aprovação do contemporâneo como material legítimo para o drama, o reconhecimento do cidadão brasileiro e a referência à penitenciária como espaço dramático, a fala cotidiana como o fundamento para a linguagem dramática, a representação de camadas mais baixas. Assim, a leitura de *Salmo 91* nos permite observar a independência dos textos em relação ao meio em que surgem, delimitando a singularidade desses mesmos textos que, ao surgirem em meios diferentes, sempre se ressignificam.

Podemos afirmar que a categoria tempo é, para o adaptador, um de seus maiores desafios, visto que aquele que adapta para uma segunda mídia, como do romance-reportagem para o texto dramático, tem meios diferentes e, muitas vezes, limitações para trabalhar com questões que envolvem o tempo – é a questão previamente anunciada dos modos de engajamento.

Os personagens de Dib narram acontecimentos humanos, e, ao invés de serem descritos, os eventos são narrados. Essa estratégia é utilizada pelo dramaturgo na figura de Dadá, um dos personagens da peça, quando narra o que precedeu o massacre, e o *a posteriori* do acontecimento. Ou seja, está na dimensão do épico narrativo, revelando-se nos silêncios e no que não se diz. Há, por parte de Dadá, um afastamento do acontecimento, e isso lhe permite exprimir uma seleção de elementos essenciais já operados pelo exercício humano, sabendo que ele é um narrador-personagem da própria obra. A história vai se construindo com o resgate dos episódios colhidos no passado e enfocados a certa distância, a qual propicia a necessária seleção dos elementos que são essenciais na influência dos acontecimentos que envolvem a casa de detenção e dos que ali estão. Na adaptação de Dib Carneiro Neto, o efeito narrativo proposto recria artisticamente a série temporal do que ocorre, tornando-a sensível por meios bastante complexos,

2 A diferença entre a descrição e a narração é que a primeira envolve o espectador, a segunda o participante (LUKÁCS, 1968, p. 47-48).

movendo-se entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do verdadeiro encadeamento dos acontecimentos, ou seja, da maneira como estes acontecimentos derivam uns dos outros. As mudanças de cenas são marcadas pelas transições das personagens, sempre pronunciadas por elas, diferentemente dos capítulos no romance-reportagem. As transições são responsáveis por marcar a apresentação de cada cena, como se assumisse também a posição de um narrador.

3 Do romance-reportagem à peça

Dadá é o responsável por fazer dialogar o que é ou não mostrado na cena. É em sua fala que o leitor, bem como o espectador, parece se excitar com a ideia de que o acontecido toma apenas o imaginário, nem é dito e nem é mostrado. É a primeira personagem a contar sua história.

A transição 1 marca a chegada dos presidiários na casa de detenção: “DADÁ – Todo mundo aí de mãos para trás. Vamos agora ouvir as normas da casa de Detenção. Vocês estão chegando para pagar uma dívida com a sociedade” (CARNEIRO NETO, 2008, p. 44),³ e desse modo a apresentação daquela vida e das regras da casa. A operação feita por Dib Carneiro nos transfere da primeira fala de Dadá para a segunda fala, de Nego-Preto. Assim, pode-se inferir que essa foi a maneira como Dib encontrou para adaptar a apresentação que Drauzio faz do “Casarão” e seus pavilhões, desse modo, como o foco em *Salmo 91* não é o presídio, Dib decide apresentar a vida dos presidiários, como se o leitor fizesse um passeio pelas celas.

A carga emocional depositada na fala de Nego-Preto é observada pelo entusiasmo com que recebe a notícia de que seu filho havia chegado ali. Em torno das personagens, inúmeras pontes podem ser feitas. O respeitado presidiário Nego-Preto, conforme aparece no *Estação Carandiru*, preso por roubar uma joalheria e logo em seguida matar o parceiro de assalto, na peça está aguardando a chegada do filho, e, para nossa surpresa, entende aquela situação como natural, visto que segue gerações, avô, pai e agora neto. No romance-reportagem não há a presença do filho de Nego-Preto, sua trajetória no crime segue o exemplo de seu pai. Talvez Dib tenha adaptado a história para explicar o que o médico-narrador diz quando expõe:

O passado de Nego-Preto era semelhante ao dos outros, infância nas ruas de terra da periferia, muitos irmãos e más companhias. Na década de 70, o pai esteve preso por nove anos na Detenção, e quando saiu não era o mesmo: - Devido que ficou transtornado. A prisão de Nego-Preto ocorreu após uma sucessão de acontecimentos a partir de uma assalto a uma joalheria da Barão de Itapetinga, no centro de São Paulo: - Combinamos de se encontrar as três na esquina do assalto. Nove horas, saí da favela e fui catar com o revólver. O Marlon, meu vizinho de barraco, passou na casa do Escovão (VARELLA, 2005, p. 198).

Essa ampliação da história mostra o quanto a adaptação é autônoma, no sentido de que modifica e permuta as histórias das personagens a fim de provocar afinidades potenciais entre romancista e dramaturgo. No romance-reportagem fica evidente o tom de respeito que Nego-Preto arranca dos demais, como se a experiência do pai somasse à sua, resultando em uma maneira diferente de encarar aquela situação de preso, tão bem explorada por Dib:

Meu filho vai se dar bem, vai fazer amizade logo, pegá prática na lealdade, que isso é tudo na vida, tudo, mas ninguém sabe praticá... Ô, filhão, coisa boa, orgulho que tô de você, meu nêgo... Putzgrilla, quem diria, tô aqui cumprindo pena de 18, já tô no sexto. Como esse tempo corre... Meu menino deu essa virada na vida dele em seis anos que eu tô aqui... Já não é mais menino, agora é home, home na Detenção... Me bateram que foi assalto a mão armada... tem fogo nas venta. Filho da mãe, começou bem. Esse vai longe. Também pudera. Tá no sangue. Já é a terceira geração da família aqui na Detenção. Primeiro, o avô, depois o papai-aqui,

³ Doravante, citaremos apenas a paginação, quando a referência for ao texto de Dib Carneiro Neto.

o Nego-Preto, ao seu dispor, e agora o neto seguindo os passos da malandragem...
(*tom saudosista*) (p. 49-50).

A fala do Nego-Preto mobiliza uma carga emocional fortíssima, revelando uma cobrança dele, enquanto pai, de uma “atitude de macho” do filho, marcados pelo momento de separação; primeiro de Nego-Preto com o seu pai pelo crime, depois dele com seu filho, e agora o reencontra nas mesmas condições, embora separados ainda por celas, mas, agora, como iguais. Se for dever de um pai ensinar ao filho o que sabe, ele havia cumprido a tarefa: ali não estava em questão nem o certo, nem o errado.

Na segunda transição, somos surpreendidos pelo número “DADÁ – Cella 3.496, Cena 3 - Charuto” (p. 55), e ainda mais pelo sofrimento e delírios de Charuto que ao passo que relembra da traição de Rosirene, “sua nega”, briga dentro da cela com um rato que estava no esgoto, o qual ele trabalhava para desentupir:

CHARUTO – Rosirene... Rosirene... Minha nega... Ainda vou te comer, ainda vou... Rosirene... Não, com ele não... Com o meu amigo, não, Rosirene... (*solta um grito mais alto e acorda, dando um pulo da cama:*) Não!!!! Vou ficar delirando até quando, hein, seu puto? Mas você também se danou, ah, o ratão sifu... (*começa a rir*). Porque eu sou é macho, falô. Num ia deixar aquele bicho sacana do esgoto levar a melhor comigo... Ah, isso eu não ia mesmo. Tava lá desentupindo aquela bosta de esgoto do Dois, que vive fodido, até a boca de tranqueira e cheio de comida boiando, aí enfio a mão naquela porra e vem o ratão filho da puta, ratazana preta da porra que mais parecia cachorrinho de madame, devido ao tamanho dele, e crau... aaaaaiiiiiiii (*dá um berro como se tivesse sido mordido naquela hora pelo rato*) (p. 59-60).

A história de traições é muito familiar e geralmente resulta em crimes. Nego-Preto é exemplo, visto que foi preso após outros crimes e por ter sido traído por um dos seus companheiros de “serviço”, de modo que resolve: assim que sair da cadeia irá assassinar por vingança. Quase na mesma situação aparece Charuto, preso pela segunda vez, estava obcecado para matar o amigo que havia se deitado com “sua mulher”, o romance-reportagem *Estação Carandiru* descreve o amor forte de um malandro por uma prostituta, embora ele também apareça como traidor, tendo em vista que, para ficar com Rosirene havia deixado Roseane, sua primeira mulher e ainda um filho para trás:

Eu avisei a cadela. Com amigo meu, não, senão eu te quebro o pescoço... (*faz um gesto brusco de raiva com a mão machucada e lembra da dor*). Aaaaaiii, que dor... (*novamente a frase tem de deixa o sentido dúbio da dor*) Mas a piranha deu pro Mato Grosso. (*grita, como no delírio do início da cena:*) Com ele, não! Confessou na minha cara que tava dando pro meu sócio no negócio das pedra. Aaaaaiii... rato, filho da puta. Eu sou é macho. Com amigo, não, Rosirene! Com amigo, não! Eu mato o Mato Grosso! Deixa só eu sair daqui... Não vou deixar aquele bicho escroto de esgoto levar a melhor comigo... Que ela não tem culpa, o errado é ele, que sabia que a nega era minha (*amolece a voz*) (CARNEIRO NETO, 2008, p. 64).

É interessante perceber que a maneira como Charuto inicia sua fala permite que o leitor fique em dúvida sobre com quem ele está falando, uma vez que o personagem fala do amigo que o traiu e segue, afirmando que está delirando, com um discurso que, em alguns momentos, não deixa claro se está sendo direcionado para esse amigo traidor (“Num ia deixar aquele bicho sacana de esgoto levar a melhor comigo”), ou se realmente está sendo direcionado para o rato – conforme a rubrica, a intenção é instaurar a dubiedade. Há um discurso ambíguo proferido por Charuto, pois logo somos surpreendidos com ele dizendo que estava tentando desentupir o esgoto, quando se referia a um rato, embora, no fim de sua fala, se perceba a mescla que o dramaturgo faz entre o rato e o amigo. Nessa passagem, Dib adapta retirando personagens que já eram secundários no romance, e, assim, consegue envolver os dois textos que, de certa forma, comunicam a mesma narrativa.

Desse modo, compreende-se que é uma questão que suscita comparações entre narrativas, sobretudo por parte da eliminação, adição ou modificação na adaptação e outros porquês.

Assim como as personagens são adaptadas, outros elementos também são. A linguagem do romance-reportagem, por exemplo, não permanece a mesma em *Salmo 91*, tendo em vista que o narrador sai de cena (o médico) e as vozes são assumidas pelos detentos. A história é narrada por eles e o que interessa são suas vidas dentro e fora da casa de detenção. Essa também é uma questão já debatida, a mudança temática, ocasionada pela perspectiva, que existe do romance-reportagem para o texto dramático, no sentido de que o próprio Carandiru é tema central no primeiro, enquanto os detentos ficam em segundo plano. Já em *Salmo 91* “escutamos” as histórias dos que por ali passaram, sem mediação narrativa. A mudança de perspectiva sugere nos aproximar mais dos detentos, o que surpreende uma vez que suas vidas são bem mais detalhadas no *Estação Carandiru*, e isso deveria nos oferecer mais intimidade com cada um. No entanto, os fatos aparecem com mais detalhes e isso inclui as injustiças, crueldades e a presença do narrador que de alguma maneira dirige o pensamento do leitor, o que não acontece no *Salmo 91* visto que temos monólogos, embora as falas sejam entrecortadas, e não nos deparamos com relatos tão violentos e nem direcionamentos nos discursos dos presidiários. Dib (p. 69-70) não se preocupa em censurar suas personagens, um exemplo é quando Zizi Marli fala:

Esse puto desse Santão é um tarado mesmo. Resolveu dar no coro justo hoje, que Margô Suely ta um trapo, a-ca-ba-da... Homem é tudo igual. Na cadeia, então, é muito mais igual. Cambada de bofe uó... Durante a semana, come as muié de cadeia e se lambuzam, exigindo um monte de exigência e ainda até exclusividade. Nos dia de visita, dão um fresco pros nossos rabo inflamado e lá vão eles, com cara de esgano, sobem pras celas com as digníssima esposa, um bando de vaca corneada, que sai daqui tudo prenha.

Diferente da interpretação que Drauzio Varella (2005, p. 59) infere ao escutar os presos denominando as travestis do Carandiru como “mulher de cadeia”:

Já nas primeiras palestras fiquei surpreso com a consideração que os homens demonstravam por mim. Nas perguntas usavam termos e expressões como ‘sexo anal’, ‘penetração’, ‘prostituição’, ‘homossexuais’ ou ‘mulheres de cadeia’ – jamais uma palavra grosseira; palavrão, nem pensar.

A maneira como os autores entendem a linguagem dos detentos é bem diferente, o que pode ser identificada na interpretação que ambos estabelecem no termo “mulher de cadeia”. Para Drauzio é a maneira como os “cadeeiros” encontram para dialogar com respeito diante do médico, para Dib revela-se como a vida dialética que assumem desde sempre, uma jornada dupla, visto que se identificam como travestis e, além do mais, assumem dentro da cadeia o estereótipo e a função de “mulher de cadeia”, disponíveis para satisfazer as vontades dos “homens” nas celas, embora, fora dali, não sejam consideradas mulheres quando comparadas com suas esposas, como aponta Veronique de Milus, responsável pela Transição 8 (p. 119):

Que eu me saí bem na vida. Antes ser uma bicha esperta do Carandiru do que loura-burra nas esquina da Cidade Universitária, eu, hein... Imagina, esse amontoado de homem junto, todos com cara de mau, ai... (*suspira*), tudo bandido com cicatriz pelos peito, pagando pena-de-vida-perpétua. Tem mais é que saber levar vantagem num paraíso desses. Os ladrão precisa da gente nesta pocilga, é muito homem fechado, sem aquela coisa feminina pra dar apoio... Eu escuto, dou conselho, faço carinho, depois eles me agradam: um maço aqui, um bombom ali, uma jóia... O negócio é ser solteira, o quê?, num sou tapada... Casar na cadeia, pra quê?!?!? Tem hora que a gente dá por uma lata de óleo, tem hora que dá por um bom pedaço de frango... tem hora que se arregaça toda por uma pedrinha de craque, ai, que fissura... Ah, e tem hora que a gente dá mesmo porque gosta, ué, e daí?

A peça em alguns momentos utiliza-se do efeito de distanciamento, conforme proposto por

Brecht. Um exemplo é a maneira como Zizi Marli mantém o diálogo com o público:

Ai, saco, não nasci pra ser essa Isaura surda, cega e muda, eu, hein? Eu quero é mais... (*dirige-se para TV*) Aahh, se eu pudesse ficar vendo filme até essa hora... Quando eu durmo logo, nem ligo pra esses dois aí embaixo, mas em noite assim-como-que-nem hoje, de insônia fodida... (*leva a mão à boca e ri baixinho*) Boca suja que eu sô, credo Zizi, nem pega bem, nem pega... (*mostra a platéia*) Olha os pessoal... Bofe gosta da gente bem mansinha, bem mulherzinha... Só porque você quer, neném... (CARNEIRO NETO, 2008, p. 71).

Essa presença do efeito de distanciamento é marcada também na fala da personagem Veronique, de acordo com Câmara e Dória (2009, p. 13), no sentido de que “vê-se o sistema e troca de favores ou de aquisição de material bem presente, a identificação com fatos e ocorrências do cotidiano da sociedade imediata”. Veronique afirma “Tamo aqui mesmo sem fazer nada, sem sabê direito até quando, nem porque viêmo pará aqui, sem matá, sem roubá, só porque é bicha, só porque um dia resolve encher os peito, meter a saia agarrada e sair pras esquina. (p. 119-120).

Conforme Câmara e Dória (2009, p. 13), o dramaturgo permite que o leitor, ou espectador, reflita política e socialmente a partir de Veronique sem direcionar a fala da personagem diretamente a esse público: “O público pode exercer esse entendimento crítico com tranquilidade e perceber que se o sistema carcerário que temos hoje no Brasil é tão opressor, o que será dos internos que lá são enclausurados para uma tentativa, ineficiente, de regeneração e reintegração à sociedade?”.

Desse modo compreende-se que a adaptação passa por um momento de pesquisa, construção de personagens, seleção e triagem, principalmente de romances longos. Outra questão que também envolve esse processo, diz respeito ao contexto em que estão sendo produzidos. As adaptações, de certa maneira, preocupam-se em atender a estética das tendências dominantes, o que muitas vezes envolve elementos de censura. No caso de *Salmo 91* o adaptador permitiu a livre produção do discurso, no sentido de que reproduziu as falas dos detentos, diferente de Drauzio Varella que, em alguns aspectos, utilizou um discurso próprio para descrever o ambiente.

A transição 4 apresenta “Dadá – Cinco, cena cinco: O Juiz Bolacha” (p. 76). O Bolacha, “ladrão de longa carreira” (VARELLA, 2005, p. 79), embora assumo o papel de juiz e apaziguador dos problemas entre eles, com a mescla do discurso do Sem-Chance, personagem do *Estação Carandiru* que não aparece em *Salmo 91*, “diz que não era ladrão nem nada. Mulato, franzino, riso aberto, o caçula da CSA, chegou aos dezenove anos sem trabalhar. Os pais, na medida do possível, faziam todas as vontades dele” (VARELLA, 2005, p. 209). Desse modo, marca sua responsabilidade e importância nos acontecimentos:

Qualé, num sou qualquer um, sou o Bolacha, faxina respeitado aqui do Nove, encarregado geral com muito orgulho. Pensa que qualquer bandidão da Vila Guarani, como o puto do Zico, vai destruir assim minha reputação? Sem mais nem menos? Não. É sem chance (p. 79-80).

Na Transição 5, Dadá apresenta “Cena 6, o Véio Valdo” (p. 85). Seu Valdomiro, como é conhecido no *Estação Carandiru*, tem seus 70 anos, respeitado por anos de experiência deixados ali na Casa de Detenção, partilhando da companhia de “bandidos lendários”, aprendeu a se calar, observar, e, como única saída, aprendeu a viver na solidão:

VÉIO VALDO – O Carandiru não é nada, não. Nada. É um oco, um buraco sem sentido nenhum. Sem gente. Não tem gente aqui. Não tem bicho aqui. Não tem nada. Eu não confio em mais ninguém daqui de dentro. Já tenho estrada demais, história demais. Sou o Véio Valdo. Que todo mundo conhece e me tem na consideração. Já chamei de mano o Meneghetti, o Promessinha, o Luz Vermelha, o Quinzinho, o Sete Dedos... (p. 89).

Desacreditado da vida, segue seus dias cumprindo os anos por crimes praticados contra a

sociedade. Os dias no Carandiru o deixaram vazio, capaz até de simular “ter perdido o juízo”. Para convencer os carcereiros da insanidade, “rasgou uma nota de cinco e comeu os próprios excrementos” (VARELLA, 2005, p. 211). É interessante observar os detalhes com que Dib consegue traduzir a linguagem de Seu Valdomiro para a do Véio Valdo. Tais transformações assumem outra função, visto que aproximam ainda mais o leitor da forma de vida ali na Casa, conferindo àquela situação, descrita em *Estação Carandiru*, um caráter subversivo.

Tô cansado. Vivo eu com as minhas “memória” e já ta bom demais. O Carandiru não é nada, não. Nada. Já comi minha própria merda, lambendo os dedos e os beiços, pros homem pensá que eu tava variando das “idéia” dentro daquela solitária suja e me tirá de lá... 120 dias sem sabê se era dia... 120 noites sem sabê se era noite... (p. 90).

Seguindo as transições, na sexta aparece o Edelso e “se posiciona no Centro do palco” (p. 92). Um sujeito que se denominou médico e, por isso, está atrás das grades. Diferente dos doutores formados pelas teorias nas Universidades, o enfermeiro que mais levava jeito com a medicina, aprendeu o ofício que escolheu para si nas ruas:

EDELDO – Placebo! Pla-ce-bo! Então é isso que esses médicos vão aprender na universidade? Eu, que nunca estudei, sou mais médico que esse monte de doutor que só sabe enrolar a clientela com placebo! Como é que eu nunca desconfiei? E depois o falso médico sou eu... Eu é que sou enquadrado por falsidade ideológica... Cambada de placebento” (*pausa curta*) (p. 95).

Sem perder seu tom de crítica, porque pelo menos ali na cadeia conhecia a medicina, em alguns aspectos, mais do que o doutor, segue seu sonho como ajudante do Doutorzão e compara a linguagem utilizada por eles e pelo médico:

Doutorzão não é bobo não... Me ensinou a ser um médico de verdade... Esperteza é comigo mesmo... Uma vez, precisou de mim ir junto, de barraco em barraco, ajudando a tirar sangue dos mano, pra sabê quantos já tava contaminado com essa porra de Aids e HIV, doença fodida do caramba, que infestou o Carandiru e o resto do mundo... Doutorzão veio me elogiá, disse que eu pego umas veia que dá gosto... Pô, também pudera... Quem já injetou cocaína no maior escurão, com agulha sem ponta, lavada na chuva do telhado, é até covardia catá sangue com aquele material todo nos conforme do doutor, descartável e tudo mais... Eu até ensinei pro doutorzão bam-bam-bam: ó, se as veia num tive jeito mesmo, de jeito maneira, então, ó, tem uns vasilhos aqui no cotovelo que dá maior pé... (*mostra no cotovelo*) (*pausa curta*) (p. 97-98).

Dib adapta a linguagem utilizando-se de vários recursos, inclusive do resgate da fala do médico-narrador em *Estação Carandiru* para que o leitor consiga dar conta da diferença de palavras utilizadas em seus discursos, como bem faz Edelso. Desse modo, permite a proximidade e familiarização dessas ferramentas do discurso, uma vez que se inserem em um contexto mais próximo e real do leitor, seja ele quem for. A linguagem própria dos presidiários surge de uma necessidade de criar códigos e, por que não, da agilidade do discurso, característica da busca do significado que instituem para seu modo de vida e a maneira como enxergam o mundo, dentro de um contexto social diferente do que vive Drauzio Varella. Essa criação de uma nova língua não é marca apenas dos detentos do Carandiru, visto que há necessidade por parte do ser humano de inventar códigos próprios, que vão ao encontro da necessidade de se identificar com determinado grupo, uma maneira de definir uma identidade.

Dando sequência às transições, na cena 7, o personagem Zé da Casa Verde é anunciado “Entrada-solo de Zé da Casa Verde, tentando fumar um cigarro de maconha” (p.101). De primeira, identifica-se uma sutil adaptação que Dib faz na escrita do nome do personagem, de Kenedi Baptista dos Santos para Kenedy Batista do Santos, talvez para transmitir esse tom popular que a

letra “y” confere ao nome, tornando-o estrangeiro, o que acontece com o personagem que se desconhece pelo nome por alguns instantes quando anunciado para receber a visita de uma de suas mulheres, uma vez que havia adotado para si o nome Zé da Casa Verde:

ZÉ DA CASA VERDE – Tá bom, tá bom, já vou. Kenedy sou eu, já ouvi, porra. Pó pará, meu. Será que vai ser esse inferno em todo dia de visita? Por que não chama logo pelo Zé da Casa Verde? Que porra é essa de me lembrar, no microfone, para toda a malandragem ouvir, que aquele bosta do meu pai, com mania de grandeza, foi dar pro negão aqui um nome de presidente lá dos estrangeiros? Pó Pará, pó Pará. (*o alto-falante silencia, como se tivesse obedecido*) Presidente fodido, que morreu matado, estrebuchado por um pistoleiro... Combinava mais então era ter me dado o nome do pistoleiro, que aquele sim deveria ser dos bom, profissional, acabou com a alegria do meu xará com um só tiro... Órra meu... Que que eu faço? Qual das duas será que veio? Ai, minha nossa senhora da Achirópita, me ajuda. Num deixa as duas vir no mesmo dia, num deixa, minha santa. Qual será das duas que chegou primeiro? Eu vou lá. Tão chamando e eu vou lá (p. 106).

A Transição 9 fica a cargo do Valente: “DADÁ – Isaías, capítulo 9, versículo 6, cena 10: Valente” (p. 123). Como se o leitor estivesse diante de um Salmo, eis que surge o Valente, que já inicia explicando o porquê do seu nome:

VALENTE – A valentia ta no meu sangue. No começo, eu tinha um pouco de medo das coisas, mas nunca assim aquele medo-medo mesmo, de paralisar o cidadão na vida. Era só um medo assim receoso, um receio assim meio medroso. (CARNEIRO NETO, 2008, p. 127).

Desde que veio morar em São Paulo, com um primo na periferia de Guarulhos, foi esquecendo-se de todos, pai, primo, família, e a vida no crime foi ganhando a vez. A vida de Valente na cadeia mudou a partir do momento em que “aceitou Jesus”, fuga de muitos que ali estão, às vezes, para se livrar de uma dívida, ou mesmo como mudança interior, uma forma de pedir perdão a Deus pelo número alto de males cometidos. A fala de Valente segue um fluxo, que acompanha a rapidez com que adota para si aquele modo de vida:

‘Você que vive na vida errada, Deus tem um plano pra você’. Começou assim, parecendo uma propaganda... mas já era uma fisgada... ‘Venha hoje para Jesus, que amanhã pode ser tarde... Não importa se é bandido, quantos matou, não importa, Jesus Cristo faz questão de perdoar você com todos os seus pecados... Venha hoje para Jesus...’. Era uma fisgada atrás da outra, foi me dando uns sintoma de gatura, garganta seca, umas pontada na espinha... Era como se alguém tivesse me puxando, me empurrando... [...] Eu fui me aproximando daquele pastor, embaixo da chuva... Foi quando eu pensei pela primeira vez: é o Espírito Santo falando pela boca desse pregador de cadeia... (*grita, exaltado, como o pastor.*) ‘Quem quer aceitar Jesus? Quem quer levanta a mão!’ A cara daquele homem tava mudada. Ele levantou meu braço, eu senti. Suas veias saltavam pelo pescoço, seus olhos cuspiam fogo na minha direção... Eu fui... Fui para o Príncipe da Paz... (p. 130-131).

Observando a maneira como o romance-reportagem descreve Valente, percebe-se que ele remonta toda a peregrinação da personagem e a luta de quem saiu do crime e começou a tentar ajustar a vida conforme exige a sociedade. A dificuldade de se regenerar, bem como de se reintegrar à vida está presente na fala de quase todos, isso se torna claro tanto no romance, quanto no texto dramático:

- Tinha uns, mais no espírito entrevado, que ameaçavam: está bom, agora é crente, então vai morrer e tal, que nós não suporta bandidão arrependido. Andava pelas galerias do Nove com o Velho Testamento, sem maldade no coração, lutando para colocar os companheiros no caminho da Verdade: - De repente, bateu um desassossego na minha menta que era pra eu ir embora do Nove. Que tinha que ser logo. Que ali não era mais o meu lugar. Pediu guarida para os irmãos da

Assembléia de Deus, no Cinco, e juntou-se a eles, no quinto andar. Era outro homem: - Já não usava mais gíria nem palavra torta e não tinha mais perversidade na alma. Estava num plano de Deus, era Jesus abreviando na minha vida, elegendo eu para continuar vivo no seu Reino, porque dois dias depois que eu saí, a PM invadiu o Nove, com cachorro e metralhadora (VARELLA, 2005, p. 217-218).

Se fora do presídio vivem uma segunda vida, com leis próprias, dentro do presídio ao menos constroem para si a vida que não puderam ter, como Edelson, que na cadeia vive o que acredita ser, um bom médico; Veronique e Zizi que assumem para si o corpo e a identidade de mulher; Valente que só ali na clausura consegue se perdoar, uma vez que, fora dali, ainda como “crente”, poderá ser julgado e apontado como mentiroso e bandido; Bolacha, juiz que resolve os problemas seguindo as leis, ética e moral criadas para as situações do Carandiru; a vida dupla de Zé da Casa Verde e a busca por aceitação de suas duas mulheres...

O desfecho na peça, se aproxima com a Transição 10 “DADÁ – Salmo 91: Cena Final” (p. 133), nesse momento entende-se que Dadá sobreviveu ao Massacre, que, contrariando todas as expectativas, não comparece à representação, diferentemente do espetáculo sangrento, por exemplo, do filme de Hector Babenco ou, mesmo, no romance-reportagem, em que tudo nos é narrado em seus mínimos detalhes.

O tom de suspense está presente na fala de Dadá, em *Salmo 91*. Sem entender muito, o leitor se depara com indagações do personagem, e apenas tem certeza que ele havia se livrado de algo muito “pesado”, até o momento em que a morte dos demais é anunciada, como o estopim das condições de vida a que estavam sujeitos, não sem que antes se prepare, pela narração, o que virá:

O alvoroço ia tomando vulto e virando coisa de protesto contra nossa melhoria, que o ambiente já não vinha do melhor, muitos mano querendo transferência que não saía, cara com a Colônia assinada, pena vencida e nada de liberar o infeliz, fora as visitas que eram um pinguinho só de tempo e babau, já era... Virou um berreiro infernal, cada um gritava seu querer, seus direitos, suas vontades, bosta de vida, bosta de vidaaaaa, eu quero mataaaaaaaaá, eu ladro e mordo, falo. Foi aí que eu olhei e vi pela janela da cela... eu olhei e vi... Puta que pariu, minha mãe... eu olhei e vi... Era um pelotão de ninjas enfileirados... eu vi... Pelotão de choque tava lá enfileirado na porta do Nove, eu vi as máscara de ninja cobrindo os rostos, eu vi os escudo (*pausa*), eu vi as metralhadora (*pausa*), eu vi a cachorrada (*pausa*). Fodeu (p. 138).

Na última cena do texto os personagens são reunidos para proferir o que seria aquele Salmo 91, a fotografia revela que TODOS estão de pé enquanto que a narração acontece em *off*. A partir de então, o espectador é livre para raciocinar a respeito do que acabou de ler ou ver – o Massacre, propriamente dito, não nos é mostrado. Apenas o que é possível Dadá perceber como sua consequência. Marcando a força da narração, em suas intersecções com dois modos de engajamento: o narrar e o mostrar, sendo que, neste caso, o narrar se sobrepõe sobre o mostrar, marcando e nos expondo que Dib construiu uma forma rapsódica, de acordo com a teoria de Sarrazac (2002), para seu texto.

Conclusão

A análise-interpretação de *Salmo 91* seguiu seu curso a partir de diversos direcionamentos, tanto do ponto de vista da comparação entre as obras *Salmo 91* e *Estação Carandiru*, sem que o grau de fidelidade no estudo da adaptação fosse cobrado, uma vez que entendemos que cada obra é independente; das personagens, de suas linguagens ou das categorias de tempo/espaço nos conduzindo as relações que se estabelecem primeiro entre dramaturgo, diretor, ator, figurinista e

demais participantes do processo de criação que vai desde o texto ao espetáculo, bem como a recepção que envolve a plateia, visíveis através das falas dos espectadores e críticos no blog da peça, conferindo à dramaturgia efeitos de sentidos diferentes dos estabelecidos pela tradição.

Em *Salmo 91* a estrutura de monólogo do texto nos permite construir cena a cena. O dramaturgo-rapsodo Dib Carneiro Neto conduz, com mão invisível, a entrada e a saída de novos elementos, uma vez que concede aos personagens, ator, diretor das cenas, como vimos em relatos, uma voz de autoridade para direcionar as etapas do processo que compõem a criação do texto ao espetáculo, trazendo à cena elementos externos, se dedicando à narrativa, que é múltipla, e que muitas vezes aparece indefinida, resultado da polifonia.

Mostrar e narrar são elementos que estruturam e comunicam o texto em *Salmo 91*, notáveis desde uma primeira leitura. No entanto, observamos a tensão entre o descrever (diegesis) e o narrar (mimesis) estabelecidos desde Aristóteles, tendo em vista que as teorias miméticas conferem à narração um caráter de mostrar um espetáculo, enquanto que a teoria da diegesis preocupa-se em defini-la como um ato de contar. Assim, em *Salmo 91* estabelecer os limites entre *mimese* e *diegese* é seguir encontrando a complexa relação ainda debatida entre teatro/dramaturgia. No entanto, após todos os percursos trilhados ao longo dessa pesquisa, que se referem à dramaturgia/teatro, especificamente a análise de *Salmo 91*, foi notável a presença dessa nova modelagem da forma dramática que não se sujeita mais ao fechamento.

Referências Bibliográficas

- CÂMARA, Ramom Mattos; DÓRIA, Lília Maria Fleury Teixeira. As influências de Bertolt Brecht na escrita dramática do espetáculo teatral *Salmo 91* e da obra cinematográfica *Carandiru*. *O Mosaico* – Ver. Pesquisa em Artes/FAP, Curitiba, n.2, p. 1-15, jul./dez. 2009.
- CARNEIRO NETO, Dib. *Salmo 91*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008.
- CLÜVER, Clauss. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria*, v. 14, jul.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf>
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: ____. *Ensaios sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PAVIS, Patrice. Para uma teoria de cultura de encenação. In: ____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 01-20.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

iAutora

Isamabéli Barbosa CANDIDO, (Profª. Mestra)
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI - UEPB)
isamabelibc@hotmail.com