

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
E INTERCULTURALIDADE**

ISAMABÉLI BARBOSA CANDIDO

***SALMO 91: FORMAS NARRATIVAS, ADAPTAÇÃO E DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA NO BRASIL***

**CAMPINA GRANDE – PB
2013**

ISAMABÉLI BARBOSA CANDIDO

***SALMO 91: FORMAS NARRATIVAS, ADAPTAÇÃO E DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA NO BRASIL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Intermidialidade, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

CAMPINA GRANDE – PB

2013

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

C217s Candido, Isamabéli Barbosa.
Salmo 91 [manuscrito] : formas narrativas, adaptação e dramaturgia contemporânea no Brasil / Isamabéli Barbosa Candido. – 2013.
132 f.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2013.
“Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes.”

1. Rapsódia. 2. Teatro. 3. Dramaturgia brasileira.
4. Análise literária. I. Título. II. Carneiro Neto, Dib.


21. ed. CDD 792.09

ISAMABÉLI BARBOSA CANDIDO


**SALMO 91: FORMAS NARRATIVAS, ADAPTAÇÃO E DRAMATURGIA
CONTEMPORÂNEA NO BRASIL**

Aprovada em: 22 / 04 / 2013

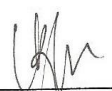
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diogenes André Vieira Maciel
Orientador - UEPB



Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
Examinador Externo - UEL



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Examinador Interno - UEPB

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo a Deus por toda a luz concedida.

Agradeço a minha mãe, minha maior incentivadora, pelo exemplo, força e dedicação. Ao meu pai pela paciência e compreensão nos momentos difíceis.

Ao apoio de Neto, meu exemplo de perseverança e coragem; as ajudas múltiplas de Erivelton, a Mari pelos desabafos, e, ainda mais, pelo novo caminho que ela me ajudou a seguir. Agradeço ao incentivo de Helaine e Bruna. A Tia Bel o estímulo e troca de saberes. Ao meu primo Jean e à minha prima Waleska que me ajudou muito, mesmo que ela acredite que tenha sido o contrário. A vó Lídia pelo aconchego.

Aos meus pequenos, Maísa, Miguel, Michel, Heloysa e Eduarda que me encham de alegria, e, embora não saibam, contribuíram, desviando um pouco o olhar que em alguns momentos pertencia apenas à pesquisa; por me trazerem à vida, a alegria e a vontade de lutar.

Ao professor que escolhi como meu orientador, Diógenes André Vieira Maciel, grande mestre que me ensinou ainda mais a amar o teatro, e que a todo o momento me abre portas, me mostrando verdadeiramente o caminho que trilha um ser humano de bem, ético, profissional, feliz, amigo, dedicado e inteligente.

Aos diálogos com Clodoaldo, que por vezes me ajudaram e deixaram minha cabeça “grávida” de ideias.

Muito obrigada a Deyseane, uma exímia pesquisadora, parceira de estudos.

Aos amigos de sempre, Rafaella, Jhon e Haissa, e as novas conquistas, Mica e Adna.

A turma do PPGLI pelos incentivos.

Ao Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Teatro pelas discussões tão importantes para minha pesquisa, pelos momentos de alegria e de aflição e, ainda assim, por toda a união e trocas de conhecimento.

Agradeço aos professores Elisa Mariana e Luciano Justino pela leitura atenta e perspicaz do trabalho para a banca de qualificação.

A todos que fizeram parte desse crescimento, dessa conquista e aprendizado.

A CAPES, pela bolsa de estudos, que fomentou esta pesquisa.

RESUMO

Trata-se de uma análise-interpretação de aspectos relativos às novas formas dramáticas, em desenvolvimento no teatro brasileiro contemporâneo, mediante a leitura do texto *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto. Compara-se, neste percurso, a partir do processo adaptativo, o romance-reportagem *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella e este texto dramático, tendo-se por objetivo debater criticamente o diálogo entre obra adaptante e obra adaptada, propondo revelar que a adaptação não deve ser entendida como uma cópia ordinária, mas como um processo de apropriação/recriação do material adaptado. Entende-se, assim, que mediante tal processo, o texto adaptado resulta em uma forma dramática que pode ser lida a partir das propostas de Jean-Pierre Sarrazac em torno da questão da “rapsódia” no teatro como um conceito que amplia o entendimento do paradigma do drama, notadamente na contemporaneidade. Para tanto, tais percursos nos servem para analisar e interpretar a peça *Salmo 91*, tendo em vista que se percebe nela a eclosão daquilo que Sarrazac (2000; 2012) chama de forma “rapsódica” do drama – ligada a procedimentos de escrita como “a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade” (SARRAZAC, 2012, p. 152), ou seja, uma forma mais livre, em que os limites entre *mimese* e *diegese* estão tênues –, na qual eclode o “ator-rapsodo”, tendo-se em vista que, agora, este ator, mais próximo de um narrador, expõe os novos paradigmas da forma dramática, para além do fechamento das teorias aristotelistas, trazendo a narração como um processo imaginativo e imersivo em relação à plateia, bastante recorrentes em termos de dramaturgia/teatro no Brasil dos últimos trinta anos.

PALAVRAS-CHAVE: teatro rapsódico; dramaturgia brasileira contemporânea; teoria do drama.

ABSTRACT

This study is focused on the analysis-interpretation of aspects related to new dramatic forms in contemporary Brazilian theater, in order to analyze the play *Salmo 91* (Psalm 91, by Dib Carneiro Neto) as an adaptation process of the novel report *Estação Carandiru* (Carandiru Station, by Drauzio Varella) to the stage. On this reading, the dialogue between the adapted text and his adaptation reveals a new work that shouldn't be understood as an ordinary copy but as a creative act of appropriation / (re-)creation of adapted materials. The adaptation announced such a process results in a dramaturgical form that can be read from the Jean-Pierre Sarrazac's proposals around "rhapsody" in the theater – a concept that broadens our understanding of the drama paradigm, especially nowadays. These paths serve to the play's analysis-interpretation in order that it realizes what hatching which Sarrazac calls as a "rhapsodisation" of contemporary drama - a patchwork of dramatic, epic and lyrical elements put together by techniques of juxtaposition, collage or hybridization. This dramaturgical form, in which the boundaries between *mimesis* and *diegesis* are tenuous, gives rise to this actor closer to a narrator that exposes the new drama paradigms as an immersive and imaginative process in relation to the audience.

KEYWORDS: rhapsodic theater; contemporary Brazilian drama; drama theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1	
NARRAR O DRAMA	16
1.2. NARRAÇÃO, TEATRO E PERSONAGEM	16
1.2. A PROBLEMÁTICA DOS GÊNEROS	24
1.3. PETER SZONDI E A TEORIA DO DRAMA MODERNO.....	30
1.4. DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA E NÃO-ARISTOTÉLICA.....	36
1.5. LEHMANN: DRAMA E O <i>PÓS-DRAMÁTICO</i>	41
1.6. NEM DRAMÁTICO, NEM PÓS-DRAMÁTICO – O RAPSÓDICO.....	47
CAPÍTULO 2	
<i>SALMO 91</i> : EM TORNO DO PROCESSO ADAPTATIVO	54
2.1. DO ROMANCE-REPORTAGEM À PEÇA	54
2.1.1. <i>ESTAÇÃO CARANDIRU</i> : ROMANCE-REPORTAGEM.....	57
2.1.2. ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO	61
2.1.3. ROMANCE, DRAMATURGIA E TEATRO: ADAPTAÇÕES.....	72
CAPÍTULO 3	
DO SALMO À RAPSÓDIA: EM BUSCA DE UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO	88
3.1. INSTALAÇÕES DE UMA NOVA CARTOGRAFIA.....	88
3.2. <i>SALMO 91</i> : POR UMA LITERATURA MENOR	95
3.3. A ECLOSÃO DO ATOR-RAPSODO, EM <i>SALMO 91</i>	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

O percurso solitário desta pesquisa, tendo em vista a escassez de materiais que se refiram à obra *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto¹, deu-se a partir das primeiras leituras que despertaram nosso interesse, levando-nos a questionar o lugar desta obra no teatro contemporâneo brasileiro. Desse modo, desde essas primeiras reflexões, passamos a ler na obra e, conseqüentemente, na cena contemporânea, aquilo o que Sarrazac (2010; 2012) chama de eclosão do “ator-rapsodo”.

A partir de um único artigo acadêmico localizado, que toma também *Salmo 91* como *corpus*, com o título “As influências de Bertolt Brecht na escrita dramática do espetáculo teatral *Salmo 91* e da obra cinematográfica *Carandiru*”, de Ramon Mattos Câmara e Lília Maria Fleury Teixeira (2009), tais inquietações começaram a ganhar corpo, uma vez que, a partir daí, encontramos os primeiros parceiros no campo da crítica, embora seguissemos confiando em nossas próprias intuições para análise da obra.

Desta feita, o nosso objetivo 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. Nesse sentido, se fez necessário estudar os aspectos teóricos e críticos concernentes às teorias do gênero dramático, com o intuito de analisar e interpretar, em perspectiva histórico-crítica, a forma dramática em *Salmo 91*.

¹ Dib Carneiro Neto é jornalista formado, tendo revelado, desde muito cedo, seu interesse por teatro: primeiro como espectador, depois como dramaturgo. Sua trajetória no teatro começa quando se torna crítico de teatro infantil, em 1991, assumindo também a diretoria da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). Como escritor, publicou livros como *Pecinha é a Vovozinha*, sobre o teatro infantil. Mas, sua carreira de dramaturgo só estreia com a peça *Adivinhe quem vem para rezar*, montada, em 2005, pelo diretor Elias Andreato e protagonizada por Paulo Autran e Cláudio Fontana. Em 2008, ganhou o prêmio Shell de Melhor Autor pela peça ‘Salmo 91’, que estreou em 6 de julho de 2007, em São Paulo, no Teatro SESC Santana.

Também 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.

De início, encontramos, na peça, fragmentações, monólogos que aparentemente estão isolados, mas que, ao final, constroem um painel, iluminando a atrocidade, centro temático mais amplo: nos deparamos com Dadá, sobrevivente do massacre; Nego-Preto, que por ter sido traído por um parceiro de assalto, vive obcecado pela ideia de lealdade; Charuto, traficante, cumprindo pena pela segunda vez, e que não vê a hora de sair do presídio para matar o amigo que se envolveu com sua “nega” Rosirene; Zizi Marli, homossexual fragilizado, medroso e submisso, que fala de seu mundo na clausura como se contasse um capítulo de telenovela; Bolacha, personagem que representa a “lei” dentro do presídio, o defensor dos códigos; Véio Valdo, um homem negro, com mais ou menos 70 anos, personagem mais desencantado e descrente das boas intenções da clausura; Edelson, com passado de falso médico e roubo de carro, que atua como enfermeiro na prisão e tem orgulho de sua função no Carandiru; Zé da Casa Verde, personagem que representa justamente a pulsação vital que faz da penitenciária um microcosmo efervescente; Veronique, uma travesti extrovertida, mas, ao mesmo tempo, muito amarga, sobretudo por ter consciência de sua decadência física; e, por último, Valente, personagem síntese e retrato de todos aqueles presidiários, que, dentro da cadeia, buscaram na religião exacerbada a solução para seus tormentos, medos e culpas (CARNEIRO NETO, 2008, p. 27-33). São personagens que falam mais do que ouvem, principalmente porque o que ouvem não é tanto o discurso do outro, mas, unicamente, as palavras que proferem.

Ao questionarem Dib sobre o porquê de *Estação Carandiru*, – pergunta esta que, por sinal, tornou-se, em algum momento, impertinente e sem sentido, uma vez que, para ele, a resposta parecia óbvia, – o dramaturgo responde que o processo criativo veio junto a uma vontade de criar uma peça como exercício pessoal, pelo

amor ao teatro, que o fizesse sentir-se mais humano. Dib revela que se submeteu a um exercício de compaixão pelo ser humano enclausurado, encarcerado, de comportamento alterado, violento, gerador de violência. Desse modo, Dib expõe: “As alterações do fato de viver mostram que a intensidade da vida está intacta”. Para ele, é isso o que define e sintetiza o espetáculo *Salmo 91*: “a intensidade de seus personagens enclausurados, perdidos, reclusos, mas vivos, que não sabem/ não querem/ não podem/ não lhes deixam dirigir melhor suas vidas”².

A visibilidade do “Massacre do Carandiru” ganhou a mídia, mas tudo isso começou com o relato do conhecido médico Drauzio Varella, levado, posteriormente, para o cinema por Hector Babenco. É certo que a narrativa do médico de classe média, que empresta sua voz àqueles que talvez nunca tivessem sido ouvidos, possivelmente funciona como uma brecha para um mundo até então pouco revelado. Foi a partir disso e talvez por uma questão política, que surgiu a proposta de reunir a história de tais indivíduos.

No *blog* da peça,³ Lionel Fischer expõe que Pirandello deu a uma de suas peças o título de *Seis personagens à procura de um autor*, já, em *Salmo 91*, estamos diante de personagens, dez homens (interpretados por cinco atores) em busca de algo bem diverso: mostrar um pouco suas amargas trajetórias e a desesperadora realidade que lhes coube viver. Presos que atuam como pessoas livres, capazes de se colocarem lado a lado com seu criador, e, por que não, rebelar-se contra ele. Essa presença de várias vozes e consciências independentes, em *Salmo 91*, revela-se como uma polifonia, tendo em vista que seus personagens “participam do diálogo” com as outras vozes em pé de igualdade, de maneira tal que seus mundos se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo a imiscibilidade.

Assim, *Salmo 91* pode ser colocada ao lado de formas dramáticas denominadas por Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 49) como “teatro rapsódico”, ou seja, aquele “composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos”. De modo que o monólogo aparece como a representação de uma superação: a linguagem utilizada neste texto transforma o horizonte de expectativas do campo textual do drama mediante a estrutura de monólogos que se manifesta de modo revelador, causando estranhamento.

² Ver: <<http://salmocarandiru.blogspot.com>>, junho de 2007.

³ Ver: <<http://salmocarandiru.blogspot.com>>, agosto de 2008.

O mote para se discutir tais questões parece ser os aspectos de tensão entre o “narrar” e o “mostrar”, notáveis desde a primeira leitura. Essa tensão, mesmo em um texto contemporâneo, parece ainda apontar para questões que comparecem na teoria desde os primeiros textos em torno da poética dos gêneros, na Antiguidade. Daí ter sido necessário se traçar um percurso que remete a Platão e a Aristóteles, passeando por termos básicos da tradição histórica, crítica e teórica da dramaturgia e teatro como *mimese* e *diegese*, ainda postos em tensão no teatro contemporâneo, quando se rompe a perspectiva de uma dramaturgia fechada e absoluta, conforme preconizavam as poéticas normativas em vigência até fins do século XIX.

Para uma melhor compreensão de tais pressupostos, também recorreremos à noção de “reprise” proposta por Jean Pierre Sarrazac (2010), ao discutir tanto as proposições em torno da assim chamada, “crise” do drama que aparecem na teoria de Peter Szondi (2001), como também as discussões em torno do teatro “pós-dramático”, por Hans-Thies Lehmann (2008). São estes os caminhos teóricos em torno dos quais desenvolvemos o estudo na tentativa de discutir as razões que envolvem, segundo Sarrazac (2010), as *mutações* da forma dramática, notadamente aquelas que se revelam na cena contemporânea a partir do estudo de um texto específico, mas que, provavelmente, pode esclarecer alguns processos da dramaturgia contemporânea no Brasil.

Neste percurso, obviamente, tornou-se imprescindível a compreensão em torno do “teatro épico” de Bertolt Brecht, espécie de ponto de contato entre todas estas teorias, na medida em que cada autor estabelece, diante de seus referenciais, uma discussão que toca a produção deste autor como estágio limítrofe de uma tradição dramaturgical que rompe com a forma tradicional, vazada em diálogos, e se encaminha para a solução das contradições intrínsecas a este meio formal, rumando às formas épico-narrativas – processo em ponto radical em *Salmo 91*.

A partir de Brecht, tendo em vista o reconhecimento que fez de uma diversidade de possibilidades de narração, tentamos compreender os conceitos de teatro épico e de dramaturgia “não-aristotélica”, tocando as discussões que se erigem em *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, no que se refere à definição de drama moderno, a partir da noção de “crise” do diálogo, antes tomado como base de uma *forma geral* do drama, bem como a sua teoria da “mudança estilística”, identificável nas tentativas de salvamento e de solução dessa “crise”, verificável no

eixo formal-conteudístico, que passa a se valer de uma “nova” forma, agora incorporando a monologação e a narração.

Se, para Szondi, Brecht aparece como algo semelhante a um ponto de síntese destas tensões, mesmo que não se aponte para um processo plenamente acabado – e devemos considerar os limites históricos de sua teorização –, um movimento diferente aparece na compreensão dada por Lehmann. Daí a pertinência de refletirmos sobre o teatro “pós-dramático”, a fim de compreender a crítica desenvolvida por ele à tradição dramática, percebendo a quebra de ilusão teatral proposta pelo crítico e, como fechamento do quadro teórico para o desenvolvimento da pesquisa, apresentar o posicionamento do crítico Jean-Pierre Sarrazac (em torno do paradigma szondiano e a crítica às tendências, algo como apocalípticas, do pós-dramático), bem como a questão da rapsódia no teatro.

Entendemos que Lehmann ainda tomou Brecht como pertencendo ao paradigma das formas do drama, pois, para este autor, há uma compreensão alargada deste conceito, abrindo a possibilidade de se teorizar sobre as formas que romperiam com tal paradigma; por seu turno, Sarrazac, ao se contrapor à proposição de Lehmann, que apontaria para uma “morte” do drama a partir de Brecht, passa a professar que não há *morte*, mas *mutação*, e que, assim, as formas dramáticas ainda permanecem como “reprise”.

Partindo dessa hipótese teórica, a pesquisa se propôs a analisar a peça *Salmo 91* tendo em vista que seria possível se perceber nela, como afirmamos anteriormente, a eclosão daquilo o que Sarrazac chamou de uma forma “rapsódica” do drama, ou seja, uma forma mais livre em relação às expectativas em torno da Dramática, diante da presença do que podemos considerar da eclosão de um “ator-rapsodo”, que instaura, mediante a narrativa, um tipo de dramaturgia/teatro que exige do público/leitor um modo imersivo e criativo de recepção, convidando-o a preencher lacunas e espaços de silêncio, ao contrário do que se daria frente à forma dramática pura, que é mais fechada.

Este percurso tornou-se importante para desenvolvermos um estudo na tentativa de discutir as mutações da forma dramática como chave interpretativa para se compreender *Salmo 91*, que, certamente, em diálogo com o processo adaptativo, oscila entre o modo *diegético* – próprio da narrativa – e o modo *mimético* – próprio do drama.

Na análise-interpretação que iremos empreender, parte-se do suposto que ao se representar um fato, com um universo de referências histórico – a saber, os modos de vida no presídio Carandiru e, ainda, os entornos do massacre de boa parte de seus detentos, por conta de uma ação policial –, a partir do ponto de vista presente no livro de Drauzio Varella, no texto dramático o narrador do romance ‘sai de cena’ para fazer aparecer os indivíduos. Nesse caso, o leitor é guiado através do olhar dos personagens e não apenas do narrador e médico Drauzio Varella. Mesmo assim, ainda estaríamos diante da expectativa de *vermos* representado o massacre, que, no entanto, fica em plano secundário, tendo em vista que avultam as personalidades que passam a compor um conjunto coletivo, córico, em que o massacre ganha sentido enquanto representação de mais uma experiência dentre aquelas todas que nos são *narradas* pelas personagens.

De acordo com Gonçalves (2011, p. 141), essa mistura e equilíbrio entre *diegesis* e *mimesis*, ou seja, discurso do narrador e discurso do personagem, que também narra, refere-se à retomada pelo teatro do aspecto *diegético* que a concepção aristotélica havia apagado. De modo que é a partir dessas novas percepções que surgem uma diversidade de formas de narração. Desta feita, ainda segundo Gonçalves, haveria, no teatro, essa possibilidade de revelar a diferença entre o que é mostrado e o que não é mostrado em cena; pois essa distinção entre “representação visual e representação poética é feita com base no conceito aristotélico de *mimesis*” (p. 140).

Neste trabalho, a narrativa dentro da dramaturgia, conforme seus pressupostos teóricos já expostos, não pode ser vista simplesmente como um momento de ruptura com o caráter teatral do texto dramático. Certamente, a narrativa implica em nova situação no jogo dramático, levando a rupturas, e, muitas vezes, a mudanças de interlocutor, passando-se do jogo do palco para o jogo com o público – no caso do teatro escrito, do diálogo com um personagem para o diálogo com o leitor.

Vistos estes apontamentos, passemos aos caminhos que levam à estruturação de nosso trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, que tem o título “Narrar o drama”, retomamos o percurso teórico e crítico que servirá de embasamento para a análise-interpretação da peça. Ele se inicia com uma breve explicação sobre a teoria dos gêneros literários, de modo a chegar aos estudos de Peter Szondi, quando este afirma que o drama moderno “em crise” identifica recursos estilísticos da Lírica e da

Épica como meio de superar a “crise”, tendo em vista que as formas aristotélicas tornaram-se precárias para expressar o conteúdo histórico-social em questão a partir do fim do século XIX. Desse modo, essas abordagens teóricas serão a base da compreensão das chamadas dramaturgias não-aristotélicas. Tais proposições estabelecem relação com o pensamento de Szondi, uma vez que o teórico percebe no teatro épico uma tentativa de superação/solução do drama “em crise”, através da agregação de recursos estilísticos da Épica às formas dramáticas tradicionais, assim, emergindo da esfera da dramaturgia, uma nova esfera: a forma épico-narrativa, portanto, não-aristotélica. Ainda para discutir as mutações da forma dramática, partimos das questões elaboradas por Lehmann, a fim de compreender a crítica desenvolvida por ele à tradição dramática, vazada na quebra de ilusão teatral/mimética. Estes estudos convergem no posicionamento do crítico Jean-Pierre Sarrazac, que propõe a questão da “rapsódia” no teatro como um conceito que, novamente, amplia o entendimento do drama, notadamente na contemporaneidade.

Desta feita, no segundo capítulo, de título “*Salmo 91: em torno do processo adaptativo*”, propõe-se um estudo da passagem de um meio para outro, do romance-reportagem para o texto dramaturgício, do narrar para o mostrar, entendendo a adaptação como um processo, conforme Linda Hutcheon (2011). Nesse sentido, nos utilizaremos, também, das pesquisas desenvolvidas por Patrice Pavis (2008) referente à diferenciação entre texto dramaturgício e encenação.

No terceiro capítulo, intitulado “Do salmo à rapsódia: em busca de uma análise-interpretação”, lemos a obra, tendo em vista que se percebe nela a presença da forma rapsódica do drama, ligada a procedimentos de escrita como “a montagem, a hibridização, a colagem e a coralidade”, identificados por Sarrazac (2012, p. 152), que fazem eclodir uma forma mais livre, em que os limites entre mimese e diegese estão tênues, bem como conceitos como ação/conflito/diálogo expondo os novos paradigmas da forma dramática para além do fechamento das teorias aristotélicas, trazendo a narração como um processo imaginativo e imersivo em relação à plateia, bastante recorrente em termos de dramaturgia/teatro no Brasil dos últimos trinta anos, passando pela cartografia dessa cena contemporânea, não só em termos historiográficos, mas também por sua movimentação política em direção à representação das minorias.

CAPÍTULO 1

NARRAR O DRAMA

1.2. NARRAÇÃO, TEATRO E PERSONAGEM

A narrativa sempre fez parte do teatro, tendo em vista que, incorporada ao coro do teatro grego, se introduzia no drama. Como já afirmou Sinisterra (2007), “[...] a dramaturgia parece condenada a sempre lidar de uma forma ou de outra, com a narratividade”.⁴ É nesse vai e volta que Sinisterra (2007) reflete sobre essa presença do narrativo no teatro, à qual ele chama de “Narraturgia”. O termo, segundo ele, nasceu possivelmente de um lapso (ou citação) em algum seminário, ao se referir “às férteis fronteiras entre narratividade e dramaticidade”.⁵ Essa fusão de um gênero no outro, do narrativo no dramático, despertava interesse por uma “dramaturgia de textos narrativos”:

Narraturgia, sim: um lapso conceitual que previa aceitação e clarificação, talvez pudesse servir para indagar a geografia de um território fronteiro e impuro no qual se entrelaçam confusa e inextricavelmente ambos os “gêneros”, o narrativo e o dramático, e cuja história se estende desde as origens do discurso ficcional até seus mais recentes avatares. Pelo que diz respeito ao teatro, pois, não resulta exagerado afirmar que um vetor narratúrgico atravessa toda sua complexa genealogia, incitando ao estudioso e – por que não – também ao criador a transitar permanentemente de um domínio ao outro. (SINISTERRA, 2007).⁶

⁴ Conferir no original : “[...] la dramaturgia parece condenada a habérselas siempre, de un modo u otro, con la narratividade”.

⁵ Conferir no original: “a las fértiles fronteras entre narratividade y dramaticidade”.

⁶ Conferir no original: “Narraturgia, sí: un lapsus conceptual que, previa aceptación y clarificación, quizás podría servir para indagar la geografia de un territorio fronterizo e impuro em el que se entrelazan inextricablemente ambos “gêneros”, el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde lós orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares. Por ló que respecta al teatro, pues, no resulta exagerado afirmar que um vector narratúrgico atraviesa toda su copleja genealogia, incitando al estudioso y - ¿ por qué no? – también al creador a transitar permanentemente desde um domínio al outro”.

Assim, uma das características da *narraturgia* está no modo como os personagens agem, no modo como as coisas acontecem em distintos planos: os personagens narram dizendo o que pensam. Para tratar desta modalidade de textos, Sinisterra sugere uma nova distinção conceitual e técnica, nem sempre fácil de se verificar nos textos, que é, em termos gerais, a diferença entre os tipos de relatos, a saber:

1. confiam à palavra narrativa o que não pode se mostrar na ação dramática – por dificuldades técnicas ou por tabus e convenções sociais.
2. condensam verbalmente circunstâncias e sucessos cujo desenvolvimento situacional requereria maior extensão temporal – questão, pois, de economia dramática.
3. conferem aos feitos evocados pela palavra uma maior capacidade sugestiva que a sua concretização cênica – e prevalece então o critério da eficácia estética (SINISTERRA, 2007).⁷

É digno de nota que a discussão sobre a *narraturgia* está centrada predominantemente no diegético (narrativo) e não no mimético (dramático) – é desse atrito que resulta tal conceito. No Brasil, esta discussão foi também pensada pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2011), que, em um conjunto de escritos de cunho teórico, revela uma preocupação com as formas dramatúrgicas que estabeleçam novos modos de comunicação; portanto, segundo ele, mais eficientes em relação ao público. Essa crise revela a preocupação que sempre esteve presente no âmbito artístico: a de proporcionar ao público maneiras de comunicação mais hábeis.

A perda do imaginário levou-nos a danos que somente agora começam a ser percebidos de forma evidente. Por exemplo, a tão comentada crise relacionada ao fluxo de público ao teatro, cinema, literatura e outras artes, é uma dessas evidências. [...] Mas uma razão pouco aventada, e quem sabe a mais importante, explica que o desinteresse do público se deve ao fato de que talvez a produção cultural não esteja falando a mesma língua dele, nem veiculando as imagens extraídas de um imaginário comum (ABREU, 2011, p. 605).

⁷ Conferir no original: “1. confiam a la palabra narrativa lo que no puede mostrarse en la acción dramática – por dificultades técnicas o por tabúes y convenciones sociales -, / 2. condensan verbalmente circunstancias y sucesos cuyo desarrollo situacional requeriría mayor extensión temporal – cuestión, pues, de economía dramática -/ 3. confieren a los hechos evocados por la palabra una mayor capacidad sugestiva que a su concretización escénica – y prevalece entonces el criterio de la eficacia estética. En los tres órdenes se manifiesta una función pragmática que considero determinante de la validez dramatúrgica del procedimiento: la repercusión del relato en el devenir de los acontecimientos – objetivos e subjetivos – que constituyen la acción dramática. Sin olvidar que, como antes dije, dicho devenir o progresión se produce no solo en el ámbito del suceder, sino también en el del conocer”.

Desse modo, Abreu empreende uma reflexão no que se refere à questão da estrutura dramática, assim como em torno da compreensão da ação de suas personagens. Ou seja, diante de todas as mudanças culturais, refletidas nessas tessituras, seria quase impossível que a arte não passasse por um momento de crise, elemento fundamental do processo criativo.

Percebe-se que, desde sempre, o teatro integrou elementos épicos e dramáticos: as diferentes épocas é que são responsáveis por acentuar seus usos, ou por esmaecê-los. Embora o fato de ter deixado a narrativa de lado não tenha sido vantajosa, o teatro tornou-se de base dramática, assim: “torna-se mais e mais *sentir*, torna-se mais êxtase e emoção e menos saber” (ABREU, 2011, p. 608). Para tanto, Abreu elenca fatores provocados pelo afastamento da narrativa, apresentando, primeiramente, a nova configuração do espetáculo teatral:

[...] de arte sonora, cujo sentido privilegiado de acesso era a audição (em inglês, plateia ainda é *audience*), o espetáculo teatral tornou-se algo a ser, em primeiro lugar, visto. O público torna-se espectador, aquele que vê. Isso provocou alterações profundas na relação do espetáculo teatral com o público. Este passa a *assistir* ao espetáculo. Esse *assistir* não é desprezível nem deixa de ser uma boa relação com a plateia, mas o fato é que fomos levados ao esquecimento de outras relações (ABREU, 2011, p. 608).

Assim, expõe que, no sistema narrativo, em oposição a uma forma dramática que se queria “pura”,

[...] o público é o interlocutor privilegiado, a relação ‘olho no olho’ entre personagens no palco transfere-se para ‘olho no olho’ entre ator/narrador/personagem e público. A ponte obstruída pela ‘quarta parede’ é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que [o] público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. Por meio da narrativa, o público é também construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, em vez de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo. (ABREU, 2011, p. 608-9).

A proposta de restaurar a narrativa tenta estabelecer um equilíbrio entre os elementos épicos e narrativos, base da arte teatral, como uma maneira de reestabelecer a unidade entre público e espetáculo. Por este caminho, chega à conclusão que reabilitar a narrativa e, portanto, se voltar a uma pesquisa cênica que perceba suas características possibilita a junção de iniciativas que também promovam a restauração de um imaginário presente tanto no palco como na plateia,

para pensar em construir um relacionamento novo entre tais partes, mediante a formação de uma imagem que melhor represente esse sujeito atual, e que se revelará na personagem contemporânea. O difícil agora seria definir o que vem a ser contemporâneo. De modo que, para responder a essa problemática, Abreu expõe:

A pergunta pode parecer sem sentido se partirmos da constatação óbvia de que tudo o que é presente, incluindo aí a vida, pessoa, obras e personagens, é também contemporâneo. [...] Nesse sentido, a contemporaneidade seria determinada pela capacidade de uma obra travar contato com o público de hoje. Ou seja, o público determinaria o que é ou não contemporâneo. É uma opinião respeitável se não tivesse alguns inconvenientes. O primeiro é que a questão “o que é contemporâneo” se revelaria inútil já que absolutamente tudo teria a marca da contemporaneidade. Segundo, que seríamos obrigados a delegar a resposta de uma questão teórica a um pretense público que determinaria o que seria contemporâneo ou não, o que parece ser um contrassenso: questões teóricas devem ser resolvidas teoricamente e o mundo real ‘apenas’ confirma ou refuta as resoluções alcançadas. Terceiro, e mais importante, é que o próprio público não é, necessariamente, porta-voz da consciência contemporânea. Coisas bem diferentes são viver no presente e ter consciência do presente. A consciência do presente e, mais, a representação do presente, é a tarefa mais árdua que se impõe ao artista (ABREU, 2011, p. 613).

Assim, a personagem contemporânea estaria no âmbito daquele olhar sobre uma época ou cultura específica, respondendo a como sua imagem está se refletindo, e o resultado desse reflexo é o afastamento das personagens das fontes que antes eram consideradas de poder, como os deuses, as comunidades ou clãs.⁸ O autor apresenta o último ponto como “Terceiro, e mais importante” identificando que ter consciência do presente e viver no presente são ações distintas, mas, não observa as questões formais da arte contemporânea que não se limita, apenas, a ter consciência do presente. Desse modo, a realidade é responsável por proporcionar elementos que constituam e caracterizem a personagem contemporânea:

A realidade contemporânea nos diz, e esta é a hipótese na busca da configuração da personagem contemporânea, que a alienação de si mesmo, característica das figuras trabalhadas por Kafka e Beckett, talvez tenha se aprofundado ainda mais. Não estão apenas perplexas como Joseph K., nem apenas com a ansiedade passiva de Vladimir e Estragon. Passaram à ação. Todos os dias, em qualquer lugar do mundo, topamos com consciências fragmentadas, com seres

⁸ O melodrama já apresentava o alheamento dos personagens com relação ao mundo concreto, mas foi no século XX que esse afastamento ganhou espaço, tendo em vista que o personagem se torna alheio a si. Porém, é com Beckett que se dá o abismo entre discurso e ação, em que caráter e pensamento assumem proporções nunca imaginadas.

perplexos que, no entanto, agem. Uma ação descontínua, sem objetivo, sem sentido e, como toda ação teatral, dramática, violenta. Vladimir e Estragon cansaram-se de esperar Godot e, sem memória e, conseqüentemente, sem valores, puseram-se em movimento e cruzam as ruas, ora tomados de furor, ora de passividade, ora perplexos, ora assaltados por compulsões que não conseguem conter. Essa é uma das configurações possíveis. Esse enredo é conhecido e, na vida, vemos diretamente a sua representação (ABREU, 2011, 619-20).

Desta feita, entende-se que criar uma personagem não é apenas reproduzi-la, uma vez que a recriação deve fazer parte desse processo de construção. O dramaturgo é responsável por construir uma personagem de maneira consciente, caso contrário, irá reproduzir os fatos mais corriqueiros da sociedade contemporânea, ou seja, apenas a crueldade e a violência do mundo real.

Por outro lado, também podemos afirmar que o espectador e o leitor contemporâneo mais atento constata, facilmente, a diversidade da dramaturgia, uma vez que parte do alargamento das fronteiras do drama, agora definido como híbrido. Desse modo, há certa dificuldade em definir o objeto do texto teatral contemporâneo que demonstra uma “necessidade de expressão de assuntos que os modelos históricos não conseguem conter” (FERNANDES, 2010, p. 154):

Talvez um olhar mais atento possa distinguir nas formas híbridas do texto teatral contemporâneo a necessidade de expressão de assuntos que os modelos históricos não conseguem conter. A hipótese é reforçada pela leitura do já clássico *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi. A perspicaz análise de Szondi mostra que a noção a-histórica de texto leva à suposição de que uma mesma forma dramática pode ser usada em qualquer época, para a construção poética de qualquer assunto (FERNANDES, 2010, p. 154).

De acordo com Fernandes (2010, p. 161) acreditava-se que “a função precípua da peça de teatro era projetar uma ação dramática que a cena deveria atualizar”, e, por este viés, Raymond Williams havia investigado as etapas determinantes dessa relação. Desse modo,

[...] Williams vinculou teatral a dramático, medindo a teatralidade pela capacidade que a literatura teria de criar ação por meio dos diálogos ou de outros recursos disponíveis no veículo textual. Ao analisar por esse prisma o desenvolvimento histórico da forma dramática, constatou mudanças por volta do princípio do século, o mesmo período em que Szondi localizou a crise. Williams definiu a mudança a partir do momento em que autores dramáticos como Tchekov passaram a escrever textos em que os diálogos se dissociavam da ação e o drama passava a necessitar da encenação

para se realizar plenamente. É evidente que o texto dramático sempre precisou do palco para se concretizar, mas o que Williams observa é que nas formas dramáticas exemplares, como a tragédia grega, as peças medievais e o drama elizabetano, ainda prevalece o padrão da ‘fala acionada’ (*acted speech*), em que cabe à palavra movimentar a ação dramática (FERNANDES, 2010, p. 161).

Maria João Brilhante (2002) expõe a dificuldade de percorrer caminhos que estabeleçam a relação entre a narrativa e o teatro. Esses novos rumos advêm de uma experiência que, agora, permite a mescla entre o modo dramático e o épico, diferentemente das certezas que perduraram por tantos séculos. Para ela, nessa nova fase, o teatro precisa diferenciar as realidades textuais com que se relaciona. É assim que ela se preocupa em distinguir “texto dramático” e “texto de teatro”, entendendo que essas fronteiras ainda permanecem obscuras. De toda maneira, pode-se ter que o primeiro, por um longo período foi majestade, uma vez que parte da ideia do modelo aristotélico, acrescido as alterações da tradição ocidental e “pretende realizar a imitação pura de acções, sem o contributo de um narrador, através dos sujeitos dessas acções. A acção constrói-se sob a forma de conflito que deverá ser resolvido num tempo e num espaço limitados e verossímeis”. Por seu turno, o segundo “corresponde ao texto dito e ouvido no decurso da representação, aparentemente as mesmas palavras que antes referi, mas transfiguradas pela situação de enunciação, pelo encontro com os outros materiais do teatro”.

Em meio a esse debate, uma questão que nos interessa diz respeito a um movimento recorrente nas últimas décadas do século XX, tendo em horizonte a crescente prática da constituição do texto dramático a partir de leituras de outros textos literários, notadamente aqueles do gênero narrativo. Desse modo, a esfera de questionamentos que giram em torno da dramaturgia não está centrada apenas no ponto de vista temático, uma vez que também se refere à produção e aos mecanismos destas produções, segundo Rubens Rewald (*in SEMINÁRIO...*, 2007, p.11).

A década de 1960 trouxe ao Brasil determinadas inquietações, dentre elas, a busca por responder qual seria a função da dramaturgia no teatro, ocasionada pela ideia de dramaturgia que se tinha durante aquele período, que se sustentava em uma tradição que produzia e valorizava a dramaturgia. Logo depois, o diretor e encenador começaram a assumir funções dentro da criação, embora, ainda na mesma década, esse sistema tenha experimentado alterações, tendo em vista a criação coletiva. De acordo com Werneck, (2008a, p. 1):

Uma visão abrangente dos espetáculos indica que a opção de encenadores e grupos de teatro pelo texto literário como material dramático pode ser identificada como uma nova tradição, às vezes expressando um experimentalismo vigoroso, às vezes apenas encarada como resposta conformista a exigências de se adaptar a formatos prévios de produção. Uma análise mais detida dos espetáculos, no entanto, permite verificar de que modo se aprofundam e se renovam questões que não só remetem à vigência do teatro moderno, como também apontam para procedimentos de instauração do teatro contemporâneo.

Nesse sentido, a teórica aponta questões que estão relacionadas à condição instável que o texto experimentava, distante da função que lhe era reservada no teatro dramático. No entanto, ainda se observa como o texto de literatura, que passa a pertencer à cena, “oferece-se ao teatro como opção à necessária ausência de um autor-criador distante, que o horizonte da contemporaneidade quis aposentar” (WERNECK, 2008, p. 2). O fato é que a autoria, ao ser transferida, permite que o texto como material não transporte uma perspectiva de “deterioração” do drama, pois parte-se da ideia de que o texto ganha variabilidade ao “constituir-se como elemento de uma transação em contraponto ou em dissonância com a atuação dos atores e a concepção do espaço, rompendo em definitivo com a intenção acumuladora do teatro naturalista”.

Nesse sentido, se percebe que não está em questão barrar o texto, como já foi feito, mas de percebê-lo como linguagem, como acréscimo, abrindo os olhos para novas maneiras de produzir dramaturgias, para além do sentido tradicional, ainda fincado no aristotelismo, abrindo fronteiras instáveis para a noção de dramaturgia que passa a, cada vez, se ampliar – não mais expulsando o texto dramático e valorizando excessivamente a cena. Portanto, as obras de outros gêneros passam a apoiar um movimento que ameniza as severas críticas ao texto dramático, *stricto sensu*:

Assim, daquilo que, inicialmente, denominamos de instabilidade textual decorre a percepção de que a literatura quando se transfere para a cena, transforma o teatro contemporâneo, diferente, portanto, da configuração de campo de luta, de expulsão do texto, entendido e pretendido por Artaud ao remeter à literatura dramática. As obras da literatura não identificadas com a destinação do palco, portanto livres do ataque histórico ao dramático, ganham nova função, quando não só se tornam repositórias de narrativas através das quais a fabulação resiste no teatro, mas também quando são percebidas como estoque de imagens ou como acervo de materialidades sonoras da palavra, imprescindíveis para se criar um teatro que se quer autônomo em relação à literatura dramática e que, além disso, situa-se na vertente

de recusa do realismo, um dos princípios da arte teatral o decorrer do século XX. A obra literária adquire novas funções. O monumento de culto adquire o estatuto de matéria moldável, a serviço de novas textualidades, que a cena contemporânea está determinada a experimentar (WERNECK, 2008, p. 3).

A partir do reconhecimento da função do encenador e, do ator, o teatro do século XX começa a falar em formas diversas de criação compartilhada. Costa Filho (2009, p. 14) apresenta uma “escritura cênica – dramatúrgica colaborativa”, no entanto, além desse processo de criação outro processo de criação coletiva foi experimentado no Brasil.

A criação coletiva faz surgir ao mesmo tempo texto e encenação “a grande diferença entre essa fase e a anterior é a ruptura do limite entre as duas esferas de produção: o texto e a encenação” (COSTA FILHO, 2009, p. 14). O que resultou dessas experimentações foi que o texto começou a desaparecer, bem como a figura do dramaturgo, uma vez que todos criavam e respondiam pela criação. Durante esse período, o teatro brasileiro viu o esmaecer da figura do dramaturgo, já o encenador teve sua função impulsionada com esse apagamento. O texto, em fins dos anos 1970 e inícios dos 1980, é base para uma encenação bem feita, sendo que “o texto não tem mais independência da encenação, é difícil separar um do outro” (REBOUÇAS, 2007, p. 13). Contudo, essa situação não pode responsabilizar apenas os processos de criação coletiva, visto também o contexto de censura forte no cenário brasileiro. Desde esse período, por volta da década de 1990 novos dramaturgos começam a surgir, abordando principalmente em suas obras a temática urbana⁹.

Desta feita, quando há uma adaptação de um texto literário para a cena, entende-se que o teatro deixa de ser algo fechado para acolher novas dimensões textuais. Por esse viés, textos de outros gêneros literários, que não eram destinados ao teatro, mas que apresentavam uma teatralidade própria foram conseguindo espaço, uma vez que assumiam uma disposição em renovar o quadro dos textos dramatúrgicos, praticamente banidos do teatro, mas que se revelavam como obras ricas em imagens. É o caso de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, encenada pelo grupo Pau Brasil (1978), sob as mãos de Antunes Filho, conferindo à obra literária outra função, experimentada pelo teatro da contemporaneidade.

⁹ O grito que ecoou com a criação colaborativa e, logo depois com a experiência da criação coletiva, a nova configuração atribuída aos gêneros lírico, épico e dramático, a desagregação da personagem, as encenações em lugares inusitados, como hospitais e presídios, exigiram do texto outras relações com a narrativa impondo uma nova relação com o público.

Já que falamos da ruptura com o paradigma normativo, se faz necessário, agora, uma retomada de alguns aspectos teóricos e históricos que nos auxiliarão a encontrar os caminhos para a análise-interpretação nos capítulos seguintes.

1.2. A PROBLEMÁTICA DOS GÊNEROS

A poética dos gêneros se viu aprisionada às doutrinas preconizadas pelo aristotelismo. Nessa perspectiva, os gêneros eram apresentados como formas estagnadas, não relacionadas aos conteúdos de cada época, de modo que se situavam acima das mudanças, circunscrevendo formas eternas: cabia à poética o zelo a elas, impondo quais conteúdos poderiam ser compatíveis aos gêneros previamente definidos (lírico, épico ou dramático). Se os conteúdos evoluíam ou recuavam, os gêneros em nada mudavam, permaneciam fixos e estritamente demarcados, se plasmando em formas mais, ou menos, prestigiadas. Por este viés, as regras de criação existiam para determinar a recepção adequada da obra, que deveria estar de acordo com o gênero a que pertencia.

A divisão das obras em gêneros conhece seu primeiro debate durante a Antiguidade Clássica. Esta complexa discussão encontra-se, conforme Aguiar e Silva (1994, p. 339-340),

no plano literário, ligado a termos como os da tradução e mudança literária, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, bem como à correlação entre estruturas estilístico-formais e estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos, de leitores e etc.

As polêmicas em torno da classificação dos gêneros literários foram impulsionadas por volta do século XVI, bem como no século XVII, sobretudo a partir de obras que, pelo seu caráter inovador, se mostravam rebeldes aos preceitos e às classificações preestabelecidas. Iniciava-se, então, o agitado debate que envolvia antigos e modernos: de um lado, os antigos que não aceitavam a criação de novas formas, tampouco o estabelecimento de novas regras para as tradicionais, visto que, para eles, as obras literárias greco-latinas eram modelos ideais e inultrapassáveis; de um outro, os modernos, que admitiam a flexibilidade das formas canônicas.

A preocupação que se estabeleceu entre a relação conteúdo-forma se dá desde a Antiguidade Clássica. Embora as regras que definiam a classificação dos gêneros em três (Lírico, Épico e Dramático) já estivessem sendo discutidas, as avaliações de qualidade que determinavam a maneira como estes deveriam ser criados permaneceram imutáveis, mantendo-os dentro de parâmetros estéticos fixos, negando o caráter histórico de cada um, o que serviu para sistematizar estudos e, a princípio, estabelecer as diferenças entre eles.

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. [...] Ainda assim o uso da classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos (ROSENFELD, 2008, p. 16).

Assim, nos voltamos a dois lugares de paragem, indispensáveis e aos quais sempre retornamos quando a discussão diz respeito à questão dos gêneros literários, num contexto da criação estética histórica e da poética dos gêneros. Para tanto, nos utilizamos da contribuição de Platão e Aristóteles em relação a termos básicos que serão retomados pela tradição histórica em torno da dramaturgia e teatro: a *mimese* e a *diegese*, que são postos em tensão no teatro contemporâneo. Porém, antes de começarmos a falar sobre a *Póetica*, lembremos de David Wiles (2007) quando afirma que para conhecer Aristóteles, é necessário voltar para o seu mestre, Platão. Desse modo, a primeira parada é a tradição platônica, quando se distingue *mimese* e *diegese*, conceitos-chave para se entender os tipos de discursos.

No que se refere a Platão, Balme (2008, p. 67) aponta que este: “[...] usa o conceito de ‘mimesis’ para atacar as artes, acima de tudo, as artes performáticas, acusando-as de inverossímeis e de distorções da realidade”.¹⁰ Platão (1997, p. 322 - 323) deixa claro o conceito de *mimesis* no capítulo III (aqui, *mimesis* aparece como recurso estilístico) e no X da *República*. De acordo com Platão, “[...] o autor de

¹⁰ Conferir no original “Plato uses the concept of ‘mimesis’ to attack the arts, above all the performing arts, and accuses them of untruthfulness and distorting reality”.

tragédia, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores”. Este mesmo teórico (BALME, 2008, p. 67) revela que a *mimese* para Platão é principalmente um problema ontológico e epistemológico e, só depois, um problema estético, pois Platão suspeita que a *mimese* represente um perigo quase epidêmico, assim, deve ser colocada sob quarentena teórica e política. Isso porque, ao questionar a relevância do poeta para o modelo da pólis lançado por ele, analisa as histórias e os estilos, os “temas” e as “formas” utilizadas pelos poetas em seus textos. Nesse caso, só deveriam ser concebidos modelos positivos, de modo que o drama seria particularmente problemático, uma vez que envolve imitação, *mimese*.

Para Platão, na categoria dos gêneros, todos os textos literários são uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros, e, portanto, distingue, na categoria global da *diegese*, três modalidades¹¹: a **simples narrativa**, em que “é o próprio poeta que fala, e ele não tenta fazer-nos crer que aquelas palavras fossem ditas por outras pessoas” (1997, p. 82); a **imitação** ou **mimese**, que se dá quando o poeta “faz um discurso como se tratasse de outra pessoa” (1997, p. 82), aproximando ao máximo o seu estilo ao da pessoa que fala: “quando se retiram as palavras do poeta por meio das falas, e permanece apenas o diálogo” (1997, p. 84 - 85); e, por último, o que ocorre por meio de ambas, a modalidade **mista**, através de uma combinação de narração e imitação.

Desse modo, lança-se mão de uma divisão tripartida (baseada nas características técnico-formais do ato enunciativo) dos gêneros literários, distinguindo e identificando: o gênero imitativo ou mimético, adequado à tragédia e à comédia; o gênero narrativo puro, representado pelo ditirambo; e, por fim, o gênero misto, referente à epopeia. A lírica, para Platão, estaria no âmbito da *diegese* pura.

Se a estética aristotélica concede uma cuidadosa atenção às distinções que são necessárias estabelecer no domínio da arte, em geral, e no domínio da poesia, em particular, a estética platônica tende a não dar importância à arte como diversidade e multiplicidade. Rosenfeld (2008, p. 16) expõe certa aproximação entre Aristóteles e seu mestre no que se refere à arte poética definida na *Poética*, sobretudo porque, para ele, existem diversas maneiras literárias de imitar a natureza.

¹¹ Conforme Platão (1997, p. 84-85): “[...] na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, (...) é adequada à tragédia e à comédia; outra de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros”.

Rosenfeld (2008, p. 17) pressupõe que há razões mais profundas para a adoção dos sistemas de gêneros, para tanto, o crítico distingue:

1. **acepção substantiva dos gêneros:** “em que as três categorias nada mais são do que um tipo de representação didática; respondendo à necessidade de sistematização da organização dos fenômenos estudados. Sabemos que se trata de uma conceituação artificial, dado que “estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde” (p. 16);
2. **acepção adjetiva dos gêneros:** “refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (p. 18).

Neste sentido, por mais que haja uma aproximação da obra de arte com o gênero ao qual ela pertence – a epopeia, o conto ou o romance à Épica; o drama e a comédia à Dramática; e o soneto e a ode à Lírica –, não se pode negar ou ignorar a presença em tais formas de arte de determinados elementos de outros gêneros, uma vez que toda obra de arte abrange traços estilísticos diferentes daqueles de sua especialidade estética. Daí podermos, por exemplo, falar de um conto lírico, um poema épico e, também, a acepção mesma de drama/teatro épico.

No que se refere à *Poética*, David Wiles (2007, p. 92) discute que a intenção de Aristóteles era a de elaborar um guia para o escritor que tivesse a pretensão de escrever a melhor tragédia. Há uma prescrição normativa de como compor uma tragédia, com o intuito de argumentar que esta é a mais elevada forma de arte. Desse modo, Aristóteles, a partir da distinção do conteúdo e da forma, estabelece uma comparação entre a tragédia e a épica, diferenciando, assim, a escrita poética (nesse caso, a mais completa seria a tragédia) e a narração, com base na especificação dos elementos intrínsecos a cada um dos gêneros. Aristóteles, como um polímata, ou seja, como um filósofo cujo conhecimento não está restrito a uma única área, de acordo com Wiles, (2007, p.92), pensa a tragédia como um “organismo biológico”, e a melhor maneira de se estudar um organismo é ver como as suas diferentes partes se relacionam.

Deste modo, a *Poética*, em síntese, para Roberto Machado:

[...] inaugura a tradição de uma análise “poética” ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica. O livro, dividido pelos organizadores em 26 capítulos, tem como objeto as espécies de *poiesis*, de produção de uma obra, e como grandes temas a *mimesis* (capítulo 1-5), a tragédia (6-22), a epopeia (23) e, finalmente, a comparação entre a epopeia e a tragédia (24-26) (MACHADO, 2006, p. 24).

Assim, a poesia, ao imitar, realiza uma ação criadora (*poiesis*), deliberada e calculada, seguindo uma lógica própria, visa a um fim específico, que é o prazer e o conhecer¹². Roberto Machado (2006, p. 24) chega a enfatizar que Aristóteles não conceitua a *mimese* nem na *Poética* e nem em nenhum outro livro seu, embora seja um de seus temas mais recorrentes. De modo que, “a *mimesis* artística deixa de ser, como era para Platão, a imagem de uma imagem, uma cópia degradada do mundo sensível”, ou seja, está longe de ser entendida como uma mera reprodução da realidade. A representação pensada por Aristóteles não deveria visar ao realismo, mas sim, se basear sobre o possível e não sobre o real.

A imitação constitui o princípio unificador submetido a todos os textos poéticos, mas simboliza também o princípio diferenciador destes mesmos textos, visto que se consolida, com **meios** diversos (ritmo, canto e o verso), se ocupa de **objetos** diversos (sob o ponto de vista moral, tipos de personagens que se pretende imitar; podem ser seres superiores, como na epopeia e tragédia, ou seres inferiores, como na comédia: “melhores, piores ou iguais a nós”), e se realiza segundo **modos** diversos (contrapõe modo narrativo e imitação narrativa, ao modo dramático)¹³. De acordo com essa diferenciação, Aguiar e Silva (1994, p. 343) apontam que “da diversidade dos *modos* por que se processa a imitação procedem importantes diferenciações, já que o poeta pode imitar os mesmos objectos e utilizar idênticos meios, mas adoptar modos distintos de *mimese*”.

¹² Na *Poética*, Machado (2001, 43-44) afirma que “poesia é imitação (*mimese*) que se caracteriza por ser uma operação de representação da natureza (*physis*), entendida como o homem em ação, não em termos simples, cópia ou transcrição, mas como ampliação e universalização das suas possibilidades; é imitação do homem agindo (*práxis*) de acordo com a sua vontade, as suas paixões (*pathos*) e de acordo com suas faculdades intelectuais (*dianóia*), formando no conjunto uma expressão moral (*ethos*)”.

¹³ De acordo Aguiar e Silva (1994, p. 344), no modo narrativo, partindo-se da teoria aristotélica, existem dois submodos: “o poeta narrador pode converter-se ‘até certo ponto em outro’, como acontece com Homero, narrando através de uma personagem, ou pode narrar directamente, por si mesmo e sem mudar. O primeiro submodo é digno de louvor e intrinsecamente valioso, ao passo que o segundo submodo é censurável e próprio de maus poetas”.

Assim, ainda de acordo com Aguiar e Silva (1994, p. 345), Aristóteles baseia a sua divisão das modalidades da poesia ora em elementos relativos ao conteúdo, de modo que diferencia a poesia elevada e nobre (tragédia e epopeia), que imita o homem superior e a poesia jocosa (comédia e paródia), que imita o homem inferior, e o risível da ação humana, ora em “elementos relativos ao ‘radical de apresentação’, à forma e à organização estrutural dos textos, assim diferenciando o modo narrativo, usado na epopeia, e o modo dramático, usado na tragédia e na comédia”.

Pelo que já se expôs, a *Poética* fornece um número de conceitos que geraram um debate intenso, e, enquanto Aristóteles define as formas da tragédia de sua época como um drama/ação que imita a realidade, suscitando o terror e a piedade e tendo por efeito a purificação dessas emoções, Brecht, na modernidade, adota, no seu “teatro épico”, o aspecto “diegético”, elaborado pela estética aristotélica, quando estrutura a ação dramática em episódios ou relata a ação no palco, recorrendo também a canções e títulos como estratégia de dividir os acontecimentos, formalizando um “estilo histórico poético”, tendo em vista o reconhecimento que fez de uma diversidade de possibilidades de narração. É neste ponto que encontramos o pensamento do teórico húngaro Peter Szondi.

De acordo com os apontamentos feitos por Rodrigues (2009, p. 21), Szondi percebia que “entre a via larga e agora desvitalizada da tradição dramática e a vereda que conduziria à ‘nova épica’ havia não só um abismo histórico a ser transposto, mas pontes a serem reconstruídas”. Rodrigues (2009, p. 22) entende que há entre Szondi (na maneira como resolveu sua pesquisa) e Aristóteles uma combinação inusitada de proximidade e distância, uma vez que “a visão aristotélica não se impõe por uma relação à cena trágica, mas por uma maneira particular de observá-la, na qual espantam não só a sobriedade e frieza “legisladora”, [...] mas a minúcia descritiva e a atenção a detalhes de natureza técnico-compositiva, aparentemente descontraídos”.

O que se vê na *Poética* é um movimento de reconhecimento mas igualmente de reavaliação do fazer e do feito artístico. Algo que ajuda, ao menos em parte, a explicar seus dois perfis desconjuntados: de um lado, o ímpeto classificatório e a ênfase na lógica interna e propriamente compositiva dos gêneros poéticos e, de outro, o destaque conferido à mimese e, em especial, à análise da tragédia (RODRIGUES, 2009, p. 27).

Rodrigues entende que essa proximidade e distância entre Szondi e Aristóteles significam que, de alguma forma, Aristóteles também tentou, durante sua época,

“salvar” a tragédia para dar conta das transformações que estavam ocorrendo. Assim, ao escrever a *Poética*, Aristóteles tenta manter a forma clássica normativa e prescritiva, com o objetivo de não deixar que a tragédia chegue ao declínio; partindo dessa ideia, ele não procurava uma nova forma, e sim, manter a forma da tragédia.

1.3. PETER SZONDI E A TEORIA DO DRAMA MODERNO

Diante das discussões que já foram levantadas acerca dos aspectos teóricos e críticos concernentes às teorias das formas dramatúrgicas, que abordam tanto a discussão entre os gêneros literários como os conceitos de *mimese* e *diegese*, formulados a princípio por Platão e Aristóteles até a contemporaneidade, trazer os aspectos da “crise do drama”, propostos por Peter Szondi (2001), é enfatizar as relações problemáticas entre forma e conteúdo, bem como a crise do diálogo, a fim de compreender a composição de novas formas dramáticas.

Deste modo, a discussão sobre a complexidade dos gêneros literários se fez presente também nos estudos de Peter Szondi (2001) sobre o surgimento de uma “crise” no drama, quando se entende que o drama moderno emerge dessa “crise” do drama absoluto, uma vez que passa a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros. Comentando esta questão, Raymond Williams (2011) entende que essa crise surge de uma rejeição plural ao Naturalismo, de modo que enfatiza a sua história. Afirma que a ocasião decisiva é o período em que poucos dão importância à história dramática e teatral, período marcado pela influência e pelas formas burguesas, assim, o teórico expõe que:

[...] a história cultural mais essencial é sempre uma história das formas, e o que nós realmente encontramos, ao examinar esse período em suas linhas de desenvolvimento longas e lentas em direção ao nosso próprio século, é uma das duas grandes transformações em toda a história do drama (a primeira foi a Renascença) (WILLIAMS, 2011, p. 76).

É assim que, no que se refere à dramaturgia e ao teatro, Raymond Williams parece acreditar que há uma rejeição coletiva ao Naturalismo, concordando com Szondi quando revela como representantes desse período Ibsen, Strindberg, Tchekhov, ao perceber nesses autores as linhas de uma tradição alternativa, entendendo que estes vivenciaram, durante o surgimento da modernidade,

principalmente no século XIX, uma mudança cultural agressiva. De modo que, semelhante ao seu antecessor, constata o surgimento do novo a partir do velho.

Discutindo a “crise”, Rodrigues (2005, p. 211) afirma que a *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi “[...] fornece munição para se pensar a emergência e o modo de configuração das crises no campo artístico a partir de um prisma particular: a dramaturgia”. Há, portanto, uma tentativa de salvamento da forma dramática, e como processo, a busca pela solução, e, depois, superação de sua própria “crise”, mediante a criação de uma nova forma, que rumo à epicização, resultado de uma “nova experiência”, em que o centro estaria nas relações sociais.

Raymond Williams (2011, p. 76-77) considera que cinco fatores podem ter influenciado todo o drama posterior. É a partir da identificação desses fatores que o teórico percebe a verdadeira natureza da comoção de *vanguarda*¹⁴ imposta ao que se denomina de drama e teatro burguês, a saber:

i) houve a admissão radical do *contemporâneo* como material legítimo para o drama; ii) o reconhecimento do *nativo* como parte do mesmo movimento; a convenção generalizada de um local ao menos nominalmente exótico para o drama começou a ser afrouxada, e as bases para a convenção agora igualmente difundida do *contemporâneo nativo* começaram a ser preparadas; iii) houve uma ênfase crescente na *forma da fala cotidiana* como o fundamento para a linguagem dramática: na prática, uma redução, em um primeiro momento, da extraordinária variedade linguística, incluindo o coloquial, que marcou o Renascimento inglês, mas, ao cabo, um ponto decisivo de referência para natureza de todo o discurso dramático, os tipos formalmente retóricos, corais e monológicos sendo progressivamente abandonados; iv) houve uma ênfase na *extensão social*: uma violação deliberada da convenção que definia que ao menos os personagens principais do drama deveriam ser de nível social elevado. Como no romance, esse processo de extensão moveu-se em etapas, da corte para o lar burguês e, em seguida, aos pobres, primeiramente no melodrama; e, por último, v) houve a conclusão de um *secularismo* decisivo: não necessariamente, em seus estágios iniciais, uma rejeição da crença religiosa ou uma indiferença a ela, mas uma exclusão continuada de todas as agências sobrenaturais ou metafísicas da ação dramática. O drama deveria agora ser, de modo explícito, uma ação humana exercida em termos exclusivamente humanos.

Podemos afirmar que a pesquisa de Szondi se baseia na relação das mudanças que permitem identificar uma dimensão moderna para a teoria do drama e na dramaturgia. Assim, Szondi, de acordo com Rodrigues (2009, p. 11), em suas duas

¹⁴ O termo vanguarda de que fala o teórico diz respeito a um “complexo de movimentos” que surge em 1910 e vai até por volta de 1930.

obras *Ensaio sobre o Trágico e Teoria do Drama Moderno*, buscou interpretar as ideias e formas assumidas como síntese e resposta única a determinadas experiências intelectuais e artísticas durante um período definido. É o que também afirma Pedro Süssekind:

Tanto em *Teoria do drama moderno* quanto em *Ensaio sobre o trágico*, o esclarecimento metodológico feito nas introduções tem como tema a concepção de um processo de historização da poética, em que se identifica uma ruptura, na Estética alemã do final do século XVII, em relação à tradição classicista de base aristotélica. Em resumo, a partir desse período os gêneros artísticos são pensados como manifestações próprias de cada época, e não como formas pré-estabelecidas, alheias à história, ou seja, como regras prescritas para se obter efeito visado. Assim, a reflexão sobre a arte deixa de estar ligada à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como acontecia nas poéticas tradicionais. E essa mudança de perspectiva constituiria um marco para o desenvolvimento da Estética moderna (SÜSSEKIND, 2008, p. 38).

Szondi não nega a influência das pesquisas de Lukács, Benjamim e Adorno, com a *Teoria do Romance*, a *Origem do drama barroco alemão* e a *Filosofia da nova música*, respectivamente, em seus estudos, principalmente porque são estes estudos que o ajudam a identificar uma tradição crítica a ser adotada para abordar, de modo adequado, o drama moderno. O interesse de Szondi por tais autores se justifica pelo fato de que se a *Teoria do drama moderno* traz em sua discussão o abandono, de certa forma, de uma teoria predominante em nome de uma tradição crítica ainda não institucionalizada, de outro lado, mostra que tal tradição não consegue dar conta das transformações no campo do teatro dos séculos XIX e XX, se afinando ao pensamento de Lukács (1968, p. 55) quando afirma “O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. À relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos Séculos XVII e XVIII”.

Assim, o que vai definir os primeiros passos da pesquisa do jovem crítico são os ataques àquela tradição crítica institucionalizada, que procurava, em função de seu próprio presente, incidir sobre a crise de uma tradição. No centro de toda essa oposição encontram-se três pontos decisivos: a noção de drama, drama moderno e tragédia. Daí Rodrigues (2009, p. 11) propor que a ideia central deste pensamento estaria voltada para a compreensão das mudanças ocorridas, que permitem, assim, identificar uma dimensão propriamente moderna, na teoria do drama e na dramaturgia. Pois, Szondi

localiza a crise da forma dramática muito antes, por volta de 1880, quando a crescente complexidade das relações sociais já não cabe no mecanismo do drama absoluto, que se estrutura a partir das relações intersubjetivas dos personagens (FERNANDES, 2010, p. 154-155).

Szondi (2001) compreende que o drama, enquanto forma poética, baseado no diálogo intersubjetivo, tem sua “crise” percebida a partir de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, em fins do século XIX, e sua defesa se dá em torno de “uma teoria da literatura que, reconhecendo a autonomia da obra de arte, propõe uma leitura próxima ao texto, fonte de todas as questões a serem discutidas, mas que a partir dessa leitura leva em conta a dimensão histórica” (SÜSSEKIND, 2008, p. 42).

Se havia, portanto, certa precaução quanto ao uso do termo épico, visto como negativo pelos mandamentos aristotélicos da “composição dramática”, a partir de Bertolt Brecht houve a adesão aos termos “épicos” e “não-aristotélicos”, quando se compreendeu que a épica interna passa por um momento de “reversão positiva”, visto que o épico, na forma dramática, era entendido como “erro” até o século XIX. Assim, Rodrigues (2009, p. 19) aponta o surgimento de uma épica moderna a partir da reflexão do esgotamento dos parâmetros dramáticos normativos sedimentados sob a égide da *Poética*, no pensamento e na prática dramatúrgica.

Segundo Szondi (2001), a concepção canônica do drama não conhecia o que era histórico, entendendo o conteúdo como proveniente da história e a forma como indiferente à história. Essa adequação entre forma e conteúdo fazia surgir uma forma preestabelecida do drama, “como realização histórica de uma forma atemporal” (p. 24). Desta maneira, a ausência de laços históricos da forma dramática tradicional permitia que o drama aparecesse, quase sempre, “como possível em qualquer tempo e pode[ndo] ser invocado na poética de qualquer época” (2001, p. 24). Daí as rupturas dessa equação serem entendidas como responsáveis pela “crise” da forma dramática tradicional, baseada quase exclusivamente no diálogo intersubjetivo. De outro lado, para Szondi, no drama moderno, o passado surge como um tempo que domina sobre o presente, de modo que não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, e, na medida em que é lembrado, continua a repercutir no íntimo dos personagens. Do mesmo modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo, contrariando o conceito tradicional de drama que tinha como cerne de sua estrutura interna a reprodução das relações intersubjetivas por meio do suporte do diálogo.

Desta feita, afirma-se que a forma canônica cerrada não conseguia mais abarcar as novas representações e os novos conteúdos, de modo que marca sua área de “crise” quando, diante da concepção anterior, percebe-se que não mais se conseguem representar, na forma tradicional, os novos processos históricos que, modificando o que se estabelece como conteúdo dramático, passam a determinar por dentro a escolha da forma do drama, conforme é possível detectar a partir do Naturalismo:

[...] O drama na sala de estar possuía áreas inacessíveis da experiência no que deve continuar a ser visto como duas direções *opostas*. Teoricamente, havia então duas escolhas. Ou o drama poderia voltar a ser totalmente público, invertendo o abandono burguês dos locais de poder social em decorrência de sua rejeição ao monopólio da distinção. [...] Ou o drama poderia explorar de modo mais intenso a subjetividade, afastando-se da representação e reprodução conscientes da vida pública em favor da dramatização, por qualquer meio, do que foi tomado como uma consciência interior ou mesmo como o inconsciente (WILLIAMS, 2011, p. 79).

Em Szondi, portanto, se anuncia a urgência da historicização das formas estéticas, entendida por ele como uma hibridização dos gêneros, ou seja, da Lírica, da Épica e da Dramática, considerados antes como categorias puramente sistemáticas e estéticas, e que passam a ser tomadas como categorias históricas, o que permite pensar o drama aliado a categorias vinculadas a uma época específica e a um determinado contexto social, sobretudo porque tal contradição estabelecida entre a forma dramática e uma temática de natureza épica deveria ser problematizada e solucionada a partir da autonomia de cada obra. Desse modo, se entende que:

O que constitui a historicidade da obra de arte é a discussão, em cada obra, [...] entre aquilo que o artista pretende e aquilo que ele pressente, entre a intenção e a condição de sua realização, entre a forma historicamente tradicional e a matéria historicamente atual, portanto um passado e um presente, cuja comunicação na obra de arte nunca é totalmente bem sucedida, de modo que a obra também aponta ora o futuro (SÜSSEKIND, 2008, p. 42).

Assim, o drama “em crise” no final do século XIX já “nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 92). Desse modo, tal crise surge “em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes” (p. 91), ou seja, em torno de um fato, ocorrido no tempo presente e mediante relações intersubjetivas. Portanto, percebe-se uma

transição na relação entre forma-conteúdo indicando o surgimento da contradição interna na forma do drama, rumo à superação dessa contradição, a partir da difusão de novas formas que eclodem dos novos conteúdos precipitados – notadamente no que se refere à passagem do diálogo intersubjetivo como único meio comunicacional para o seu esvaziamento pela irrupção de modalidades intrasubjetivas, monólogos e passagens narrativas, além dos recursos épicos.

Desse modo, nessa transição de uma dramaturgia, tomada como “aristotélica”, para outra “não-aristotélica”,¹⁵ quebram-se os paradigmas tradicionais da teoria do drama, que, de certa forma, não estariam mais agindo para estabelecer uma compreensão da produção dramaturgical do teatro moderno e contemporâneo, visto a ascensão do romance, enquanto forma literária hegemônica, e que lança influência sobre as formas dramaturgical, tendo em vista os novos conteúdos que elas deveriam passar a representar e, portanto, formalizar esteticamente:

No auge da crise da forma dramática, o romance parecia estar mais apto a tratar do tema da ação humana individual pressionada por forças externas, ou internas demais, pois dispunha de processos narrativos mais eficazes para representar tanto a subjetividade quanto o mundo moderno e seus mecanismos elaborados, projetando com maior facilidade o processo histórico, o tempo vivido e os abismos da inferioridade. Não é de estranhar que, depois da crise apontada por Szondi, o drama seja cada vez mais contaminado por procedimentos épicos e escape à lógica intersubjetiva que funda a mimese teatral. A forte presença das técnicas analíticas na construção do texto teatral contemporâneo talvez indique que a *diegesis* seja o modo mais eficaz de representar os “estados de coisas” a que Benjamin se refere quando analisa o teatro épico brechtiano (FERNANDES, 2010, p. 155).

A maneira como Szondi descreve e analisa o drama moderno parte dos novos recursos, e, nesse caso, seu estudo apresenta a forma enquanto “conteúdo precipitado”, de modo que revela, como primeira tentativa de “salvamento” da forma dramática, a escolha de heróis, no Naturalismo, entre as camadas mais baixas da

¹⁵ Os conceitos “dramaturgia aristotélica” e “não-aristotélica” referem-se à dicotomia entre uma dramaturgia fechada e outra aberta: “A dramaturgia fechada, ou aristotélica, prende-se aos antigos preceitos: obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação, e algumas coisas mais. Já a dramaturgia aberta, ou não aristotélica, faz mais ou menos o oposto: a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade, e mais alguns particulares, seguindo as propostas de cada dramaturgo. [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 215).

sociedade, a percepção do diálogo se despedaçando em monólogos, a formalização da peça em um único ato, assim como o uso de ferramentas expressionistas, ou seja,

[...] expõe este processo como uma “Teoria da mudança estilística” que se afirma como contrária a uma compreensão dualista em torno da forma e do conteúdo, além disso também limitadora na escolha da matéria social, que deveria se adequar à forma já dada do drama, sempre lutando em permanecer, como se fosse a-histórica, visto estar presa a certa visada do conteúdo imutável (MACIEL, 2010, p. 22).

Desta feita, Szondi reflete sobre tais recursos entendendo que eles permitiram superar a incoerência estabelecida na dialética forma/contéudo, retirando dos gêneros o engessamento enquanto formas fixas e absolutas. Assim, sugere como “tentativas de solução” da crise, pela expressão dos temas contemporâneos, a irrupção de uma forma nova, que rumo ao teatro épico de Brecht – o drama moderno. Ou seja, a mudança da forma dramática “pura” para uma forma que suportasse o novo, que deixasse de ser o diapasão, e, assim como o conteúdo, se ajustasse ao contexto histórico-social. Pedro Süsskind (2003, p. 23) sugere que esse período de crise comprova que um dos caminhos da filosofia da arte é seguir as teorias que têm por objeto a obra de arte e não seus gêneros. Assim como fez Szondi, o ponto inicial deve ser a obra de arte, cujas informações servem para adentrar na dinâmica única de cada obra analisada, no intuito de revelar sua dialética forma/contéudo.

1.4. DRAMATURGIA ARISTOTÉLICA E NÃO-ARISTOTÉLICA

O teatro épico apresentou-se controverso para alguns por considerar que a forma épica e a forma dramática de narrar uma fábula – os modos, no dizer de Aristóteles – eram essencialmente distintas umas das outras. Para Aristóteles, essa diferença estava na estrutura que dependia da maneira que a obra era ofertada ao público, uma através do palco, outra mediante a narração, intermediada por um rapsodo¹⁶. Desse modo percebe-se que Brecht não tinha a intenção de elucidar as distinções entre a forma épica e dramática, tendo em vista que perdeu sua

¹⁶ Cf. HERSANT e NAUGRETTE (in SARRAZAC, 2012, p. 152) “[...] no sentido epistemológico literal – *rhaptein* significa ‘costurar’ -, ‘costura ou ajusta cânticos’. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do ‘costurador de *lais*’ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar -, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico”.

intensidade “basta-nos chamar a atenção para o fato de a cena, pelas aquisições técnicas, ter adquirido condições para incorporar nas representações dramáticas elementos narrativos” (BRECHT, 2005, p.65).

A maneira como Bertolt Brecht redirecionou o teatro e o fazer teatral o tornou um importante teórico para a dramaturgia e para o teatro universal. Desse itinerário, elaboramos apenas alguns de seus passos mais importantes no interesse do nosso tema, especificamente sobre uma concepção ampliada em torno do teatro épico narrativo. Essa aproximação feita por Brecht entre Épica e Dramática revela o exercício que tenta redescobrir a diversidade de gêneros literários, além de seu aporte intersemiótico, caracterizando a dimensão totalizante de tal projeto.

Brecht começa a empregar o termo “teatro épico” no final dos anos 1920, depois de ter utilizado a denominação “drama épico”, substituído por “teatro dialético”. O surgimento do termo “teatro épico” inclui o nascimento de “drama épico”, assim como o termo espetáculo inclui o de dramaturgia: “a ideia de um *teatro dialético* como que extrai e amplia a essência contraditória que preside à unificação de Épica e Dramática num *teatro épico*” (PASTA JR., 2010, p. 230).

A peça que sinaliza o momento de nascimento desse teatro épico é *Homem é Homem* (1926), porém *Baal* (1918), a partir de uma “rara unificação de estrutura dramática, gesto e fala” (PASTA JR., 2010, p. 240), já demonstrava conter tais traços. Pasta Jr. (2010, p. 210) afirma que, nas teorias que envolvem os períodos entre o século XVIII até a primeira metade do século XX, a ênfase recai na discussão sobre os gêneros literários, assim:

Nesses conjuntos teóricos, tanto naquele da última década do século XVII, quanto neste da primeira metade do século XX, o núcleo mais denso é o da discussão dos gêneros literários. No Classicismo alemão, o ponto de concentração desse debate produz-se na correspondência entre Goethe e Schiller, onde, principalmente, os dois grandes escritores procuram distinguir e analisar as características e propriedades fundamentais da forma épica e da forma dramática, discussão que, como vimos, interessa à definição formal de seus próprios trabalhos dramáticos em elaboração. Nessa discussão, o problema essencial é sempre o da relação entre a forma dos gêneros e a matéria histórica (PASTA JR., 2010, p. 210).

Desse modo, os teóricos fomentam uma discussão, cujo precursor é Aristóteles, entendendo que Brecht, em sua fase madura, no fim dos anos 30, extrai e reformula o novo e o velho, de modo que afirma:

A literatura proletária é preocupada em tomar lições de forma nas obras antigas. É coisa natural. Desta maneira se reconhece que não se pode simplesmente saltar as fases que precederam. O novo deve ultrapassar o velho, mas ele deve compreender em si o velho em estado dominado, ‘suprimi-lo conservando-o’. É preciso compreender que há, hoje, uma nova maneira de aprender, uma maneira crítica, em que se transforma aquilo que se aprende, uma maneira de aprender revolucionária. O novo existe, mas ele não nasce senão na luta com o velho, e não sem ele, não no vazio. Muitos esquecem de aprender, ou tratam esta questão com desprezo (‘isto não é senão uma questão de forma’), e outros consideram o momento de crítica como uma questão de forma, como alguma coisa que é óbvia (BRECHT, 1976 *apud* PASTA JR., 2010, p. 212).

Há, em Brecht, um ponto de vista universalista, ao passo que ele reconstrói e formula seu pensamento partindo de bases “velhas”. Para ele, reconsiderar a herança clássica é buscar a adequação e o rigor da “forma”, vista como inseparável do “conteúdo”. Assim, em

[...] sua teoria do *teatro épico*, Brecht em boa parte a realiza num diálogo com os clássicos nacionais, no que muitas vezes recorta suas formulações na matéria mesma dos trabalhos de Goethe e Schiller e principalmente em sua *Correspondência*. De fato, a sua preocupação, ao formular a teoria do *teatro épico*, é semelhante à dele e também Brecht desemboca na consideração das características e propriedades do épico e do dramático naquilo em que elas interessam ao seu próprio trabalho dramático em evolução, que lhe coloca igualmente o problema de dominar uma nova matéria histórica cujo controle se revela impossível dentro dos limites de um único gênero. O *teatro épico*, assim, como se sabe, não é o produto de mero capricho artístico que, no desejo de criar gratuitamente um gênero bifronte, fizesse cruzarem-se duas grandes linhagens tradicionais (PASTA JR., 2010, p. 215).

O projeto de Brecht evoca os principais sistemas teatrais do passado para formar um novo sistema: “‘Epiczava’ *com* a herança e ‘epiczava’ a herança. Aí, em Brecht, de novo o constante curto-circuito de teoria e prática” (PASTA JR., 2010, p. 221). Portanto, segundo este mesmo autor, Brecht cria premeditadamente, como o próprio afirma, “propostas em forma duradoura”, propriamente para um combate no tempo. Porém, Pasta Jr. entende que não se pode restringir a obra de Brecht simplesmente a uma redução utópica “aquela que obtém o movimento de universal expansão [...] por uma contração inicial, miniaturizante, da linguagem”, uma vez que há certa vocação à universalidade, mas não se pode falar que a recusa à redução dela esteja ausente. Diz-se, então, que o que está em jogo no teatro épico não é tanto o

sentimento, e sim, o estímulo do senso crítico no espectador; porém, seria errôneo retirar desse teatro qualquer sentimento.

Além disso, topamos com uma forma de teatro extremamente rica pela variedade e elementos de que dispõe: não apenas uma nova técnica de atuação e de direção, mas também uma nova dramaturgia, as mais diversas técnicas de palco, a música, o emprego de filmes e outras coisas mais. O curioso nisso tudo é que, por ora, o social é pouco acentuado em si mesmo, aparece muito mais como uma espécie de painel de fundo natural; talvez porque a sociedade enquanto problema constitua simplesmente a exata base de todo o teatro brechtiano, desde seus inícios; e seja como for, a problemática social deve funcionar como o fundamento a partir do qual se estabelece até mesmo a própria possibilidade do teatro épico (BORNHEIM, 1992, p. 138).

Diferente do que se define, Brecht, ao se referir ao teatro épico, afirma-o enquanto movimento, ou tendência da época, visto que não se considerava como um caso isolado. Ao tomar os modelos pré-burgueses, ou do início da ascensão burguesa, trabalhava com uma realidade em transformação (BORNHEIM, 1992, p. 138). Tal movimento era, para ele, não apenas necessário, mas visava uma expansão exigida por um momento histórico que atingia também o teatro.

Contudo, Brecht, opondo-se à forma dramática, baseada no conflito aristotélico, apresenta a “forma” que constitui o teatro épico, apoiado na ideia de contradição, através do tão conhecido esquema que opõe a *Forma dramática do teatro* a *Forma épica do teatro*, que tenta caracterizar um novo estilo de teatro. O quadro de oposições entre forma dramática e forma épica do teatro é sempre citado e parece constituir uma espécie de guia para qualquer discussão em torno do pensamento de Brecht. Mesmo assim, Bornheim (1992, p. 140-141) tece críticas a este esquema, afirmando ser ele de uma seriedade tal que “o esquema lembra muito mais a austeridade pedagógica das peças didáticas, que são destituídas de qualquer porção de senso de humor”. É desse modo que Roubine reafirma esta oposição, considerando que:

[...] Brecht proclama então a necessidade de extinguir uma forma teatral que, qualquer que seja a ideologia em que se apoie a obra representada, cega ou aliena o espectador. *A forma épica* preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiam ao entrar no teatro (ROUBINE, 2003, p. 152).

É por esta perspectiva que a própria tradição dramática é questionada por ele quando se refere a uma dramaturgia de base não-aristotélica, atingindo também a concepção do homem, que de imutável torna-se móvel.

O termo “épico” parte de uma conceituação tradicional que muito é partilhada por Brecht: “não se poderia tratar, claro está, de uma identidade, mas as duas acepções do épico medram, a partir de um solo comum, solo este construído, em que pesem todas as diferenças, precisamente por uma bem determinada compreensão do que sejam o objeto e a objetividade” (BORNHEIM, 1992, p. 152). Desta feita, nesse teatro épico, a ação, por mais que ganhe bases universais, só é determinada e tornada viva pelo indivíduo. Portanto, Brecht percebia um parentesco entre o teatro épico e a forma do romance moderno.

O fato de existir uma dramaturgia épica leva Brecht a considerar um teatro de direção épica, apoiado no princípio *Verfremdungseffekt*,¹⁷ termo que, de tão difícil tradução, foi conhecido como “efeito V” ou, “efeito de distanciamento”:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (ROSENFELD, 2008, p. 152).

Retornando às bases aristotélicas, sabe-se que o cerne da discussão da *Poética* é a tragédia e suas partes constitutivas, sendo a catarse o ponto fundamental dessa teoria. Para Brecht, o que determina a dramaturgia aristotélica é o que resulta da catarse “processo provocador da empatia” (BORNHEIM, 1992, p. 214). Em contraponto, entende-se que, na dramaturgia não-aristotélica, a concentração dos

¹⁷ Esse efeito provoca estranheza no espectador, que experimenta colocar o objeto da representação à distância, estranhando-o, para percebê-lo como natural, de modo que passa a problematizá-lo, conforme discute Anatol Rosenfeld (2008, p. 151): “Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o *olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras” (ROSENFELD, 2008, p. 151).

efeitos da ação não se restringem ao nível das emoções. Essa ênfase nas emoções leva Brecht a entender que o espírito crítico é deixado de lado: “Longe de deixar arrastar-se pelas emoções entretanto, o espectador deveria perceber nele o despertar da reação crítica” (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Brecht aceita a emoção, desde que se chegue ao raciocínio e ao conhecimento, e emprega o efeito de distanciamento¹⁸, ferramenta do seu teatro épico, para provocar no espectador e no ator surpresa, “essa dramaturgia ‘condiciona e incorpora emoções’, e, se assim é deve-se submeter tais emoções a uma cuidadosa crítica” (BORNHEIM, 1992, 216). De acordo com Rosenfeld (2008, p. 155-158), Brecht entende que “distanciar é ver em termos históricos”. Esse efeito de distanciamento acontece em todas as partes que formam o espetáculo teatral, e, para tanto, utiliza-se da narração como recurso estrutural em sua peça, e, além disso, recorre a outros recursos, como a música, títulos, cartazes, *slides*, vídeos, efeitos sonoros.

O que diferencia a dramaturgia brechtiana da aristotélica deriva justamente da relevância ao jogo das contradições, partindo do efeito que cada uma deseja despertar no espectador: a primeira objetiva despertar o espírito crítico; a segunda, o terror e a piedade. Com propostas diferenciadas, Brecht não pretendia que o público se identificasse com o personagem ou tampouco vivenciasse seu papel, e sim, que, a partir do que ele estivesse experimentando, nele fossem despertadas a crítica e a reflexão, reações opostas à identificação que pretendia Aristóteles.

1.5. LEHMANN: DRAMA E O PÓS-DRAMÁTICO

O levantamento de Lehmann, em seu *Teatro pós-dramático*, mapeia as noções de drama, tal como consolidadas e estudadas em nossa tradição. Assim, os estudos de Lehmann partem do paradigma já esmiuçado por Szondi (2001), no que diz respeito

¹⁸ Ao se referir a respeito do efeito de distanciamento, Bornheim (1992, p. 318-329) comenta sobre tais recursos revelando a importância de cada um para sua realização. Bornheim apresenta cinco itens que devem ser considerados no teatro épico: “i) a relativização da ação: ‘Quando o espectador vê a ação cênica não deve pensar apenas nela, mas também na vida social’; ii) a ruptura da ação: [...] ‘corpos estranhos’ [...] refere-se às canções (ou *songs*) [...] poder-se-iam incluir também os comentários que, do ponto de vista formal, recebem o mesmo tratamento das canções’; iii) o distanciamento da ação: ‘realizado por meio de dois aspectos. O primeiro refere-se às questões do espaço e do tempo: não há unidade de espaço e de tempo. [...] Um segundo ponto prende-se à realidade estética da dramaturgia’; iv) a ação instiga a tomada de decisões: [...] participação do público; v) a continuação da ação: ‘O cuidado aqui está em fazer com que o espectador não se possa fixar na linearidade compreendida como um todo acabado da ação, justamente um dos pontos de honra da dramaturgia aristotélica’”.

à superação da crise histórica do drama pelo teatro moderno, mediante experimentações épicas. Daí Lehmann problematizar essa hipótese, uma vez que ela restringe a compreensão de determinados fenômenos artísticos pós-Brecht que não suportam a aplicabilidade das características do teatro épico.

Se, por um lado, este autor criticou Szondi por perceber, na solução brechtiana, mediante recursos épicos, a superação das formas modernas, levando o teatro à outra dimensão, por outro lado, percebe-se, em Lehmann, um argumento que afirma que a teoria brechtiana também carregaria, ainda, a designação de “teatro dramático”, mesmo que buscasse romper com a tradição anterior. De acordo com Sérgio de Carvalho (2007, p. 9), o autor expõe que “a superação épica empreendida por um autor modelar como Brecht não implicaria uma plena mudança qualitativa em relação à tradição hegemônica do teatro, baseada no texto composto por diálogos entre figuras”.

A partir do que se expôs, percebe-se que Lehmann, em fins do século XX, considera que o termo “dramático” pode ser tomado num sentido alargado, diferente do conceito de drama absoluto desenvolvido por Szondi (2001) – entendido “como um ‘acontecimento inter-humano’ em presença, é absoluto na medida em que exclui todo elemento exterior à troca interpessoal exprimida pelo diálogo” (KUNTZ; LESCOT, 2012, p. 73) – na medida em que compreende também a maior parte da obra de Brecht como forma de definir o núcleo da tradição teatral europeia. Assim, Lehmann (2007, p. 10) define que “dramático é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional”.

Portanto, segundo este raciocínio, Szondi não demarcaria exatamente as fronteiras entre o teatro e o drama, e isso levou a uma ideia de que a epicização do texto dramático se encontrava em um nível acima da arte cênica. Assim, se subestima “o classicismo de Brecht como índice de apego à tradição, criticando também sua ênfase racionalista e, sobretudo, seu gosto pela fábula e pela narratividade” (CARVALHO, 2007, p. 10). Embora reconheça as contribuições de Brecht rumo à epicização do teatro contemporâneo, a proposta do teatro “pós-dramático” se situa para além do teatro brechtiano, uma vez que há um abandono por parte do “pós-dramático” do texto ou do seu criador para dar lugar às inúmeras vozes que ecoam por traz de toda a máquina teatral. Desta feita, a encenação não distingue mais um teatro dramático tradicional do pós-dramático, e sim, a maneira como cada

dramaturgo amplia o espaço dessa nova proposta, como afirma Lehmann (2007, p. 11), “na exposição do teatro em sua realidade de teatro”.

O conceito de “pós-dramático” aplica-se, pois, às poéticas que trazem como características a fragmentação da narrativa e a desconstrução da *mimese*, de modo que teve rápida acolhida tanto no âmbito acadêmico como nos meios ligados à criação teatral e à encenação, tendo em vista que “[...] esse conceito pós-dramático remete ao conceito anterior, da tradição, para trás. Ele mostra que os artistas, consciente ou inconscientemente, remetem-se ou referem-se a uma tradição do teatro dramático” (LEHMANN, 2007, p. 248).

De acordo com Fernandes (2008, p. 11), “o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea”, tornando-se algo como uma “cartografia expandida de teatro que vai dos anos 70 aos 90 do século XX, capaz de organizar vetores de leitura de seus processos multifacetado” (FERNANDES, 2010, p. XI)¹⁹. De modo que o “pós-dramático” não se caracteriza como

[...] um estilo, nem um gênero, ou uma estética. O conceito reúne práticas teatrais múltiplas e díspares cujo ponto comum é considerar que nem a ação nem os personagens, no sentido de caracteres, assim como a colisão dramática ou dialética dos valores, e nem sequer figuras identificáveis são necessárias para produzir teatro (BESSON, *in* SARRAZAC, 2012, p. 146).

O percurso feito por Lehmann seguia o projeto da modernidade que apresentava as rupturas formais e temáticas preestabelecendo aspectos sociais e artísticos, e, assim, os textos que surgiam eram categorizados por ele como pós-dramáticos, visto apontarem para uma tendência contemporânea de reter e assimilar elementos da arte performática de diferentes naturezas, construindo o sentido do seu teatro:

A dramaturgia pós-dramática pode ser considerada uma das etapas mais recentes do texto teatral narrativo. Hans-Thies Lehmann, que cunhou o termo ao analisar as peças de Heiner Müller, observa que, no limite, essa dramaturgia prescinde do conflito, do diálogo, da

¹⁹ As pesquisas de Lehmann compreendem os períodos marcados pelo surgimento de um novo teatro, para alguns, e, para outros, pelo pós-moderno, de modo que elenca os modos expressivos e as características estruturais que estimularam o surgimento dos novos paradigmas na cena ocidental. Besson (*in* SARRAZAC, 2012, p. 147) define o “pós-dramático” como “um apelo à autonomia real do teatro em relação ao drama, tal como fora pressentida ou almejada desde o fim do século XIX pelos simbolistas e de múltiplas maneiras em seguida, em Artaud, nos surrealistas, [...] e que não teria chegado à maturação efetiva senão nas últimas décadas do século XX”.

personagem e da ação. De fato, o leitor ou o espectador de Müller percebe em seus textos mais radicais um processo de desdramatização levado a extremos. *Quartett*, *Medeamaterial* ou mesmo *Hamlet-machine* são verdadeiros tratados da argumentação, em que a personagem expõe seus enunciados de modo arbitrário, por meio de longos monólogos que impedem a troca dialógica e imobilizam o desenvolvimento da suposta fábula que, aliás, nem chega a ser definida pelo dramaturgo. No caso desse tipo de escritura dramática, como o assunto não é claro e o enredo não existe, o resultado é o esmaecimento do conteúdo, como observa Fredric Jameson em relação a outro contexto. O procedimento leva à diluição relativa do referente histórico, o que Jameson tenta explicar pela incapacidade que o artista contemporâneo teria de olhar o presente, um mundo extremamente complexo e cada vez mais difícil de mapear (FERNANDES, 2010, p. 155-156).

Para o entendimento de um teatro pós-dramático, se fazem necessárias a emancipação recíproca e a dissociação entre drama e teatro. De acordo com Sérgio de Carvalho (2007 in LEHMANN, p.7), o pós-dramático surge como uma hipótese a partir dos anos de 1970, quando ocorre uma “ruptura no modo de pensar e fazer teatro”, anunciado desde as “vanguardas modernistas do começo do século XX – a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo”. Sérgio de Carvalho (2007, p. 7) afirma que Lehmann:

[...] polemiza em pelo menos três frentes: com a crítica jornalística convencional, despreparada para analisar um teatro que não mais se baseia numa cosmovisão ficcional nem no conflito psicológico de personagens identificáveis; com a crítica acadêmica pós-modernista, acostumada a descrições paisagísticas dos fenômenos cênicos (e refratária a qualquer interpretação de obras em bases históricas); e com a tradição mais “conteudística” do teatro épico ou político europeu, que ainda tem dificuldades em dar crédito a experimentos que não veiculem uma temática social reconhecível.

Uma inegável afinidade ligava, por sua vez, o *pós-dramático* ao conceito de “pós-moderno”, formulado nos anos de 1970 e logo tornado hegemônico no campo da crítica literária e artística, mas Lehmann recusa as categorizações do pós-moderno, tendo em vista que o pós-dramático tem a vantagem de se voltar a problemas mais completos, e o primeiro se configura como apenas periódico. Nesse caso, para o teórico, “o que o melhor teatro surgido nesse momento pode fazer não é rejeitar a ‘modernidade’, mas tentar subverter de modo radical as heranças formais dominantes – sobretudo a dramática, que foi incorporada de modo tão rebaixado pelos meios de comunicação de massa” (LEHMANN, 2007, p. 9). Esse fato pode ter

contribuído para sua rápida assimilação como perspectiva calorosamente acolhida de atualização teórica nos estudos de teatro, no Brasil:

Se observarmos algumas incorporações recentes do termo “pós-dramático” no vocabulário teatral brasileiro, poderemos constatar que os perigos de superdimensionamento (já previstos por Lehmann) ocorrem sempre que a descrição do procedimento formal se desvincula do seu projeto crítico. Não é qualquer artista pós-dramático que se torna capaz de encontrar por meio de uma “aparente negação da história [a] abertura de um outro olhar sobre a história, para além do demônio da culpa” [p.322]. Uma questão como essa (ou mesmo a da ênfase estética do “corpo performático”) tem sentido muito diferente num país “sem a carga opressora de uma rica literatura dramática” [p.203]. (CARVALHO, 2007, p. 15).

Lehmann entende que o “pós-dramático” se configura em um modo diferente de usar os signos teatrais, e significa, antes de tudo, o desenvolvimento e a eclosão de uma potência da desintegração, da desmontagem e da desconstrução do drama. Por outra perspectiva, Jean Pierre Sarrazac (2010, p. 1) em seu artigo “A Reprise”, afirma que a obra de Lehmann tem,

ao menos a vantagem de lembrar-nos da *dissociação* entre teatro e drama: o drama – entendamos a *forma dramática* – não está mais necessariamente no fundamento do teatro; há todo um teatro que não consiste mais na encenação de um drama anteriormente escrito, um teatro que às vezes vira as costas para o drama.

Desse modo, tece críticas ao que considera a maior contribuição de Lehmann, que repousam sobre as “considerações sobre a obsolescência e, por assim dizer, sobre a morte do drama. Compreenderemos que o que nós temos a intenção de contestar na noção de pós-dramático é justamente que ela se defina historicamente como pós... dramático” (SARRAZAC, 2010, p. 03). Assim, percebe-se o quanto é ambíguo o “pós-dramático”, justificado, portanto, pela experiência de síntese entre a situação epocal do fenômeno (o período da pós-modernidade) e seus representantes estruturais (a destruição do modelo dramático), propondo não apenas os avanços formais dessa produção como, com particular atenção, aos seus aspectos de ruptura em relação ao cânone.

Lehmann, para tanto, constrói um conceito expandido de drama: “Não se trata mais do drama burguês, baseado no diálogo intersubjetivo e na forma de um presente absoluto e contínuo, apresentado sem mediações externas por meio de figuras que agem de acordo com uma vontade autodeterminada” (LEHMANN, 2007, p. 9).

Portanto, para chegar à dissociação entre drama e teatro, parte dos estudos de Peter Szondi, quando este catalogou as formas modernas, não apurando a relação entre teatro e drama. Assim, “‘pós-dramático’ designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro”, de modo que, “‘após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura” (LEHMANN, 2007, p. 33), mesmo que uma estrutura esmaecida. Desse modo, tecendo críticas à tradição dramática, propõe uma valorização da autonomia da cena e a recusa ao primado do tripé drama, ação e imitação, tendo em vista que seu trabalho apontava como problemático e reducionista o teatro político ou politizante no mundo contemporâneo, particularmente o apoiado nos princípios dialéticos do teatro épico de Bertolt Brecht. Lehmann entende que o

[...] “teatro pós-dramático” supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação. Da mesma maneira, é preciso distinguir entre a retomada do anterior no novo e a (falsa) aparência de validade contínua ou necessidade das “normas” tradicionais. A afirmação de que o teatro pós-moderno “precisa de normas clássicas para estabelecer” – por oposição a elas – “sua própria identidade” poderia estar baseada numa imbricação da perspectiva externa com a lógica estética interna (LEHMANN, 2007, p. 34-35).

Nesse sentido, a teoria de Lehmann, possivelmente, surge em resposta ao paradigma da “crise” percebido por Szondi (2001), e, como proposta, o teórico constrói os novos rumos de percepção do teatro, que envolvem a performance e o texto. A teoria de Lehmann não aceita as poéticas que pretendiam estabelecer vínculos, instituir análises conjuntas e historicizar a relação teatral com assuntos sociopolíticos representados através dele, mesmo que não descartasse as poéticas baseadas nas brechas da representação simbólica, entendendo-as como proveitosas e até instigantes.

Em resposta ao “pós-dramático”, em posição adversa, Sarrazac formula outro caminho, que passa a compreender o drama e o teatro a partir de uma compreensão à qual chamará de “teatro rapsódico”: novamente, se opta pelo texto e não se tem a intenção de promover combates com o espetáculo, mas busca-se perceber as flutuações que vem sofrendo o texto dramático, entendendo-as não como uma

ruptura com o modelo do drama, e sim, como uma “mutação” dentro da tradição. Sobre isso, tratamos adiante.

1.6. NEM DRAMÁTICO, NEM PÓS-DRAMÁTICO – O RAPSÓDICO

Como voz dissonante, Jean-Pierre Sarrazac (2010) anuncia que o drama não está apenas vivo, mas em grande forma, de modo que defende que a separação entre texto e cena, promovida pela teoria de Lehmann, pode ser benéfica para o drama. Para este crítico, desde Szondi, houve uma grande mudança na forma dramática nos sentidos da representação da vida social e íntima, principalmente no que se refere a um movimento direcionado a uma maior subjetividade da forma dramática.

A pesquisa de Sarrazac é impulsionada a partir do confronto entre o “caráter auto-reflexivo” e “auto-crítico” e da reorganização destes no teatro. Desse modo, na linha de Szondi, observa que a “crise do drama” parte de um movimento “endógeno”, ou seja, do interior do objeto. Assim, o retorno ao teatro brechtiano sugere “uma rearticulação das dimensões estética e política do teatro” (SILVA, 2009, p. 10), uma vez que partilha do interesse em revigorar um direcionamento histórico das categorias estéticas. No entanto, o teórico se afasta um pouco do pensamento brechtiano, uma vez que para ele, a escrita contemporânea não deve se restringir em apontar as transformações ocorridas na sociedade, e sim, intervir de maneira direta na “conversão das formas”. Esse foi o impulso que levou Sarrazac a pensar sobre o “dramaturgo-rapsodo”:

[...] aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre o homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz [...] a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais – rapsódico remete, especialmente em francês, àquilo que é mal engendrado, que é formado por fragmentos, daí o rapsodo ser o artífice por excelência do drama no mundo contemporâneo (MORAES, 2012, p. 13).

O crítico não partilha de algumas propostas szondianas e estabelece certo nível de distanciamento, visto que, para ele, Szondi apresenta a “forma épica” como tentativa de superação plena da forma dramática, desse modo demonstra interesse na “forma” e não na “poética dos gêneros”. Deste modo, podemos dizer que Sarrazac

passa a sugerir a compreensão de uma dramaturgia que se arrisca e experimenta o esgotamento das narrativas de razão elucidada, propondo o conceito de “obras híbridas”, que, pelos recortes feitos na tradição, mescla os gêneros, temas e materiais, referindo-se à “ausência de um centro irradiante da intriga; espaço desagregado [...]; desvanecimento do conflito e, portanto, da progressão dramática; reverberações na ação de temporalidades distintas” (p.15). Todos esses termos têm em comum o que Sarrazac propõe como *teatro rapsódico*, uma vez que agrega conceitos diversos para culminar em um termo maior.

Desta feita, Sarrazac percebe a rapsódia no contexto da polifonia, tendo em vista que transpõe os limites do épico nas últimas décadas do século XX e atrai para a dramaturgia a diversidade de espaços e ritmos, assim, partilhando também do conceito de *devir cênico*.²⁰ Desse modo, ao estabelecer o rapsódico como seu tema central para analisar as dramaturgias contemporâneas, enfatiza seu interesse em abordá-las a partir de suas fragmentações estruturais, em contraponto à estrutura totalizante que caracteriza a forma dramática. Portanto, é, ainda conforme Moraes (2012, p. 17),

justamente esse ‘devir’ que vem se contrapor, por exemplo, ao ‘falso movimento’ da dialética explícito na tradição aristotélico-hegeliana [...] ‘libertando’ o drama, e conseqüentemente também sua poética, dos auspícios do *mythos*, como um enquadramento lógico da natureza, e também dessa ‘enganosa’ exigência de uma escolha obrigatória entre o ser e a imitação – de tal modo que, nos termos do *Léxico*, o grande achado de Pirandello foi notar que o devir-personagem do ator é real, sem que seja real o personagem que ele se torna, ao mesmo tempo em que o devir-outro do personagem é real, sem que este outro seja real.

Sarrazac, em *Invenção da Teatralidade*, questiona: qual seria “o indício desta intensa ‘coralização’ [que] afecta o teatro contemporâneo?” (2009, p. 84). Para o teórico, a resposta levaria a um número elevado de autores contemporâneos nos quais a personagem tornou-se recitante e, além disso, espectadora de si, da sua existência e comunidade. Desse modo, o ator torna-se realmente o personagem sem que se transforme, de fato, no que está representando, visto que ainda é personagem:

²⁰ O conceito de *devir cênico* formulado por Sarrazac (2012, p. 66) não se refere a “fortuna cênica” de uma peça, como tradicionalmente é empregado, o que significa dizer que o teórico não está interessado no “conjunto das encenações efetivas nem mesmo ‘possíveis’ de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto – que pode ser não dramático – solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o”.

embora o que cria como personagem, “o devir-outro”, seja real e aconteça, ainda sim, não o transforma.

É assim que a arte teatral contemporânea permite a participação do espectador, que passa a ser convidado pelos atores e demais envolvidos a se interessar não apenas pela maneira como o espetáculo foi construído, mas por tudo o que o envolve externa e internamente. Para Sarrazac, essa multiplicidade presente no *devenir* expande o sentido do drama:

[...] Identifica-se desse modo, em substituição àquele drama das grandes ações, uma *dramaturgia dos limiares*, como propõe Sarrazac em *L'Avenir du drama*, interessada nos dinamismos irredutíveis da história e não em suas progressões e analogias [...] por essa razão, o grupo do *Léxico* não propõe uma ‘teoria’ aos moldes de Szondi, mas sim uma ‘dramaturgia de ideias’, apreensível na fluidez dos seus verbetes. Resumo: o drama sobrevive na contemporaneidade, mas abstendo-se de todo e qualquer esquematismo formal. Ele se volta agora para a suprapessoalidade do Íntimo e passa a existir essencialmente como um ‘drama da vida’ [...], mas que em nenhum momento deixa de ser político (MORAES, 2012, p.18-19).

É isso o que Sarrazac (2009, p. 87) entende como a grande transformação do teatro moderno e contemporâneo: “A representação teatral já não consiste [...] – no desenvolvimento da fábula de um *drama na vida* – uma passagem da felicidade à infelicidade, ou o contrário – mas em percorrer o tempo do *drama da vida*”. Essa distinção é o que delimita seu grau de proximidade e distância do pensamento de Peter Szondi. Esse caráter transformador da forma dramática ganhou espaço na contemporaneidade. Durante muito tempo a forma dramática sofreu influências do romance (da época naturalista) e da poesia (principalmente simbolista). Atualmente, o drama acolhe outras artes como a dança, o cinema, o vídeo, a fotografia ampliando ainda mais seu conceito e estabelecendo um drama em transformação.

Sarrazac (2012, p. 23) afirma que a crise do drama moderno pensada por Peter Szondi “que irrompe nos anos de 1880, é uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade. Essas novas relações instalam-se sob o signo da *separação*”. Essa *separação*, de acordo com Pasta Jr. (2011, p. 11), consiste no centro do embate, “que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto [...] -, separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico”.

Partindo desse pressuposto, Sarrazac (2012, p. 24) compreende que “para Szondi, a crise se explica por uma espécie de luta histórica em que o Novo, a saber, o épico, deve no fim triunfar sobre o Antigo, isto é, o dramático”. No entanto, nota-se que tal afirmativa nasce de uma interpretação própria do crítico, visto que Szondi não fala em uma vitória do *novo* sobre o *velho*, sobretudo porque o conceito de superação, implícito nesse fragmento, não está diretamente ligado ao triunfo propriamente de um sobre o outro, como se pode atestar nas palavras de José Antonio Pasta Jr., quando afirma que

[...] as transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são lidas como a **superação** do antigo e o **avanço** do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se e, assim, a deixar a entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como as do isolamento, da regressão, da perda de sentido (PASTA JR., 2011, p. 12 – Grifos nossos).

Nesse sentido, Sarrazac (2012, p. 25) talvez tenha compreendido que os dramaturgos, analisados por Szondi, experimentavam modelos que precisavam, segundo o mesmo Szondi, ser *superados*, tendo em vista que apresentavam em suas obras o meio-termo entre o Antigo e o Novo, fato este que não é mencionado.

Metodologicamente, na *Teoria do drama moderno* se examina “sistematicamente a contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar” (PASTA Jr., in SZONDI, 2011, p. 11-14). Portanto, Szondi, ao analisar as obras do período em recorte, não afirma que os modelos devam ser superados, prescritivamente. Mais ainda, ele não fala em *superação de autores*, e sim da crise, percebida na própria forma dramática tradicional. Ou seja, o que se discute é a superação da “contradição interna do drama moderno” (2011, p. 79), relacionada à justaposição dinâmica entre sujeito e objeto na forma que se opõe, no conteúdo, a uma ruptura estática. O teórico entende, ainda, que a passagem de um estilo puro do drama para o contraditório se deu a partir de deslocamentos de ordem temática que “em grande parte se mantém a mesma como o processo no qual o que era temático se precipita em forma, implodindo a forma antiga” (SZONDI, 2011, p. 82). Dessa implosão eclode a forma nova, a que se convencionou chamar de drama moderno.

A proposta de Sarrazac segue como uma resposta a Szondi, na medida em que não se exclui o conceito de crise, mas percebe-se a sua continuidade e não se afirma a

sua superação. A crise, então, é abordada por Sarrazac a partir de “quatro crises importantes”, a saber:

Crise da fábula, obviamente – isto é, ao mesmo tempo déficit e pulverização da ação -, que permite sobretudo a eclosão das atuais dramaturgias do ‘fragmento’, do ‘material’, do ‘discurso’. Crise do personagem, que, apagando-se, retraindo-se, liberta a Figura, o declamador, a voz. Crise do diálogo, em cujo favor inventa-se um teatro cujos conflitos inscrevem-se no próprio âmago da linguagem, da fala. Crise da relação palco-plateia, com o questionamento, no – e a partir do – texto mesmo, do textocentrismo (SARRAZAC, 2012, p. 33).

Da mesma maneira, este teórico também analisa o conceito de “pós-dramático”, apontando que este não consegue dar conta do complexo teatro contemporâneo. Em sua perspectiva, Lehmann entendeu o fenômeno que separou drama e teatro, que ocorreu no início do século XX, como o fim do textocentrismo, porém, acabou substituindo o texto pela cena. Sarrazac entende que o drama continua ainda muito vivo, mesmo que o paradigma tenha se transformado, e ainda que, nos dias atuais, os espetáculos tenham deixado de se basear em peças teatrais/forma dramática. Desse modo, discorda do posicionamento exposto por Lehmann, pois entende que o contexto cênico é, para o texto dramático, apenas um segundo plano do drama humano, reafirmando que “nós não pensamos, como este brilhante teórico, que a encenação ‘do teatro da época moderna’ não é ‘geralmente mais que declamação e ilustração do drama escrito’” (SARRAZAC, 2010, p. 2). Assim, em fins do século XIX, com o advento da encenação moderna, o texto dramático encontrou, na sua própria incompletude, a sua abertura. Em cada peça há um vazio que chama o palco, a relação com o espectador. É o que ele chama de devir cênico de um texto teatral, uma passagem do dramático ao palco. Esse “devir cênico” não se reduz às possibilidades de representação de um texto, diz respeito ao potencial cênico de um texto, de sua teatralidade.

Desta feita, Sarrazac propõe o que considera ser “a forma mais livre” do drama, ou seja, uma “forma rapsódica”, que não é ausente de forma, ou seja, um teatro em que seja possível o equilíbrio entre texto e prática teatral, cuja representação faça parte das práticas sociais, embora defenda que não há como dizer e fazer tudo de uma só vez. A forma do “teatro rapsódico”, proposta por Sarrazac (2010; 2012), executa um trabalho na forma teatral, entendendo que os limites

impostos à forma no teatro só serão definidos a partir das dificuldades nas relações humanas e sociais, assim:

[...] a forma dramática moderna e contemporânea é o terreno extremamente móvel de mutações e experimentações incessantes. Ao longo do tempo, o romance (notadamente na época naturalista) e a poesia (em particular com o movimento simbolista) exerceram sua influência: “romantização” ou “poetização” do drama. Hoje, as artes exteriores tais como o cinema, o vídeo, a performance, a dança contemporânea penetram em torno do drama e tendem a transformá-lo. Esta intervenção das artes exteriores participa dessa pulsão rapsódica que trabalha a forma dramática. [...] Pulsão rumo ao heterogêneo, rumo à assimilação de elementos dispares que também concernem os grandes modos de expressão como o dramático, o épico, o lírico, o argumentativo e, além disso, a combinação do cômico, do trágico, do patético. Ou ainda a inclusão da oralidade na escritura. Claramente, estando o campo sempre aberto, a multiplicação das experiências fragiliza o drama-na-vida e disfarça os contornos (SARRAZAC, 2010, p. 9).

A “rapsódia”, para Sarrazac, situa-se no gesto de criação poética do “dramaturgo-rapsodo”, assim como reúne os principais dados do drama moderno. Esse dramaturgo-rapsodo, por sua vez, é o responsável por “costurar” ou “ajustar cânticos”. Nesse sentido, a ação do rapsodo é a de reunir o que rasgou e despedaçar o que acaba de juntar, de modo que a compreensão do que seja rapsódia liga-se ao campo do épico: “o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade” (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152). Portanto,

[...] a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do *rapsodo*, com efeito, a *rapsódia* faz ouvir uma *voz rapsódica*, a que produz uma *rapsodização* que se resolve num *transbordamento rapsódico* – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas – que por sua vez se inscreve num *devir rapsódico*.

A escrita *rapsódica* se constrói a partir de uma nova distribuição de falas pelos dramaturgos contemporâneos. Assim, é resultado de um “teatro dos possíveis”, em que a obra dramática se nega a seguir a sequência cronológica dos fatos, uma vez que tenta retirar de cada situação o proveito de suas potencialidades, em que se toma, como primeiro exemplo do início desse teatro, o próprio Bertolt Brecht, que provocou efervescência nas bases aristotélicas com a proposta de um teatro emancipado, no

qual os elementos narrativos disputam com os dramáticos. Embora Sarrazac enfatize as contribuições de Brecht, percebe que, mesmo que o teórico/dramaturgo tenha se proposto a questionar a “velha teoria”, tornou-se também tradição, visto que, tempos depois, a proposta de seu teatro serviu como regra.

Assim acredita-se que no “teatro dos possíveis”, os contrários não se excluem, uma vez que passam a existir ao mesmo tempo, seguindo, nesse sentido, a proposta da polifonia de Bakhtin, tendo em vista que tudo está sujeito a se misturar:

Passando pelo pressuposto da *hibridização*, do *inédito* e do *entre-dois*, preconizando a *irregularidade* contra uniformidade e a unidade, a escrita rapsódica não apenas conduz a uma crise salutar do drama, como cria esse espaço privilegiado de confronto e tensionamento onde lutam e se superpõem as formas. Ao fazê-lo, ela permite sonhar com um outro possível, subjacente e mais a montante, com ‘essa possibilidade de reabrir a cena originária do drama’. Logo, o que está em jogo na constelação rapsódica do drama contemporâneo é a instauração de um teatro em busca perpétua, que nunca se basta, que se reinventa incansavelmente, sob o ímpeto fundador de uma pulsão sempre recomeçada: a *pulsão rapsódica*, ao mesmo tempo fundadora e inaudita (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 154).

Resultado dessa passagem é a recusa do drama contemporâneo em seguir uma ordem cronológica, de modo que sugere uma ampliação de suas fronteiras, passando a considerar as potencialidades a partir de situações isoladas. Por isso, volta-se à proposta brechtiana do “não-antes-pelo-contrário”, que defende que a representação deveria evidenciar as condições que ganharam forma na dinâmica das relações, bem como separar ação para que seu contrário também possa eclodir. É a partir de então que Sarrazac classifica o “ator-rapsodo” e “dramaturgo-rapsodo”, a princípio ensaiada pelos atores de Brecht, mas que hoje se instaura na escrita contemporânea da dramaturgia.

CAPÍTULO 2

SALMO 91: EM TORNO DO PROCESSO ADAPTATIVO

2.1. DO ROMANCE-REPORTAGEM À PEÇA

A partir do conceito de adaptação, conforme propõe Linda Hutcheon (2011) e da análise-interpretação da obra *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, observamos como se dá a passagem de um meio para outro, do romance-reportagem para o texto dramático, do narrar para o mostrar. Nesse sentido, empreende-se um estudo através do processo de adaptação que envolve as diversas tendências que caracterizam o teatro contemporâneo, uma vez que *Salmo 91* dialoga com outros textos como o Salmo bíblico, obviamente, e com o romance-reportagem²¹, *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella. Por esta leitura da dramaturgia de *Salmo 91*, discute-se, considerando-se o teatro como espaço de múltiplas mídias, a problemática relação

²¹ Em resposta a um público que exigia da literatura a representação da realidade brasileira com “verdade”, um novo gênero surgiu quando o “império dos fatos” somou-se ao “jardim da imaginação”, como bem revela Cosson (2002). Há, nesse sentido, a mescla da literatura e do jornalismo para falar do humano na contemporaneidade: “No limite do império dos fatos com o jardim da imaginação, o romance-reportagem constrói o seu lugar como um gênero híbrido. Reunindo nessa condição de gênero a força política do jornalismo com a força poética da literatura, o romance-reportagem demanda que se aceite a fronteira não como limite, barreira, separação, mas sim como um território de trânsito, espaço de contato, lugar de suspensão e negociação de identidades. Do mesmo modo, requer que a contaminação das fronteiras do jornalismo com a literatura por ele proposta seja considerada como um modelo legítimo de atribuir sentido e organizar a experiência em narrativas que interpretam e traduzem o que somos e o mundo em que vivemos. Somos capazes de realizar essa leitura?” (COSSON, 2002, p. 70). Da contaminação de áreas surge o romance-reportagem, que une a subjetividade, o recorte da realidade e a distância dos acontecimentos do jornalismo ao imaginário literário. Cosson (2002, p. 58) aponta que há por parte do texto jornalístico uma preocupação em relatar e construir com obediência “o império dos fatos”. No entanto observa que dessa “preocupação com os fatos e a verdade deles, a literatura parece descompromissada”. A popularização do termo encontrou sucesso na venda da coleção *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, denominando assim, uma narrativa específica que une literatura e jornalismo, determinando uma nova tendência na ficção brasileira na década de 1970.

entre texto e encenação, a partir do processo adaptativo do romance-reportagem para a peça.

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.

Nesse sentido, considera-se “cada variante do texto como uma das ‘encarnações’ da própria obra” (CHARTIER, 2012, p. 16), uma vez que conservam o conteúdo e mudam a forma. As pesquisas de Chartier revelam que existiu um momento em que os textos sofriam deformações acidentais na tipografia, e, por isso, foi exigido o estudo dos materiais originais dessas obras, como por exemplo, em Shakespeare: “A tensão entre a obra em sua identidade linguística e a pluralidade de suas variantes textuais torna-se ainda mais intensa no caso de Shakespeare em razão da ambivalência de sua relação com a publicação impressa” (CHARTIER, 2012, p.18). Dessa maneira, o estudo meticuloso desses materiais – vistas modificações de letras, ornamentos e conexões que não haviam sido elaboradas pelo autor – já gerava, de algum modo, textos adaptados, embora sem permissões.

Essa abordagem, que multiplicou os estudos eruditos, supõe uma distinção radical entre as variações acidentais, que resultam das operações feitas na tipografia e não têm importância para o sentido do texto, e a obra tal como foi escrita, ditada e desejada pelo autor (CHARTIER, 2012, p.17).

A partir de então, os estudos que conferiam aos textos certa pluralidade começaram a surgir, uma vez que as obras se modificavam e ganhavam nova roupagem ao passo que outras edições surgiam. Assim, a discussão sobre texto original já perdia forças, visto o número de novas produções crescerem:

[...] o conceito de ‘texto ideal’, existindo aquém e além das diversas formas impressas (ou manuscritas) de uma obra, é uma ilusão que a crítica textual deve abandonar em prol de uma análise dos efeitos produzidos por cada uma de suas existências materiais sobre o texto, os leitores e, eventualmente, o autor. Essa posição é compartilhada por Jerome J. McGann, para quem ‘obras literárias não conhecem a si mesmas, e não podem ser conhecidas além de seus modelos materiais

específicos de existência/resistência’, e por David Scott Kastan, que afirma: ‘ Eu diria que a literatura existe, em qualquer sentido útil, apenas e sempre em suas materializações, e que estas são mais as condições de seus significados do que meramente seus recipientes’ (CHARTIER, 2012, p.18).

A proposta do estudo de Chartier (2002; 2012) é guiada pelas múltiplas relações que existem entre a escrita e a oralidade. Desse modo, o teórico preocupa-se em refletir sobre a maneira como as formas de transmissão oral de textos, e, especificamente, aquela que acontece no palco do teatro, delimita e obriga certas exigências à criação literária. Além de tratar da passagem das estruturas linguísticas da obra para as formas materiais que a tornam disponíveis, ou seja, as formas gráficas e materiais como formas significativas. Assim, sua pesquisa nos leva a compreender o fato teatral como uma tessitura de relações dinâmicas.

A questão apresentada por Chartier (2012, p. 7-8) leva a redirecionar a recepção de uma estética teatral, nesse caso, toma como exemplo Lope de Vega e o seu *Arte nuevo de hacer comedias neste tiempo*:

Seria ela obrigada a respeitar escrupulosamente as regras enunciadas e justificadas pela interpretação da poética aristotélica segundo os eruditos? Ou será que ela deveria considerar as expectativas do público e as necessidades da representação como os primeiros mandamentos a seguir?

A resposta vem junto a duas reflexões: a primeira se refere ao leitor que faz uma leitura solitária da peça cuja análise parte da “fidelidade ou distanciamento em relação aos princípios que regem a estética teatral”; no segundo caso, “são os efeitos produzidos sobre os espectadores e a recepção à obra que indicam seus méritos e defeitos” (CHARTIER, 2002, p. 8). O teórico também se preocupa em comentar sobre os indícios que as representações deixam nos livros, quando elaboradas as edições teatrais. E, como terceiro ponto pensado por ele na relação entre texto e oralidade, observa que estas categorias se inscrevem na história tendo em vista os diferentes modos de leituras e a ênfase na leitura em voz alta. Portanto, sua pesquisa nos permite compreender e “identificar os modos de circulação e de apropriação de obras e gêneros literários cujos *status*, funções e usos eram aqueles sugeridos nem pelo texto impresso nem pelos hábitos de leitura silenciosa” (CHARTIER, 2002, p. 13).

Nesse sentido, o espectador, bem como o leitor da peça *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, irá perceber o diálogo que a peça estabelece com o romance-

reportagem *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, tendo em vista que chegamos ao texto com um dado horizonte de expectativa, sabendo que a peça é uma “adaptação” do livro, escrita em 1999. A leitura do livro teve um impacto tão forte sobre Dib Carneiro Neto que, ao fechar a última página, “absolutamente fascinado”, no fim do mesmo ano, sua “adaptação” já havia sido terminada.

2.1.1. ESTAÇÃO CARANDIRU: ROMANCE-REPORTAGEM

Estação Carandiru, de Drauzio Varella, se utiliza da técnica do romance-reportagem própria do naturalismo, no sentido de que seu autor busca alegoricamente representar a realidade daquela casa de detenção, como também a vida dos presos, investigando seu passado, presente e futuro, vista necessidade de se manter o dado verossímil:

Porejando sangue, ao tratar de espaços não valorizados socialmente, como a periferia dos grandes centros urbanos, ou os enclaves murados em seu interior, como as prisões, alguns textos literários e suas traduções cinematográficas vêm conseguindo visibilidade na mídia, êxito perante parte importante da crítica e reconhecimento dentro do campo literário e cultural, provocando debates sobre sua legitimidade, enquanto expressão de um sujeito social até então sem voz, ou mesmo sobre a possibilidade de criação de uma inovadora vertente temática e estilística, correspondente à matéria que traduzem. (PELEGRINI, 2005, p. 133)

Pelegrini (2005, p. 147) aponta que, em sua estrutura, *Estação Carandiru* se assemelha a tradição dos remotos “relatos de viagem”, acrescidos de um toque de ficcionalidade: barbárie, embora a comparação entre homens e animais (macacos) introduza um inegável viés naturalista, certamente não despido de implicações de sentido”, o que pode atestar no fragmento abaixo:

Padres, pastores, médiuns, pais e mães-de-santo e até adoradores de Satanás frequentam o presídio para converter à palavra do Senhor as ovelhas desgarradas. A crença na ajuda divina é para muitos presos a derradeira esperança de conforto espiritual, única forma de ajudá-los a estabelecer alguma ordem no caos de suas vidas pessoais (VARELLA, 2005, p. 92).

Embora *Estação Carandiru* siga a vertente do romance-reportagem, se distancia daqueles criados durante a década de 1970 uma vez que não adota como forma narrativa o flagrante, tampouco obedece à repetição própria do naturalismo.

Assim:

É um romance apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais geral – o quadro geral da violência – por meio de um segmento social. Ele escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 12).

Varella afirma que não escreveu o livro para denunciar o sistema penitenciário brasileiro, mesmo que, de alguma maneira, ao ser apresentado aos fatos o leitor se sinta diante “desse quadro geral de violência” e descaso para com este segmento social, haja vista que o escritor utiliza adjetivos que levam o leitor a estabelecer críticas em relação ao que será apresentado. Mesmo assim, ainda há “uma veiculação de conteúdos proibidos, uma suposta transparência da linguagem, a denúncia social e uma certa recuperação da tradição documental da literatura brasileira” (COSSON, 2002, p. 66). Sendo assim, mesmo que não apenas busque denunciar, o autor acaba por construir, e esse é seu objetivo declarado, conforme a citação seguinte, um quadro extremamente humano, em que avultam, pelas trilhas, uma espécie de conjunto humano, em que se colocam em tensão aqueles a que se chamaria de bandidos e os funcionários da penitenciária:

Não é objetivo deste livro denunciar um sistema penal antiquado, apontar soluções para a criminalidade brasileira ou defender direitos humanos de quem quer que seja. Como nos velhos filmes, procuro abrir uma trilha entre os personagens da cadeia: ladrões, estelionatários, traficantes, estupradores, assassinos e o pequeno grupo de funcionários desarmados que toma conta deles (VARELLA, 2005, p. 8).

Isso se dá porque, de certo modo, não há personagens em *Estação Carandiru*, impondo que o médico-narrador una os fatos que não poderiam ser ditos em uma redação, para transformá-los em narrativa de sua experiência, com os homens quase tornados bichos. Seu texto não pretende fazer apenas uma transcrição dos fatos, por isso não se trata apenas de um texto jornalístico. O médico-escritor, embora compare os detentos a animais, investe na representação de sua narrativa a partir do seu ponto

de vista, assumindo, assim, a voz do narrador, que está ali voluntariamente, ou seja, não pertence àquele lugar. As observações feitas por ele não transmitem um tom de revolta e crítica, uma vez que ele tenta relatar os fatos de maneira imparcial, mesmo que, em alguns momentos, não consiga. O livro vai sendo construído com uma mescla da voz do médico e dos presos, estratégia utilizada pelo escritor para legitimar suas versões e, assim, a construção da identidade é feita pelos próprios “cadeeiros”²². Essa junção de discursos permite que os detentos sejam vistos como querem, homens e não animais, que por um crime cometido no convívio social pagam preços altos de exclusão – e, nesse sentido, o crime pode ser algo explicado, e a narrativa é quem possibilita isso, o que confere ao leitor um sentido humanitário e lhe isenta de assumir a culpa, como fez o médico.

Os fatos, e acontecimentos externos, são narrados pelo médico que não os viveu, visto que transmite apenas o que ouviu dos presos. Segundo, Lalucci (2009, p. 51):

Estação Carandiru [sic], foi escrito em linguagem objetiva, clara, sóbria e elegante apesar de seu caráter de denúncia social. Seu *status* [sic] é de livro-reportagem, porque reporta à vida dos detentos que se abrigavam no maior presídio do País, a Casa de Detenção de São Paulo, incluindo o real e a verdade, aquilo que o jornalismo atual tanto busca, enfatizando o cotidiano de vida miserável e o grau de subsistência dos que viveram ali. A grandeza do livro está na temática que liberou as vozes existentes atrás dos muros do presídio. Após o conhecido massacre de 1992, a Casa de Detenção gritava através de seu concreto. O livro possibilitou aos que ficam do lado de fora dos muros ouvir as vozes das pessoas detidas. No presídio existiam normas criadas pelos detentos que deviam ser rigorosamente cumpridas. Qualquer transgressão era castigada com espancamento e, dependendo do caso, até com a pena de morte, tornando-se os prisioneiros seus próprios juizes e algozes, tendo como base as próprias leis (LALUCCI, 2009, p. 54).

No livro, o médico-narrador apresenta as personagens de forma distanciada, com pouco envolvimento emocional, deste modo não os classifica de acordo com o crime cometido por cada um deles. Assim, percebe-se que o livro constrói uma narrativa que parte da reunião de opiniões, de modo que se caracteriza pela variedade de discussões, por certa liberdade da fala, formas de abordagens, uma vez que confere ao escritor a liberdade de escolha para desenvolver qualquer assunto. É assim que, a

²² Termo utilizado por Drauzio Varella no livro *Estação Carandiru* (2005, p. 74)

partir da contaminação entre literatura e jornalismo, cria-se um gênero capaz de traduzir por imagens a realidade brasileira.

Há algo de confessional em *Estação Carandiru*, no sentido de que Drauzio Varella expõe o que colhe da penitenciária durante seus anos de convívio voluntário. Aquilo o que não consegue dizer, deixa a cargo dos personagens, todas as suspeitas, uma maneira que encontra para suprir a história que se fecha quando o escritor abre as cortinas daquela realidade, embora os personagens sejam construídos como formas imaginárias do narrador:

As narrativas do Carandiru são resultado de um encontro entre dois narradores: de um lado, um narrador, que não integra o espaço público do outro, e nem vivenciou sua experiência. E, de outro, o narrador que é o dono da sua verdade e que deseja compartilhá-la com o próximo para ser registrada. Esse novo saber vai mudar o conhecimento de uma sociedade sobre determinado assunto. Desenha-se o testemunho (LEITE, 2005, p. 20).

As tantas produções que tomam como pano de fundo a história do Massacre do Carandiru se valem do noticiário e das inúmeras reportagens a respeito do acontecido, embora os fatos apareçam ancorados nas mais variadas narrativas, nem sempre condizentes com os fatos, resultando em inúmeras interpretações que ora acusa um lado, ora acuso o outro. As cenas e os eventos que ocorreram no *Estação Carandiru* são todas construídas pelo resgate da memória que faz o médico-narrador, mesmo que cite outros exemplos, *Estação Carandiru* segue o que fala Arrigucci Jr. (1979, p. 29):

São romances que independentemente da técnica de narração que eles tenham, me deixam a impressão de terem sido escritos numa ‘primeira pessoa’ muito brutal. Isso porque as personagens, numa certa medida, são sempre artimanhas da consciência do narrador, ou narradores. Além das dificuldades circunstanciais de censura, de repressão da linguagem, que atingem o cotidiano, isso aí me dá a idéia de que o fato de a sociedade que se construiu no Brasil ter se aproximado mais, e mais rapidamente, do circuito interno do capital, tornou as coisas muito mais difíceis de narrar.

De acordo com Pelegrini, esse tipo de escrita teve como impulsionador o livro *Cidade de Deus*, em 1997, logo em seguida, Drauzio escreve *Estação Carandiru*, em 1999, e em 2000 surge *Capão Pecado*, de Ferréz. Ainda mais aceitas foram as adaptações para o cinema dos dois primeiros, em 2002 e 2003, visto que “a história

brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada assim desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia” (PELEGRINI, 2005, p. 134).

Drauzio encara seu livro não como ficção, mas como descrição dos fatos que ocorrem no Brasil, especificamente no sistema penitenciário. Para se tornar ainda mais contundente, o escritor reproduz em alguns momentos a fala dos “cadeeiros”, conferindo maior eficácia frente ao leitor, depois que reflete o uso modificado da linguagem por parte dos detentos diante do médico afirma: “Com mais de vinte anos de clínica, foi no meio daqueles que a sociedade considera como escória que percebi com mais clareza o impacto da presença do médico no imaginário humano, um dos mistérios da minha profissão” (VARELLA, 2005, p. 60).

2.1.2. ADAPTAÇÃO COMO PROCESSO

De acordo com os estudos feitos por Linda Hutcheon (2011, p. 27), quando “dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”. Portanto, entendemos que adaptar uma obra pertencente a qualquer um dos outros gêneros artísticos para uma peça teatral constitui-se numa manipulação engenhosa de mídias e formas, de modo que o adaptador torna-se um transformador, e essa “é uma das razões pelas quais uma adaptação tem sua própria aura, sua própria ‘presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (p.27).

Por outro lado, também podemos citar o interesse de Robert Stam (2006, p. 19), que recai sobre a análise de adaptações fílmicas a partir de romances, em que se “propõe uma linguagem alternativa aos estudos de adaptação”. Para tanto, parte do conceito bakhtiniano de dialogismo e de intertextualidade, de Julia Kristeva, bem como o de *transtextualidade*, de Gérard Genette, possibilitando à adaptação maior tolerância, compreendendo-a como uma prática intertextual.

O número de palavras que tentam dar conta do fenômeno da adaptação é vasto. Entre tantos termos, que traduzem as mutações das formas entre mídias, cada teórico define de maneira diferente a adaptação. Para dar maior rigor a sua pesquisa, Robert Stam preocupa-se em definir o “dialogismo”, de Bakhtin, que:

[...] se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil e retransmissão textual (STAM, 2006, p. 28).

De modo que sugere repensar os termos ligados à adaptação que, por vezes, é definida pela crítica como uma prática menor. Nesse caso, afirmaria-se que a passagem de uma mídia para outra resultará em perdas e não em ganhos. Sobre esse sentido Stam discorda, tendo em vista que:

Uma parte excessiva do discurso, eu argumentaria, tem focado a questão tanto quanto subjetiva da qualidade das adaptações ao invés de assuntos mais interessantes como: 1) o estatuto teórico da adaptação, e 2) o interesse analítico das adaptações. Meu objetivo aqui, portanto, não é a de corrigir avaliações errôneas de adaptações específicas, mas sim desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói *status* subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) *vis-à-vis* os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas alternativas (STAM, 2006, p.20).

Essa dupla natureza da obra adaptada não significa compará-la de tal forma que deva existir certa proximidade e fidelidade ao “texto adaptado” como critério de julgamento ou foco de análise. Temos como exemplo, as palavras de Ivan Cláudio (Crítica/comentário na *Isto É Gente*), postadas no *blog* da peça *Salmo 91*, que trazem as surpresas do público ao se depararem com o texto de Dib Carneiro Neto:

A suspeita de que o potencial do livro Estação Carandiru estivesse esgotado cai por terra com a peça Salmo 91, em cartaz em São Paulo. Primeiro porque o texto de Dib Carneiro Neto parece ser o que **melhor reproduz** o grande trunfo da obra. No livro de Drauzio Varella, as histórias funcionam como uma confissão católica na qual a noção de pecado e penitência foi implodida. Da imensa galeria de internos, Dib escolheu dez e articulou o texto em número equivalente de “monólogos-confissões”²³.

Desta feita, o termo adaptação pensado por Stam (2006) soma-se à teoria da intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva, bem como a de Genette, que exclui esse caráter de fidelidade de um texto para com outro, permitindo a “permutação de textualidades”. Nesse sentido,

²³ Ver: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, setembro de 2007.

Embora a teoria da intertextualidade certamente tenha reformulado os estudos da adaptação, outros aspectos do pós-estruturalismo ainda não haviam sido levados em conta na re-elaboração do *status* e prática da adaptação. A desconstrução de Derrida, por exemplo, desfez binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de ‘mútua invaginação’. A desconstrução também desmantela a hierarquia do ‘original e da ‘cópia’. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. [...] A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior; A *Odisséia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum* (STAM, 2006, p. 22).

Este mesmo autor ainda se refere a Derrida, quando este determina o conceito de “disseminação”, ligado às trocas que os textos mantêm uns com os outros. Nesse sentido, conclui que a compreensão de termos como “dialogismo” e “fidelidade” permite ampliar os estudos de adaptação para além das “contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo didático que exclui não apenas todos os tipo de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2006, p. 28).

As palavras de Maria do Rosário Caetano (Fanzine Almanaquito, também disponível no *blog* da peça) revelam que a fidelidade ao texto, por muito tempo, existiu como regra dos estudos de adaptação, especialmente quando esta partia de um texto canônico. Atualmente, porém, vem sendo questionada, tendo em vista a diversidade que se pode criar:

[...] Assisti à peça e o elenco deu um show. **A adaptação do Dib, por incrível que pareça, trouxe novidade até para mim**, que li o livro de Drauzio (Estação Carandiru) duas vezes (uma por prazer, outra a trabalho) e vi “Carandiru” (Babenco, longa visto por 4,6 milhões de brasileiros) cinco vezes. [...] fui ver, pois sou amiga do Dib (editor do caderno 2 do Estadão), mas tinha pouca esperança de deparar-me com alguma novidade. Afinal, depois de ler o livro 2 vezes e ver o filme por 5!!!!... Mas, surpresa, Dib fez um trabalho que mostra o quão fértil é o livro de Drauzio. Misturou histórias/personagens, tirou o médico de cena, foi mais “bárbaro” que o médico-humanista que é dr. Drauzio, abriu espaço nobre para duas travestis com palavreado riquíssimo – barra pesada, etc. etc. Gabriel nadou de braçada. O público (ok, eram convidados, a maioria atores/gente de teatro) aplaudiu os solos dos intérpretes em cena aberta. Mas o time está mesmo tinindo trincando...²⁴

²⁴ Ver: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, julho de 2007.

A própria palavra *adaptar*, termo que decidimos seguir em nosso estudo, visto que corresponde a ajustar, alterar (HUTCHEON, 2011, p. 28), nos alerta para o fato de que a “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o”²⁵. Nesse sentido, Stam (2006, p. 24) observa que:

Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais nivelados e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto fazendo parte de um amplo contínuo discursivo.

Voltemos, então, ao pensamento de Linda Hutcheon, que define a adaptação a partir de três perspectivas diferentes; como

- *uma entidade ou produto formal* que é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular, podendo envolver mídias e gêneros diferentes, ou mudança de foco/contexto. Nesse caso, a transposição pode significar uma alteração, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada;
- *um processo de criação*, quando envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação. Assim, há primeiramente uma apropriação do texto adaptado para depois recriá-lo; isto é comum na adaptação de obras literárias canônicas para públicos de faixa etária jovem; e,

²⁵ Embora não trabalhando sob a perspectiva de Linda Hutcheon, a pesquisa desenvolvida por Alex Beigui Paiva Cavalcante (2006) aborda questões semelhantes as que a teórica defende, uma vez que percebe o uso corrente, no que se refere aos estudos que envolvem teatro, do termo “adaptação”, sobretudo quando há essa relação entre um texto que parte para o palco, “embora seu uso raramente seja explicado a partir de processos criativos que contribuíram para a constituição do fenômeno apropriativo dentro da cultura teatral brasileira” (p. 22). Para tanto, cita como pontos de partida para a consolidação da experiência cênica no Brasil exemplos como: *Macunaíma*, de Antunes Filho, *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez, e *Vau da Sarapalha*, de Guimarães Rosa, realizada pelo Grupo Piollin, em que “percebemos não apenas um forte e progressivo hibridismo entre os estilos, mas uma alteração nos caminhos da cena teatral brasileira, consolidados em diversas proposições de trabalho nas décadas de 80 e 90” (p. 14). Assim, defende, para além do termo adaptação, a “apropriação” como um grau de complexidade maior, “uma vez que ela abre sempre rupturas no texto-referente, rompendo com a ideia teleológica e pré-nietzschiana de ‘modelo original’”. Desse modo, opta pelo termo “apropriação”, tendo em vista que, para ele: “Enquanto a adaptação constitui uma atividade criativo-figurativa-ilustrativa, trabalhando quase sempre via aproximação, a ‘apropriação’ se concretiza pela ruptura, isto é, por uma atividade crítico-criativa-interpretativa. Em ambas ocorrem em maior ou menor grau, desvios, o que torna improdutiva a questão muitas vezes levantada de ‘fidelidade autoral’, mediada pelo grau de aproximação ou distanciamento da encenação em relação ao texto. Não se trata de estabelecer parâmetros de aproximação ou de distância ente um código e outro. Uma apropriação difere de uma adaptação não pela proximidade ou distanciamento com a obra de base, mas pela elaboração formal responsável por redimensionar, postos em movimento, os elos que constituem o diálogo entre as duas linguagens” (CAVALCANTE, 2006, p. 14).

- *processo de recepção*, no qual a adaptação é entendida como uma forma de intertextualidade. Nesse caso, experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos, e o texto baseia-se em outros textos para criar-se, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros.

A partir do que já se expôs, percebe-se que a obra *Salmo 91* está no âmbito da *adaptação como processo de (re)criação*, tendo em vista que, nesse processo, há por parte do adaptador uma “interpretação criativa” e a “criativa interpretação”. Portanto, diante desse arcabouço teórico, podemos dizer que o primeiro contato de Dib Carneiro Neto com a obra *Estação Carandiru* foi de apropriação e conhecimento, como ele revela no *blog*:

[...] O impacto dessa leitura foi enorme. Fechei a última página absolutamente fascinado. Por isso, não demorei muito tempo: o livro foi lançado em 1999 e no fim desse mesmo ano eu já tinha terminado minha adaptação teatral daquele que viria a ser um *best seller* de marcar época na história do mercado editorial brasileiro (460 mil exemplares vendidos desde então). Armado de certa coragem, mas ainda assim muito tímido e vacilante, telefonei para o autor do livro para pedir que lesse minha adaptação. Teclei o número do consultório do dr. Drauzio Varella, com o coração aos pulos, ciente de que estava tomando uma atitude ousada: até então, eu nunca tinha escrito nada para teatro e achava que já poderia começar assim: adaptando Estação Carandiru??!! [...] Drauzio também não demorou nada. Pouco mais de uma semana depois de receber meu texto, telefonou-me de volta para dizer que se sentia muito honrado com a adaptação, que não imaginava que seus escritos pudessem resultar em peça de teatro, que a retumbante acolhida do livro ainda era recente e de certa forma o assustava, e que era “apenas” um médico e não entendia dessas coisas de direitos de adaptação etc.etc.etc [...]

É a partir desse contato com a obra “adâmica” que os adaptadores funcionam primeiro como intérpretes para, só depois, serem criadores. Para criar sua obra, então, precisam conhecer bem o texto que vão adaptar, além de ter que utilizar um método que possibilite subtrair, contrair e expandir elementos que favoreçam a intencionalidade da obra adaptada em suas relações com a adaptante.

Partindo do conceito de “construção híbrida”, de Bakhtin, quando este compara o artista a Deus, visto que aparece sempre atrás da criação, “a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem” (STAM, 2006, p. 23). Assim,

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na

década de 1950 já chamava de cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a ‘originalidade’ na literatura é desvalorizada, a ‘ofensa’ de ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infel’, é muito menos grave (STAM, 2006, p. 23).

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*²⁶. 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 bem afirma Hutcheon (2011, p. 09): “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. É certo que a narrativa do médico de classe média, que empresta sua voz àqueles que talvez nunca tenham sido ouvidos, possivelmente funciona como uma brecha para um mundo até então pouco revelado. O público leitor, diante das duas obras, certamente irá se questionar: o que de fato foi adaptado em *Salmo 91*? Como? A resposta vem com a maneira diferente com que Dib constrói sua peça, preocupado em “amputar do texto originário”, nas palavras de Deleuze (2010), o médico narrador e o transformar em plateia, retirando de algum modo a representação de hierarquia dentro da casa de detenção, ou seja, “a subtração dos elementos do poder que libera uma força não representativa como potencialidade do teatro” (MACHADO, 2010, p. 13). Retira-se o médico, para que outros personagens tenham um crescimento gigantesco na peça, aquele que de algum modo não era percebido.

Ainda como comenta Deleuze, o homem do teatro crítico é um operador: “Por operação deve-se entender o movimento da subtração, da amputação, mas já

²⁶ 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. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermidiáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (p. 17). É digno de nota a maneira como um único fato gerou tantas “transposições”. Na esteira do que se afirmou, o mesmo Clüver (2006, p. 33) destaca: “Especialmente interessante e igualmente irrepresentável é a existência de várias transposições do mesmo texto-fonte não apenas em diversos gêneros (inclusive gêneros não-artísticos), mas também em diversas mídias: as relações intertextuais entre todas essas versões podem influenciar consideravelmente a recepção de uma determinada transposição”.

recoberto por outro movimento, que faz nascer e proliferar algo de inesperado”. Assim,

[...] eliminar as constantes ou invariantes não apenas na linguagem e nos gestos, mas também na representação teatral e no que é representado em cena; portanto, eliminar tudo o que “exerce” Poder, o poder daquilo que o teatro representa (o Rei, os Príncipes, os Senhores, o Sistema), mas também o poder do próprio teatro (o Texto, o Diálogo, o Ator, o Encenador, a Estrutura); e, a partir daí, fazer tudo passar pela variação contínua, como por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, uma personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas [*sujets*] dominantes (DELEUZE, 2010, p. 29).

Linda Hutcheon (2011, p. 43) aponta que “em geral, as adaptações, especialmente de romances longos, sugerem que o trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado ‘de arte cirúrgica’ por um bom motivo”. Porém, é certo que nem todas as adaptações envolvem o corte. Jefferson Rios, no ‘Caderno 2’ do *Estadão*²⁷, na crítica de título “Réquiem para a clausura do mundo”, afirma que quando pensava que o livro do médico e escritor Drauzio Varella e o filme de Hector Babenco pareciam ter quase esgotado o assunto, o dramaturgo Dib Carneiro Neto intuira que não: “Se o presídio foi implodido, sua metáfora trágica continua intacta”. Assim, diante do grande impacto das obras anteriores (o livro e o filme), “só uma escrita sensível, com idêntica reprodução cênica, poderia trazer algo de novo ao que varre o universo”. Desse modo, pode-se inferir que Dib tem consciência de que a adaptação envolve mesmo um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, filtrada por uma sensibilidade, interesse e talento. Nesse caso, o dramaturgo até se surpreende com a reação de Drauzio Varella ao seu

texto inevitavelmente invasivo – que reconta suas histórias, despreza algumas delas, faz cada personagem da peça conter em si várias passagens do livro, suprime sem cerimônia a figura do médico-narrador, alinha as ações a partir da presença pesada de uma Bíblia martelando versículos na cabeça de confinados pecadores.²⁸

Como dramaturgo, Dib escolhe adaptar o romance para o texto teatral, e, assim, existem inúmeras razões pelas quais o adaptador escolhe uma história

²⁷ Ver em <salmocarandiru.blogspot.com>, Quinta-feira, 12 de julho de 2007.

²⁸ Ver <<http://salmocarandiru.blogspot.com>>, Terça-feira, 20 de junho de 2007.

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.

Em carta escrita a Dib Carneiro Neto, no *blog* da peça, Alcides Nogueira (escritor, dramaturgo e autor de minisséries) esclarece tais afirmativas, quando expõe:

Caro adaptador,
 Você me disse no saguão do Sesc Santana: a matriz é muito boa! Não... A matriz, realmente, é muito boa, é sempre fértil, mas o seu texto é outra obra! Você encontrou a maneira de contar aquela história tão dolorosa, tão horrenda, tão cruel, sem explicitar a dor, nem o horror, nem a crueldade. Para quê? Ela já é um corte fundo. Para quê bolas de fogo, rajadas de metralhadoras, banhos de sangue, ninjas correndo? Para quê? Para quê? para nada... Seu texto, tão sábio e vigoroso, é um cipó que vai nos amarrando àquelas pessoas – nem melhores nem piores que nós – miseravelmente condenadas ao ralo por nossos atos e omissões... Mais que qualquer outra coisa, é essa fratura assepticamente exposta que me detona. Mesmo que eu quisesse, não havia mais como cortar o cipó e me livrar de tudo aquilo. Sou cúmplice! Você armou a peça de tal forma, que não permite essa fuga, não mostra a porta de saída, não fornece um manual de sobrevivência! Você não deixa clarabóia alguma para que surja um pouco de ar, ou um buraco para o sol entrar. Tudo é contado como uma verdade em si, sem maquiagem, sem nada que se possa questionar... Não há moralismo, julgamento, questionamento... É a dor escorrendo pelas palavras de uma forma tão caudalosa, que não há como ser rotulada. Mais dor? Menos dor? Qual a condição daqueles seres humanos? Ratazanas de um bueiro? Não... não cabe nada disso... Você não coloca moldura! Você deixa que os relatos entrem em nossas cabeças, de maneira abrupta... não há como barrar suas palavras. Elas têm o mesmo poder do Salmo... Mas é um poder invertido, que, em vez de invocar graças, revela as desgraças... todas as que, com meu medo e conivência, continuarão a existir! Salmo 91 nos leva novamente para o teatro em sua plenitude: o elo com o sagrado... que não se rompe... o fio de prata que nos liga ao conhecimento.

Há, nesse processo, então, uma “intertextualidade palimpsestosa”, ou seja, presenciamos nos textos outro(s) texto(s). Nesse caso, o público, atento a essas relações, percebe a ligação que existe entre obras adaptadas: “Para o público, tais

adaptações são obviamente “multilaminadas”; elas estão direta e abertamente conectadas com outras obras reconhecíveis, e essa conexão é parte de sua identidade formal, bem como do que podemos chamar de sua identidade hermenêutica” (HUTCHEON, 2011, p. 46).

Portanto, segundo esta autora, as discussões que envolvem o conceito de adaptação seguem uma dupla definição (p. 47), “como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpsestosa)”. Desse modo, a evidência no processo possibilita ampliar o cerne tradicional dos estudos que envolvem adaptação, sobretudo porque nos permite refletir sobre como as adaptações nós fazem contar, mostrar ou interagir, os três *modos de engajamentos* com as histórias de que fala Hutcheon (p. 47):

Ter em mente esses três modos de engajamento com as histórias – contar, mostrar e interagir – pode nos ajudar a estabelecer certas precisões e distinções que o foco isolado na mídia não pode. Além disso, permite-nos fazer conexões entre as mídias que a concentração na especificidade midiática pode apagar, afastando-nos assim das definições formais de adaptação, em particular, para considerar o processo. Esses modos de engajamento com as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (HUTCHEON, 2011, p. 53-54).²⁹

²⁹ Em entrevista, ao tradutor do seu livro no Brasil, Linda Hutcheon (Jornal “O Estado de São Paulo”, 16 de abril de 2011) continua tal discussão, em torno dos três modos de engajamento, vejamos: “O que eu queria era me afastar do que via como procedimento dominante nos estudos de adaptação: o estudo de casos individuais. Na maioria das vezes, isso significava o estudo de um romance, em particular, e sua adaptação cinematográfica. Pareceu ser a hora fazer uma série de coisas: 1) fugir do controle exercido pela literatura-para-o-cinema no discurso crítico, especialmente tendo em vista as adaptações para as novas mídias surgindo diariamente; 2) evitar ser capturado por debates acerca da “especificidade midiática” e todas as suas autocontradições; 3) recuar e tentar “teorizar” sobre o que ocorre no processo de adaptação em termos mais amplos. Para tanto, decidi adotar uma perspectiva diferente: observar como podemos nos envolver – e, de fato, nos envolvemos – com as histórias. Os textos podem CONTAR histórias; eles podem MOSTRÁ-LAS; ou podemos INTERAGIR com elas. As adaptações frequentemente envolvem a mudança de um modo de engajamento para outro. Assim, a passagem do romance ou conto para o cinema (e aqui está a diferença em adotar essa perspectiva, também a passagem para o teatro, a ópera, o balé, a música, os musicais etc.) é uma passagem do contar para o mostrar, do impresso para o performativo. As mudanças necessárias afetam tanto o visual quanto o auditivo nestes modos de adaptação. Muitas vezes, contudo, a passagem na adaptação ocorre de um modo de mostrar para uma outra forma desse mesmo modo (como no caso da adaptação de uma peça de teatro para a televisão, da ópera para o cinema). Embora todas sejam mídias performativas, elas diferem radicalmente em suas convenções (no que diz respeito ao realismo, por exemplo), e essas diferenças devem ser consideradas por qualquer teoria da adaptação através das mídias. Com as mídias digitais e os videogames, passamos para um modo interativo, e não importa se a obra adaptada pertence ao modo mostrar ou contar, mudanças significativas devem ocorrer quando

A adaptação de Dib Carneiro Neto, por exemplo, teve que lidar com o fato de que o romance-reportagem *Estação Carandiru* havia vendido por volta de 460 mil exemplares já naquele período, contando, ainda, com a popularização do filme *Carandiru*, de Hector Babenco. Para construir a sua obra, o dramaturgo buscou uma superação e uma visualização de soluções para a representação artística que intentava construir sobre aquela narrativa, sem o uso das tecnologias narrativas do filme, a fim de que desse um rumo para o palco diferente das histórias que já haviam sido contadas – no romance e no cinema –, pois se depararia com um público conhecedor de todas elas. Assim,

A rigor, quando as adaptações se movimentam entre os modos de engajamento, e dessa forma entre as mídias – especialmente na mudança de mídia mais comum, isto é, da página impressa para a *performance* de teatro e rádio, para a dança, a ópera, o musical, o cinema ou a televisão –, é que elas se veem presas aos intrincados debates sobre especificidade midiática; o mesmo ocorre quando as obras são adaptadas do meio impresso ou performativo para as mídias interativas, com seus múltiplos canais sensoriais e semióticos (RYAN, 2004c *apud* HUTCHEON, 2011, p. 63).

O debate estabelecido por Hutcheon, que discute a conhecida mudança que parte do modo *contar* para o *mostrar*, é, em geral, entendida como uma das mais angustiantes transposições. Como bem percebe Drauzio Varella, quando em entrevista ao diretor do espetáculo Gabriel Villela, questiona:

Drauzio Varella – Você montou espetáculos com detalhes cênicos minuciosos, com cenários e detalhes distribuídos pelo palco com o requinte do barroco das igrejas mineiras, como elogiam seus colegas. O que o levou a criar pela primeira vez um espetáculo tão despojado?
 Gabriel Villela – Acho que a gravidade do tema, a proximidade histórica da chacina, a minha dificuldade pessoal em lidar estritamente com fatos reais, levaram-me a um reposicionamento estético. Assim estou eu; meio contrário a mim.
 Drauzio – Quando li o texto do Dib pela primeira vez, confesso que tive dificuldade de ver uma montagem teatral a partir daqueles monólogos. Já na primeira leitura você teve a impressão contrária?
 Gabriel – Tive. Inicialmente o que me chamou a atenção foi esta peculiaridade dramática: um monólogo não é tarefa fácil para nenhuma pessoa de teatro encarar. Imagina então dez!?! É uma provocação fascinante e irresistível. Tive dificuldade em lidar com um texto realista.³⁰

a participação direta do público entra em cena. Essa é uma resposta longa à sua pergunta, mas uma resposta mais breve seria: tal mudança nos oferece uma outra maneira de abordar a estrutura, o funcionamento da adaptação”.

³⁰ Ver: 5 perguntas de Drauzio Varella para o diretor Gabriel Villela. Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, Segunda-feira, 03 de setembro de 2007.

Desta feita, Hutcheon (2011, p. 64) entende que “Um romance, ao contrário, a fim de ser dramatizado, tem de ser destilado, reduzido em tamanho e, por conseguinte, em complexidade”³¹. Na passagem do modo *contar* para o *mostrar*, neste caso, infere-se a passagem do meio impresso para o performativo: enquanto o meio impresso utiliza signos simbólicos e convencionais, o performático precisa de pessoas de verdade, lugares e coisas: “Num sentido bastante concreto, qualquer produção de uma peça impressa poderia ser a princípio considerada, em sua *performance*, uma adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 68).

Assim, as modificações que um texto sofre, como corte, retirada de personagens, substituições e todas as transformações que envolvem a passagem de um modo para outro, levam um texto a ser entendido como adaptação. Nessas transformações, quando há a passagem de um meio impresso para o performático, o romance é sempre o exemplo primeiro, nesse sentido: “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69).

Desta maneira, a dicotomia entre *contar* e *mostrar* parte dos conceitos de *mimese* e *diegese*, conceitos-chave tanto para orientar a teoria dos gêneros literários, como para as teorias que envolvem a narrativa. A adaptação, enquanto processo ou produto, permite uma ampliação dos níveis que envolvem, no nosso caso, a máquina teatral, a partir de uma possível transformação, quer seja de gênero ou de mídia, que configuram a passagem de modos e meios de um determinado texto, música, filme, ou seja, uma adaptação possibilita a passagem do contar para o mostrar, ligados à capacidade de percepção dos envolvidos: leitor, encenador, dramaturgo.

Nesse caso, o modo *contar* envolve o leitor exigindo dele a imaginação, como no romance; diferente do modo *mostrar*, que exige a atenção do espectador no que se

³¹ Essa possibilidade dramática percebida por Dib é apontada por Bárbara Heliodora, em sua crítica feita à peça: “[...] Não é de espantar que Dib Carneiro Neto tenha sentido, desde logo, a possibilidade dramática do livro “Estação Carandiru”, e surpreende que sua adaptação só tenha chegado ao palco depois do cinema e da TV. Em dez monólogos, incluindo neles informações que, no livro, não são parte da experiência de suas personagens, porém podem ser incorporadas a eles, o adaptador encontrou o caminho mais direto para deixar à mostra a tragicomédia da essência humana que se deforma, que luta para sobreviver e, apesar dos pesares, se respeitar, conseguindo ao menos para si mesmo fingir que acredita ser dono de seu destino. Impacto da verdade é atirado sobre a plateia. Ver: Salmo 91: Gabriel Villela encena espetáculo notável/ Imperdível incursão estética pelos descaminhos da humanidade (Bárbara Heliodora). Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, Terça-feira, 25 de março de 2008.

refere aos sentidos como a visão e a audição, como em peças, filmes. Contudo, Hutcheon (2011, p. 76) aponta que “a passagem do modo contar para o mostrar pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público”. Para tanto, elenca e desenvolve quatro “clichês” que envolvem a prática da adaptação, a saber:

Clichê #1: Somente o modo contar (especialmente a ficção em prosa) tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista;

Clichê #2: A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir;

Clichê #3: Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado, presente e futuro.

Clichê #4: Somente o contar (na linguagem) pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem ‘intraduzíveis’ para os modos mostrar ou interagir (HUTCHEON, 2011, p. 86-110).

Assim, percebe-se que *contar* uma história, independente de como isso aconteça, seja escrevendo ou oralmente, não se apresenta da mesma maneira que *mostrar* uma história, visto que ambas envolvem elementos diferenciados, além de cada modo e meio de expressão assumir sua especificidade. De acordo com Hutcheon (2011, p. 85), “são precisamente elementos como monólogo interior, ponto de vista, reflexão, comentário e ironia, junto com questões como ambiguidade e tempo, os que mais atraíram a atenção do trabalho crítico e teórico na passagem da página impressa para qualquer tipo de *performance*”.

Poderíamos, então, falar que *Salmo 91*, enquanto texto, é uma primeira adaptação e *Salmo 91*, enquanto performance, é uma segunda, uma vez que para tal se deve se reinterpretar e recriar o texto do dramaturgo Dib Carneiro Neto duplamente, adaptando-o para o palco.

2.1.3. ROMANCE, DRAMATURGIA E TEATRO: ADAPTAÇÕES

Levar um texto para o palco, de acordo com Patrice Pavis (2008b, p.21), é uma das tarefas mais difíceis, tendo em vista que já será tarde para o espectador que estiver assistindo ao espetáculo conhecer o trabalho de preparação do encenador.

Nesse sentido, o texto se torna um dos sistemas cênicos adjacentes aos atores, ao espaço, ao ritmo temporal.

Os estudos de Pavis (2008b) se esforçam por elaborar uma teoria da encenação que permita descrever as estruturas que envolvem o sentido do texto dramático e sua encenação. Para tanto, afirma que (i) o *texto dramático*, ou seja, o aspecto linguístico, que aparece enquanto texto escrito, ou escutado durante uma representação, distingue-se da (ii) *representação*, entendida como objeto empírico, por ser esta tudo o que não foi recebido e narrado como um sistema de sentido, diferente também da (iii) *encenação*, objeto de conhecimento, que estabelece as relações da produção e da recepção entre os materiais cênicos constituídos por sistemas significantes.

Assim, a distinção entre texto e encenação nos permite transpor a diferenciação estética da produção e da recepção. Desse modo, Pavis (2008b, p. 23-27) entende que se texto e encenação respondem a semiologias diferentes, a última não está relacionada à redução ou transformação de um texto no outro, e sim, no seu embate. Por estes rumos, Pavis elabora um conjunto de apontamentos, que indicam aquilo o que a “encenação não pode, ou não pode mais, afirmar”, tais como:

- a) a encenação não é a realização cênica de uma potencialidade textual, o que significa dizer que não é apenas a representação de significados cênicos de um texto escrito, eliminando a diferença existente entre o verbal e o não-verbal;
- b) a encenação não exige fidelidade ao texto dramático; contrariamente,
- c) a encenação não apaga, nem anula o texto dramático, uma vez que respeita seu caráter enquanto texto linguístico, mesmo quando se trata de um texto produzido *durante a encenação*;
- d) as encenações de um mesmo texto dramático em momentos históricos diferentes não são iguais, pelo fato de existirem variáveis que modificam a concretização do texto, sendo mais ou menos possível reconstruí-las;
- e) a encenação não é a concretização visual de pedaços do texto que esperam a representação para ganhar sentido;
- f) tampouco é o reencontro dos referentes textual e cênico;

- g) a encenação está livre do texto, uma vez que não é a realização performativa dele.

Isso significa afirmar, para Pavis (2008b, p. 27), que o texto e a cena devem ser percebidos ao mesmo tempo e no mesmo lugar “como um distanciamento ao mesmo tempo espacial e temporal entre signos auditivos do texto e signos visuais da cena”, de modo que não se sabe qual é anterior ao outro. A encenação tenta encontrar uma situação de enunciação que dê sentido ao enunciado, dentro da qual o texto ganha o seu sentido, existindo, porém, variáveis que modificam a concretização do texto.

A encenação elimina as diferenças entre o verbal e o não-verbal, tendo em vista que se utiliza de ações cênicas para questionar o texto dramático, “‘diz sem dizer’, fala do texto graças a um sistema semiótico distinto que não é linguístico, mas ‘icônico’” (PAVIS, 2008b, p. 28). No entanto, não pode ser entendida como sendo apenas uma produção de sentidos, mas, também, como uma produção de sensações.

Os estudos que envolvem encenação e sua teoria têm que escapar da concepção que trata o texto como elemento estável e inicial da encenação. Para tanto, Pavis (2008b, p. 31) apresenta três maneiras distintas de leituras: (i) a leitura do texto tal como a realizaria um simples leitor, que acontece antes do espectador ir assistir à representação; (ii) a leitura do texto já enunciada na representação – nesse caso, o texto já está concretizado, realizado numa determinada situação que lhe confere a sua própria iluminação e o seu sentido; e, por último, (iii) a leitura do texto espetacular, ou seja, da encenação do conjunto dos sistemas cênicos, em cujo conjunto deve-se inserir o texto dramático.

Como vimos no capítulo anterior, a ditadura do textocentrismo começou a ser problematizada com a figura do diretor, do encenador, e só depois, pelo teatro “pós-dramático”, quando este propõe rumos novos, tomados por performance, texto, espaço, corpo, mídias, ampliando, assim, possibilidades estéticas e experimentais em um teatro que se diga híbrido. Para Sarrazac (2010, 2012), discordando de Lehmann – visto que este defende uma independência do texto “no teatro da época moderna”, mas não vai além, pois se torna dependente da cena –, a proposta do “teatro-rapsódico” é decompor e recompor a forma teatral, e, desse modo, ampliar, também, seu campo, fazendo surgir um terceiro “modo poético”, aquele que permite igualmente, um *status* híbrido, entendendo a independência da encenação e do texto. Desse modo, Cavalcante observa que:

A ruptura com o texto, advém sobretudo como forma de emancipação da cena e da afirmação do poder criativo do encenador, mas também de todo um vínculo entre teatro e as novas experiências (uso da metalinguagem e das novas poéticas, incluindo o cinema). A preocupação de pensar a si mesmo como construção levou o teatro a uma dessacralização do drama, inclusive na sua forma dialógica tradicional. O século XX presencia um teatro dividido por três classes: a do dramaturgo, a do diretor e a do ator. Cada um a seu modo, buscando demarcar, assinar sua parte no espetáculo (CAVALCANTE, 2006, p. 23 - 24).

Nesse caso, o ator torna-se, do mesmo modo, um adaptador, tendo em vista que, a partir do direcionamento do diretor, transforma e dá sua contribuição, muitas vezes fazendo surgir no palco um novo texto. As contribuições, no *blog*, de Pascoal da Conceição, um dos atores, revelam esse processo duplo de recriação quando o texto parte para o palco:

Preparação corporal

Um dia o Gabriel assumiu a preparação corporal da peça. Propôs um jogo de futebol. Encostamos as mesas, gol prum lado e o outro, dois times de atores, como éramos cinco, o Guga e o Cacá, eram jogadores convidados para que pudéssemos fazer 6 jogadores, com 3 de cada lado. Os resultados foram verdadeiros massacres: 12 a 6, 10 a 2, nem lembro mais, tantas foram as vitórias pro meu time. E sutilmente foi assim que começamos a passar a bola um pro outro, a abrir os olhos pro jogo nas laterais, prestar atenção no campo todo e a pensar nas jogadas, a jogar sem bola, a se cheirar, se espremer, se pegar, se suar, xingar, competir e chegar no ponto que foi o princípio do acontecimento do dia 2 de outubro de 1992 no Carandiru: um jogo de futebol no campo do pavilhão nove. Hoje antes de começar os ensaios, lá na concentração ajoelhamos e rezamos. Depois mandamos merda! Me lembrei que o futebol no seu princípio era um jogo feito com a cabeça dos vencidos. Era uma forma dos guerreiros mostrarem sua macheza: cortava-se a cabeça do inimigo e se batia uma bola com ela. Gabriel me falou que aqui na América os índios faziam a mesma coisa só que as mãos, um basquete!

Em se tratando desse tipo de adaptação, meio impresso » mídias performativas, os teóricos, em sua grande maioria, discutem sobre o visual esquecendo que o auditivo também acrescenta nas transformações, uma vez que provoca certas reações emocionais no público, ajudando-o, assim, a melhor compreender a proposta do espetáculo. De acordo com Jefferson Rios³² (Caderno 2, do *Estadão*), “Salmo 91 é um espetáculo de dureza total que consegue ser compassivo. Quando a luz do palco se acende em azul tênue e a voz dolorida de Elza

³² Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, terça-feira, 04 de setembro de 2007.

Soares inicia *O Meu Guri*, de Chico Buarque, algo começa a prender a atenção do público; e assim será até o fim.” As trilhas sonoras também dizem muito, “para o adaptador, a música [...] ‘funciona como um emulsificante que facilita a dissolução e o redirecionamento de certas emoções; na melhor das hipóteses, ela é ‘uma coletora e canalizadora de emoções previamente criadas’” (ONDAATJE, 2002, p. 122 apud HUTCHEON, 2011, p. 70).

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.

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 plateia³³, 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. Desse modo, 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, 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

³³ A diferença entre a descrição e a narração é que a primeira envolve o espectador, a segunda o participante (LUKÁCS, 1968, p. 47-48).

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 casa cena, como se assumisse também a posição de um narrador.

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),³⁴ 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 Itapetininga, 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,

³⁴ Doravante, citaremos apenas a paginação, quando a referência for ao texto de Dib Carneiro Neto.

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, 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 putto? Mas você também se danou, ah, o ratão sífu... (*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 tamanhão dele, e crau... aaaaaiiiiiii (*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. Aaaaaiiii... 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 porque 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 dramatúrgico, 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 putto 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 refresco 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?³⁵

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*) Aaah, 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...

³⁵ A presença das travestis, talvez, já desse um outro trabalho, se tomássemos as questões “O que é ser mulher?” e “O que é ser homem?”, como bem demonstra Veronique, que, de alguma maneira, conduz a uma reflexão sobre como são construídas as masculinidades e as feminilidades, caminhando para desestabilizar o que se compreende por gênero. Nesse sentido, é interessante trazer a discussão de Judith Butler quando ela reflete sobre a escolha de um corpo para si: “A escolha de assumir certo tipo de corpo, viver ou usar o corpo de certo modo, implica um mundo de estilos corporais já estabelecidos. Escolher um gênero é interpretar normas de gênero recebidos de um modo que as reproduzam e organizem de novo. Menos um ato radical de criação, o gênero é um projeto tácito para renovar a história cultural nas nossas próprias condições corpóreas” (BUTLER, 1987, p. 143). Zizi Marli e Veronique, certamente, seguem esse projeto de reformulação de gênero de que fala Butler.

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”:

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... Pronto, baixa os polícia e a gente vira ‘elemento perigoso’... Ai, que nojo! (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 Edelson 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:

EDELSON – 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 vasinhas 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 Edelson. 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... Ôrra meu... Que que eu faço? Qual das duas será que veio? Ai, minha nossa senhora da Achiropita, 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 figada... ‘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 figada atrás da outra, foi me dando uns sintoma de gastura,

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 entevado, 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 vontade, 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 rosto, 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 para seu texto. Sobre isso, trataremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

DO SALMO À RAPSÓDIA: EM BUSCA DE UMA ANÁLISE-INTERPRETAÇÃO

3.1. INSTALAÇÕES DE UMA NOVA CARTOGRAFIA

No Brasil, o período de surgimento e marco de um novo fazer teatral – a que chamaremos de tendências modernas – se estabelece, a partir da encenação de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena de São Paulo, no ano de 1958. É quando, segundo Roberto Schwarz (*in* COSTA, 1996, p. 12), o público mais jovem de teatro torna-se mais politizado e informal, ligado a causas sociais, apontando para certa influência do teatro épico, diametralmente contrário ao teatro que se fazia até então, no Brasil, e que tinha grande repercussão no Teatro Brasileiro de Comédia, também em São Paulo, onde a aventura moderna no *teatro brasileiro* começou, no entanto, ainda direcionada a um público aburguesado. Mas, a cartografia do nosso drama moderno nacional só vai se estabelecer, como força produtiva, após os eventos relacionados intimamente à peça de Guarnieri, que lançará influência sobre a década seguinte, quase que em sua totalidade:

[...] nosso teatro dos anos 60 começou dois anos antes da década. Assim, a história que se pretende resumir aqui tem início em 1958 e termina em 1968 [com a encenação de *Roda-Viva*], tendo São Paulo como palco principal. Por esse prisma, a ser enunciado em seguida, o acontecimento que iniciou a década teatral de 60 foi a nunca suficientemente aclamada peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não*

usam Black-tie, produzida em 1958 pelo Teatro de Arena (COSTA, 1998, p. 183).

Assumia-se, neste texto, o contrassenso estabelecido entre uma forma dramática que ainda lutava por permanecer “pura” e a necessidade de se falar das novas realidades sociais, partindo de especificidades relacionadas à exposição teatral destas, o que acabará por expor as fissuras do drama e por abrir espaço para as experiências épico-narrativas, estas sim mais adequadas aos novos “assuntos”: “Pela primeira vez no teatro brasileiro a greve operária e as suas questões políticas e morais figuravam no centro de uma peça” (SCHWARZ *in* COSTA, 1996, p. 12), como se viu na peça de 1958.

Esse contrassenso, então, formalizava uma outra contradição em nossa tradição dramatúrgica, tendo em vista que “salta aos olhos que a norma do drama burguês no Brasil não vinha sustentada por uma tradição de bons escritores, nem codificava as convicções efetivas de nossa elite, para a qual o individualismo burguês era no máximo uma angústia prestigiosa, bem distante dos funcionamentos locais” (SCHWARZ *in* COSTA, 1996, p. 13-14). Ou seja, o drama burguês nunca tivera um pleno desenvolvimento artístico no Brasil, tendo em vista a discrepância entre seus postulados e a matéria disponível aos dramaturgos.

Assim, se inaugurava uma tendência ao épico, com *Eles não usam Black-tie*, que teve grande repercussão no capítulo reservado a tal forma em nossa história do teatro³⁶. Em seu livro *Sinta o Drama* (1998), Iná Camargo Costa focaliza o processo histórico que desencadeou no drama burguês a “crise” e a assimilação de recursos líricos e épicos com o crescimento dos movimentos populares, apresentando um panorama do momento de surgimento do épico no contexto brasileiro, como também sua acolhida e, por outro lado, sua recusa por parte de críticos como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. A crítica retoma, então, os obstáculos vivenciados por uma

³⁶ Assim, as experiências sociais começavam a fazer parte do novo conteúdo que a forma do drama já não mais representava em sua totalidade, fazendo eclodir a forma épica. O pontapé inicial, no Brasil, seguiu em direção ao teatro épico, como já se afirmou, e aconteceu a partir da inserção da classe operária nos espaços da cena política, levando o drama a narrar cada vez mais. Sobre isso, vejamos o que já afirmava Bertolt Brecht: “O palco principiou a ‘narrar’. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, suscetíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanhar diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos, cujo sentido fosse indefinido, números e frases. Também os atores não consumavam completamente a sua transformação, antes mantinham uma distância em relação à personagem, e incitavam, até ostensivamente, a uma crítica” (BRECHT, 2005, p. 66).

produção “tardia” do teatro moderno no contexto de um país de periferia, como o Brasil, que só começa a ser sistematizado com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, embora Costa (1998) afirme que estabelecer a data de surgimento do teatro moderno nestas terras é trazer para si mais problemas que soluções.³⁷

Portanto, é possível afirmar que a produção do teatro moderno, no Brasil, começou caminhando por uma estreita produção cultural marcada pelo crescimento da classe burguesa, ansiosa por patrocinar um teatro baseado nos padrões internacionais. Desse modo, o Brasil absorvia, por falta de experiência com o movimento operário, um caráter de teatro moderno – bastante distinto daquele que tinha como centro irradiador a Europa –, sendo a empresa TBC o lugar viável para a produção inicial desse teatro, mesmo que não tivéssemos, ainda, uma tradição de dramas modernos nacionais. O país passava pelo processo de modernização, assim,

[...] atualização das elites em relação ao padrão internacional que agora, até mesmo por seu indiscutível caráter de integração das vanguardas (pelos mecanismos de mercado e pelo patrocínio estatal ou dos grandes monopólios), significa a generalização, para todo o sistema internacional do capitalismo, da vitória política e conseqüentemente cultural da burguesia (COSTA, 1998, p. 36-37).

O drama moderno nacional começa a ganhar solidez, enquanto produção artística, e surge uma demanda que passou a lutar por uma expressão de teatro popular. De acordo com Costa (1998), a maior dificuldade nacional estava em deixar a esfera da “dramaturgia importada” e abraçar a própria produção. Desta feita, reclamava-se um apoio efetivo à produção dos dramaturgos brasileiros, e se a produção de um dramaturgo da estatura de um Jorge Andrade demorou a ser reconhecida, tendo em vista seu primeiro sucesso datar de 1955, foi por conta dessa desconfiança em relação à dramaturgia nacional.

Assim, uma questão pertinente que vem impulsionando os estudos que envolvem o teatro e que inquieta também a pesquisadora Sílvia Fernandes (2010, p. 83) é a que segue: “Como representar, no teatro, o mundo em que vivemos?”, que, segundo ela, foi um dos temas debatidos por Sarrazac em um Seminário. A teórica

³⁷ A teórica analisa o uso do termo “teatro moderno”, de modo a justificar sua escolha, mesmo que inoportuna do termo, tendo em vista ser usado, na maioria das vezes, para “estabelecer uma oposição ao ‘velho’ teatro profissional das companhias de atores”, e ainda, ser identificado a “uma postura em relação ao teatro bastante afinada com o período (de ‘modernização’) que se abre no Brasil com o segundo pós-guerra e o fim da ditadura Vargas” (COSTA, 1998, p. 12-13).

observa que, na cena contemporânea, os grupos teatrais deixaram de tomar como base a reprodução naturalista tão comum na década de 1960, se esquivando de aspectos temáticos que envolvam os problemas sociais, assumindo uma postura agora de pesquisadores preocupados em não criar um produto teatral que revele descuidadamente seu conteúdo político.

O teatro formalista, ou teatro de formas, de acordo com Fernandes (2010, p. 132), que caracterizou a década de 1980 impulsionou, aqueles como Antunes Filho, Gerald Thomas, Moacir Góes, Ulisses Cruz, Márcio Aurélio, Bia Lessa e Renato Cohen a introduzirem no Brasil um teatro autoral que, até então, citava apenas nomes norte-americanos, assumindo, em geral, a independência do texto dramático, previamente escrito por um dramaturgo. Avessos a modelos rígidos, a palavra de ordem era experimentar “no interior do processo criativo ao qual estavam ligados (p. 172).” De modo que cresce entre dramaturgos, atores e diretores certa atração pelo submundo de marginalizados, detentos, travestis, prostitutas, caracterizando o que acontece em *Salmo 91*, quase formalizando um arquétipo de um novo teatro urbano.

A trajetória de Antônio Araújo e do Teatro da Vertigem marcam o início de um fazer teatral que experimenta os espaços públicos como palcos, que segundo Fernandes (2010, p. 61), começa em 1992 com *Paraíso Perdido* “e se desenvolve em processo colaborativo até *Apocalipse 1, 11*, estreado em 2000”. O percurso percorrido pelo Vertigem explorou uma diversidade de espaços como presídio, igreja, hospital. A última produção do grupo foi *Bom retiro 958 metros*, de Joça Reiners Terron que parte do desejo “de fazer do espaço urbano um campo de experimentação artística. O que agora se compartilha com o público é uma criação dramaturgic e cênica resultante da experiência de imersão do grupo, no bairro do Bom Retiro”³⁸:

A marca mais radical dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador em busca de resposta a questões urgentes do país, especialmente das grandes metrópoles brasileiras, projetadas, porém, num pano de fundo mais amplo, retalhado de inquietações metafísicas, ligadas a uma tradição de teatro sagrado que, nesse caso, paradoxalmente, dramatiza a insegurança social e a criminalização sistemática das questões públicas (FERNANDES, 2010, p. 60).

Partindo de uma nova distribuição de papéis, que se baseia na colaboração, O Teatro da Vertigem admite as contribuições diversas e as leituras próprias do ator,

³⁸ Grupo Teatro Vertigem: <http://www.teatrodavertigem.com.br>.

dramaturgo e diretor, uma vez que cria conjuntamente o material experimentado. Quando Fernandes (2010, p. 64) desenvolve a pesquisa “O Lugar da Vertigem”, *Apocalipse 1,11* era o exemplo mais atual de um “processo de parcerias interdisciplinares”, visto que a peça foi resultado de uma mobilização com acontecimentos que marcavam a violência no Brasil “a queima do índio pataxó, e o massacre de 111 detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo³⁹”.

A onda de resposta às atrocidades que estavam fazendo do país um lugar de violência também foi o motivo que levou Dib Carneiro Neto a fazer a adaptação do livro de Drauzio Varella. Os motivos estavam sendo diferenciados, mas o teatro naquele período não fez vistas grossas ao que estava acontecendo. Embora não falasse diretamente do Carandiru, como *Salmo 91*, Antônio Araújo realizou oficinas com os detentos do presídio:

Nesse momento, os ensaios se transformavam em verdadeira oficina coletiva, onde a dramaturgia, a cenografia, a interpretação e a encenação eram experimentadas em conjunto, num mecanismo de socialização dos instrumentos de trabalho teatral.

[...] A última etapa do trabalho teatral foi a adaptação ao espaço do presídio. A insistência em conseguir uma ala do Carandiru facilitou a realização das oficinas com os detentos, mas as negativas sucessivas acabaram levando o Teatro da Vertigem a estreitar a peça no Presídio do Hipódromo (FERNANDES, 2010, p. 65-66).

Distantes dos espetáculos produzidos em edifícios luxuosos, tanto em termos físicos como simbólicos, novos territórios de alteridades são explorados a fim de que se multipliquem como é o caso de *O Paraíso Perdido*, de Sérgio de Carvalho, que aconteceu na Igreja de Santa Ifigênia, em São Paulo, *O Livro de Jó*, de Luís Alberto de Abreu, que estreou no Hospital Humberto I, em São Paulo, *Apocalipse 1, 11*, de Fernando Bonassi, no Presídio Hipódromo, também em São Paulo, bem como grupos, como aquele que apresentou *Salmo 91*, que agem “como mecanismos de resistência contra o preconceito e a discriminação, na medida em que dá voz e visibilidade a grupos que não teriam condições de se manifestar em outros espaços” (FERNANDES, 2010, p. 75).

Dib Carneiro Neto, mobilizado com os fatos brutais relatados por Drauzio Varella, escreve *Salmo 91*, produto de um processo de conscientização por parte de alguns dramaturgos avessos a modelos rígidos e inclinados a observar e representar

³⁹ Grupo Teatro da Vertigem: <http://www.teatrodavertigem.com.br>.

um realismo cru presente em um teatro voltado ao urbano. O processo de criação do espetáculo, dirigido por Gabriel Villela, é revelado por ele no *blog*⁴⁰ da peça a partir de cinco pontos, a saber:

Primeiro ponto: o ator tem que ter a consciência de estar trabalhando com uma dimensão épica do relato e não deve deixar que a máscara tome conta do seu rosto, ou seja, colocar o personagem, a máscara, entre a sua consciência de estar em cena e a lucidez da platéia de estar assistindo.

O segundo ponto é o ponto de contatos dessas máscaras, a relação desses pontos de contato. Ou seja, todos, todo mundo precisa ter a consciência de que é responsável por aquela máscara naquele instante e por toda a idéia, ao invés de tornar solitária a sua experiência em cena e com isso abandonar a relação com a idéia maior perdendo o distanciamento acordado inicialmente e permitindo que a máscara grude no rosto, fora de uma vivência crítica.

O terceiro ponto é a dinâmica física do espetáculo. O ator deve saber que o tempo inteiro de circulação, dentro ou fora, ele continua com responsabilidade sobre a cena. Não é porque ele vai pra coxia, pro chuveiro, pra qualquer lugar, enfim, ele pode se permitir desligar. É um coletivo, o ator que está em cena tem a percepção, por não estar grudado à máscara, que ele está ligado a toda contra-regragem, irmanado ao coletivo e não deve abandonar nem ser abandonado pelo todo. Quanto à contra-regragem, a relação com os objetos de cena, atenção: ator não é um contra-regra, ele exercita a contra-regragem, porque tem uma consciência gigante dos objetos: sabe como foram descobertos, construídos, acompanhou como cada um foi pra cena, tem uma consciência afetiva desses objetos, uma relação inteligente, acima de tudo a inteligência.

O penúltimo ponto é o conceito da qualidade do verbo, presente o tempo inteiro como relato trágico, mesmo que nosso caso específico, ele venha a fundir gêneros, melodrama, trágico, patético, bizarro, barra pesada: é preciso manter a consciência de tudo isso no verbo, na musculatura verbal. Uma musculatura que não se afrouxa, se vitaliza. Na vida cotidiana, a musculatura verbal não é tão exigida como no teatro, e muito dessa musculatura, em repouso, fica esquecida. A boca que fala a fala, o que precisa ser dito, refletido, levado adiante, a boca que fala o verbo deste espetáculo tem que ter seus músculos acionados e exigidos com saúde. Coisa que o cotidiano ditado pelo estatuto burguês, não pede pra ninguém, aliás, se você entra e fala com essa musculatura em qualquer ambiente, você derruba esse lugar.

O quinto ponto é o ponto do futebol que linka tudo. Eu quero atores em continuidade, em estado contínuo de elaboração. Que ajam como atores de coletivo. Tem aquele corredor, atrás do palco, lá onde fica a mesa do lanche e do café. Tirem a mesa, façam dois gols e disputem um futebol entre vocês todo dia. Daí vocês vão ver que o futebol, que nós achamos intuitivamente lá atrás, no nosso passado de ensaios, como preparação do corpo do ator, como forma de tomarmos conta do espaço, quando nem nos conhecíamos direito, quando éramos estrangeiros vindo de mundos diferentes, o futebol que nos ligou é o

⁴⁰ Ver: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, julho de 2007.

meio da gente inaugurar a noite de prodígios, que é a noite do espetáculo, uma noite de prodígios que tem a mágica do futebol para resgatar brasileiromente essa unidade. Joguem o jogo, com bola ou sem, exercitem o passe, a disputa, a reação. Esse nosso teatro e futebol, é ele que unifica os cinco atores em torno de uma bola, a competição entre o times de atores, é bacana, porque estabelece concretamente um vai e vem de trocas de adrenalina, hormônio, suores, contatos, e quando pára esse futebol da preparação corporal diária, ele não acaba, você vai pra sua concentração pessoal, tua maquiagem, passar teu texto, aquecer tua voz mas ele já editou vocês, atores, ele já rompeu a relação de todos com o cotidiano, enfim, já espatifou esse corpo domesticado da relação automatizada com a vida, trazendo outro corpo para a nova relação que se apresenta, o jogo daquele dia. Ainda, esse futebol diário traz a memória de nossos ensaios, a memória de nosso[s] primeiros momentos, memória afetiva, de coletivo, que restabelece dia a dia o vínculo de continuidade. A pelada que hoje foi 5 a 2, um ganhou outro perdeu, mas amanhã pode virar e isso é muito saudável, é uma forma de impedir que a inércia tome conta da rotina do ator. Acho que é isso.

Montar um espetáculo, com a lucidez apresentada por Gabriel nesses cinco pontos, permite uma compreensão singular do processo de criação, exigindo de fato uma delicadeza teatral e, sobretudo, a colaboração e a ligação de acontecimentos de um “time” formado pelo diretor, autor, produtor, ator, assessores de imprensa, enfim, todos ligados não perdendo lance algum, assumindo, mais que tudo, uma verdadeira aula sobre o fazer teatral. Em entrevista a Drauzio Varella, o diretor revelou que optou por montar um espetáculo despojado, com detalhes minuciosos e ao mesmo tempo com todo requinte do barroco das igrejas mineiras devido à gravidade do tema, “a proximidade da chacina, a minha dificuldade pessoal em lidar estritamente com fatos reais, levaram-me a um reposicionamento estético⁴¹”. Nessa mesma entrevista, ele responde também sobre o que o levou a aceitar a direção de *Salmo 91*, uma vez que aborda a violência urbana com toda a sua crueldade, e foge da temática com que estava acostumado a trabalhar. Gabriel Vilella afirma que ficou diante do texto de Dib quando estava acabando de ler *A língua exilada e Liquidação*, de Imre Kertész, textos que traçam considerações a respeito de Auschwitz. Segundo ele, mesmo que partindo de situações diferentes “do impressionante desespero do presidiário Dadá, que abre e fecha a peça, tentando encontrar palavras para traduzir a Chacina do Carandiru. Em quase toda peça de teatro há uma dose de violência (urbana, ou não), que caracteriza o gênero⁴²”.

⁴¹ Ver: 5 perguntas de Drauzio Varella para o diretor Gabriel Vilella. Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, setembro de 2007.

⁴² Ibidem.

Desse modo, Drauzio Varella questiona se há analogia no início do espetáculo, uma vez que aparece um detento atado com tiras de pano, com a imagem de Prometeu acorrentado, de modo que Gabriel afirma:

Ésquilo reinterpreto alguns mitos gregos para legitimar uma nova ordem social. Através de seus personagens, tratou de destinos coletivos, mas buscou ênfase e relevo para o indivíduo. Fez de Prometeu um símbolo da condição humana. Agrilhado, condenado à imobilidade e à dor, seu verbo se sobrepõe à ação. Dadá, o nosso protagonista/sobrevivente, que relata o massacre no Salmo 91, brada sua cólera e indignação amarrado por uma ““tereza”” (corda tradicionalmente usada em cadeia para fugas e enforcamentos) aproximando épocas, combinando estilos, irmanando seu solilóquio dramático ao canto trágico de Prometeu acorrentado”⁴³.

Bárbara Heliadora, também no blog⁴⁴ da peça, considera o espetáculo como um produto de outra objetividade que é a do diretor do espetáculo “que reduz a vida na prisão ao subumano que torna indispensável a criação de um estatuto próprio, como de sonhos e lutas pelo poder. Os cinco pontos apresentados por ele revelam o controle total da encenação de um diretor responsável também pela cenografia e figurinos, conseguindo assim, criar uma atmosfera simbólica e ao mesmo tempo complexa do universo da prisão. “Sua direção é voltada para o impacto da verdade, que é atirada sobre a plateia como instrumento de conscientização da humanidade que ainda existe por trás dos mais assustadores comportamentos”.

3.2. SALMO 91: POR UMA LITERATURA MENOR

A partir dos estudos de Gilles Deleuze sobre o teatro, bem como do conceito de literatura “menor” proposto por ele e Félix Guatarri, pretende-se compreender *Salmo 91* não como expressão de uma língua (falada) de uma minoria diante de uma língua maior, que traça linhas de fuga para a linguagem e possibilita a invenção de novas forças. A peça *Salmo 91* torna-se, assim, um exercício de alteridade, uma literatura que faz a língua vibrar, conduzindo-a a uma terra na qual habita uma minoria, preservando e renovando formas de viver e pensar o mundo.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ <http://salmocarandiru.blogspot.com>, março de 2008.

O inesperado da peça está na forma como as histórias dos detentos são contadas, a partir de um gênero teatral complicado: o monólogo, não apenas um, mas dez. Hans Thies-Lehmann aponta o monólogo como um efeito do teatro pós-dramático; para ele a estrutura de diálogo deixa de ser o cerne do teatro em favor de uma estrutura de monólogo ou de coro. Hausbei e Heulot (2012, p. 116), por sua vez, expõem que o monólogo, na dramaturgia tradicional, era entendido como uma convenção, para só então assumir a ideia de “elemento semântico totalmente à parte, significando a disfunção, e até mesmo a impossibilidade, do diálogo”. Desse modo, deixam de lado o conceito que lhe atribuía o significado de “comentário da ação”, para ser entendido como “uma fala desarticulada, fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias” (p. 116). Já o coro se apresenta no teatro contemporâneo como uma vontade que traz o indivíduo para “a ideia de comunidade”, de modo que “impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o *espetáculo total participativo*” (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p. 62). Lehmann afirma:

Como aponta Deleuze, o olhar do espectador de cinema apreende um “espaço qualquer”. O *close* rompe a suposição de realidade do contínuo espacial. Enquanto o espaço qualquer do *close* nos conduz para fora da realidade e nos afunda no *fantasma*, o monólogo de personagens sobre o palco reforça a certeza de nossa percepção do acontecimento dramático como uma *realidade* no espaço do agora, atestada pela implicação direta do público. É essa *transgressão da fronteira do universo dramático imaginário na situação do real do teatro* que leva a um interesse específico pela forma textual do monólogo e pela teatralidade específica ligada ao monólogo. Assim, não foi por acaso que se constituiu um amplo campo teatral pós-dramático em torno dessa essência do monólogo (LEHMANN, 2007, p. 211).

Em *Salmo 91*, os personagens, cada um à sua maneira, descrevem o universo do Carandiru: essa é a tendência ao coro, ou seja, as vozes individuais se somam para formar um “coro geral”, como menciona Lehmann (2007, p. 215), ainda que formalmente não exista nenhuma locução coral. A maneira crua como a história é construída tenta recriar, através da narração, todos os instantes preliminares da matança, e, num final alegórico, registra aquilo que passamos a chamar de “Massacre do Carandiru”.

Assim, esse entrelaçado, esse jogo entre as dez personagens ganha um único corpo, que, de alguma maneira, depois de todas as vozes reunidas, multiplicam-se,

para revelar os gestos e as contradições de um grupo, de uma classe, a dos detentos. Dib afirma que constrói seus monólogos preocupado em traduzir a “linguagem falada pelos detentos”, ou seja, uma linguagem que seja própria de penitenciárias, que muitas vezes aparece como código entre as pessoas que vivem nesse universo. Assim, a partir da noção de “literatura menor”, com base nas contribuições de Deleuze e Guatarri, podemos discutir as relações entre o campo da “linguagem da penitenciária” e da estética do teatro, ampliando o sentido de “menor” para além da condição de inferioridade e desvalorização. De acordo com Machado:

Deleuze incorpora conceitos ou transforma em conceitos elementos não conceituais, mas ao proceder à repetição da diferença como uma maneira de pensar, está sempre criando a diferença, como se fosse um dramaturgo que escrevesse as falas e dirigisse a participação de cada pensador que integra à sua filosofia. Assim, é a compreensão da amplitude e do modo de funcionamento desse procedimento que modifica o texto, produzindo seu duplo, que possibilita explicitar o diferencial próprio do pensamento de Deleuze – o que constitui sua singularidade (MACHADO, 2010, p. 11).

A filosofia de Deleuze e Guatarri se torna singular pelas relações que estabelece entre conceitos diversos, das mais diversas áreas, que, de alguma maneira, são extraídos da própria filosofia. Em Deleuze e Guatarri, há outros domínios de pensamento que estabelecem repercussão entre a filosofia e outros saberes. Ao pensar a literatura e as artes realizam seus projetos filosóficos, ou seja, o critério que guia suas escolhas é a afirmação da diferença em detrimento da identidade, sem estabelecer uma diferença essencial entre estudos de pensamentos não filosóficos e estudos de textos tecnicamente filosóficos (conceituais). Toda essa discussão leva Deleuze a aprofundar seus estudos sobre o tema da minoria e sua relação com o teatro. Desde o texto “Kafka: por uma literatura menor”, escrito por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, esse tema ganha interesse, a partir de uma inversão do conceito de menor, entendendo uma literatura menor não como uma literatura que tenha valor diminuído. O tema também foi retomado em um pequeno artigo de 1978, “Filosofia e minoria” (publicado na revista *Critique* e, depois, integrado a *Mil Platôs*), da mesma época de *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. Gilles Deleuze afirma que “*minoria tem dois sentidos*”, a saber:

Minoria designa, primeiro, um estado de fato, isto é, a situação de um grupo que, seja qual for o seu número, está excluído da maioria, ou está incluído, mas como uma fração subordinada em relação a um

padrão de medida que estabelece a lei fixa a maioria. [...], um segundo sentido: minoria não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia dele uma parte da maioria. De acordo com este segundo sentido, é evidente que a minoria é muito mais numerosa que a maioria (DELEUZE, 2010, p. 63).

A ideia de Deleuze não é reduzir o teatro a uma questão de linguagem, pois vai mais além, prolongando a variação da língua com outro tipo de variação. Desse modo, procura esclarecer a importância política desse teatro. Para a filosofia deleuziana, “a crítica, aqui o aspecto crítico do próprio teatro, é consequência de uma constituição, ou que esse teatro crítico é um teatro constituinte, criador do novo” (DELEUZE, 2010, p. 12). É dessa maneira que *Salmo 91* se situa no que Deleuze conceitua como teatro crítico, por operar e amputar, subtraindo alguns dos elementos do texto adaptado para fazer aparecer algo novo, diferente.

No teatro pensado por Deleuze (2010), a representação dos conflitos dá vez à presença da variação, como um elemento mais agressivo. Abre-se, assim, um parêntese quando Deleuze questiona a condição de subordinação dos conflitos [entre indivíduos e a sociedade, entre a vida e a história, contradições e oposições de todos os tipos que atravessam uma sociedade, mas também os indivíduos (p. 56)], à representação, chegando à conclusão de que os conflitos já estão normalizados, codificados, institucionalizados, são “produtos”. Para ele, toda essa questão gira em torno do “*fato majoritário*”, e comenta: “A maioria não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação ao qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores” (p. 57-58). Desta feita, o menor aqui é pensado como aquele que se encontra hierarquicamente em um nível abaixo da palavra de ordem, que não está no campo das imagens impostas pela maioria, e que, de algum modo desafia a formação de um só dogma, uma só verdade. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 25). Desse modo, toda língua maior é marcada por usos menores.

Destaque-se que Dib dá eco as vozes minoritárias em relação ao padrão constituído pelo “homem-branco-cristão-macho-adulto-ético”, visto que o próprio termo homem já não consegue dar conta de uma diversidade; está afetado pelo “signo majoritário”. Nesse ponto, porém, tudo isso se inverte, tendo em vista que, se a

maioria remete a um modelo de poder, os que se desviam dele são potencialmente minoritários. Assim, entende-se que a variação seria essa abertura que não para de exceder, por excesso e por falta, os limites representativos do padrão majoritário.

Portanto, podemos dizer que Dib, a partir de cada cena, reconstrói a realidade e a vida dos dez personagens detentos, esse menor se exprime na multidão e funciona como força mediterrânea, cheia de fluxos contraditórios. O “dramaturgo” serve-se de uma língua que não é a oficial, ou seja, aquela ensinada nas escolas e que engendra as ideologias da nação:

O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assume uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto (DELEUZE, 2010, p. 64).

Assim, a linguagem de Dib estilhaça, no interior da própria língua, a identidade e a ideologia de uma língua maior, uma nação. Disso resulta o caráter eminentemente político da literatura menor, pois não se trata de representar apenas algo ou alguém, não é a representação da realidade constituída ou das demandas dos excluídos, como é o caso dos detentos, tratados pejorativamente pela língua oficial. Lehmann (2007, p. 408) afirma que: “É uma exceção quando o teatro desempenha papel de uma instância social de crítica [...] Mesmo o teatro como lugar em que se luta pelos interesses da minoria se torna obsoleto quando cada minoria encontra seus temas abordados em publicações especiais a cada semana”.

Para Deleuze e Guatarri, o objetivo da literatura menor é criar uma nova expressão, a de uma comunidade por vir. Afirmam eles: “Grande e revolucionária, somente o menor. Odiar toda literatura de mestres” (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 25). A literatura menor admite três características, são elas: 1) a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização; 2) nela tudo é político, ao contrário das grandes literaturas em que tudo é individual; e 3) tudo adquire um valor coletivo. De modo que, para os dois filósofos, a literatura tem a ver com o povo:

[Nas literaturas menores] tudo é político. Nas “grandes” literaturas, ao contrário, o caso individual (familiar, conjugal, etc) tende a ir ao encontro de outros casos não menores individuais, servindo o meio social como ambiente de fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensáveis, todos “formam um bloco” em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja

imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 26).

A princípio, encontramos, no enredo, fragmentações e monólogos que aparentemente não se encontram, mas que, ao final, constroem uma representação, em termos artísticos, do que foi uma atrocidade. Para produzir esse efeito de intensidade, Dib Carneiro busca transpor os limites da linguagem, ou seja, ele adentra justamente nos limites do que não se pode falar, e, desse modo, escolhe falar da vida dos detentos e não do Massacre propriamente dito, o que cria efeito de realidade como vivência, a realidade torna-se ficção para quem viveu e quem não viveu, embora não consiga representar toda a carga do acontecimento. No que se refere às línguas menores, Deleuze expõe:

[...] é preciso definir as línguas menores como *línguas de variabilidade contínua* – seja qual for a dimensão considerada: fonológica, sintática, semântica ou até mesmo estilística. Uma língua menor só comporta um mínimo de constante e de homogeneidade estruturais. Não é contudo uma salada, uma mistura de dialetos, visto que ela encontra suas *regras* na construção de um *continuum*. De fato, a variação contínua se aplicará a todos os outros componentes sonoros e linguísticos, numa espécie de cromatismo generalizado. Isso é o próprio teatro ou o “espetáculo” (DELEUZE, 2010, p. 38-39).

Dib mantém a linguagem própria dos detentos, diferentemente da língua de médico e cientista que Drauzio utiliza cotidianamente, como bem percebe Edelson, que tenta ser o melhor enfermeiro da casa: “Escutá os pulmão também é esperteza recomendada. Médico que é médico num fala escutá, fala ‘ascultá’, que é mais bonito, impressiona o cliente” (p. 97). Para Drauzio Varella, o convívio no Carandiru serviu para estudar o homem, como uma espécie de biblioteca humana, com as mais variadas histórias, tamanhos, pesos e surpresas. Drauzio, assim como Dib, analisa conflitos entre os presos, os carcerários e suas “justiças” e enfatiza que no mundo atrás das grades reinam linguagens, simbolismos e códigos próprios de ética.

É a partir do testemunho dos presos que acontece a representação dessa catástrofe real, de modo que não há uma representação do ato trágico em si, que, para quem o presenciou e viveu, se tornaria insuficiente, não conseguiria dar conta, pois qualquer relato é insuficiente, seja diálogo ou monólogo, a forma é incapaz de representar o acontecido. Mesmo assim, os presos falaram de si, utilizando-se, em

certos momentos, de uma linguagem que pode ser considerada ambígua. Porém, podemos perceber que Dib, distante de sua linguagem majoritária de escritor e jornalista, consegue exprimir a “língua menor” dos detentos, como neste trecho em que Zé da Casa Verde fala:

Cambada de funça incompetente. (*berra pela janela da porta da cela:*) Tô aqui, seus merdas! Vem abrir, meu barraco, vem, vem me destrancar que aí Kenedy sai pra ver as visita! (*pausa*) (*começa a rir por ter falado o próprio nome*) Keneddy... Que que meu pai tinha na cabeça? O cara num enxergava um palmo diante do nariz... Todo metido a certinho, o coitado. (*com raiva repentina:*) Isso me irritava, se ele soubesse como me aporrinhava... [...] “Moleque amoroso”, dizia meu pai. No cú, peru. Amoroso... [...] Mas o veio nunca percebeu porra nenhuma. [...] Bosta, e eu aqui falando, falando, eu tenho que ir logo pra essas visita... Que que eu faço se for as duas, hein, minha santa Achiropita? (p. 107 - 108).

O choque entre uma realidade e outra, faz surgir a proposta de se fazer uma literatura que agora ganha vez nos meios acadêmicos, que sensibiliza, e que torna muitos, estrangeiros de sua própria linguagem, tendo em vista que encontra, na pobreza da língua, um uso criador. O que não significa, no entanto, a garantia de um público.

São os relatos que permitem que Dib Carneiro Neto transforme os presidiários em personagens. A tendência dos textos atuais é romper a barreira entre a realidade e a ficção, alterando, assim, os moldes de uma tradição. Portanto, *Salmo 91* surge em um período de desmontagem e desconstrução do drama, de modo que o monólogo aparece como a representação de uma superação: a linguagem utilizada em *Salmo 91* transforma o campo textual do drama numa estrutura de monólogo que se manifesta de modo revelador, o que talvez cause estranhamento. Porém, Deleuze (2010, p. 35) revela: “[...] Mas os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos. É o autor menor quem dá as verdadeiras obras-primas, o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem”.

Esse menor, para Deleuze e Guatarri, “já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela que se considere já estabelecida”:

Ainda que única, uma linguagem permanece uma massa, uma mistura esquizofrênica, uma roupa de Arlequim através da qual se manifestam funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser dito e o que não pode: tiraremos proveito de um contra outra, colocaremos em jogo os

coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos (DELEUZE; GUATARRI, 1977, p. 26).

Assim, a literatura menor ultrapassa limites estabelecidos, desterritorializa e transgride as fronteiras de uma linguagem, e, desse modo, assume o objetivo de forjar novas sensibilidades, tornando-se revolucionária por possibilitar a abertura de um imaginável “devir”, de criar um “devir minoritário”, no sentido de que caminha contra a hegemonia.

Desta feita, *Salmo 91* atua como um dispositivo revolucionário, por corroer, desterritorializar e desestabilizar o “estar no mundo da maioria”, provocando certa dissonância para muitos. É o que Dib (2008, p. 18) questiona: “Reeducar ou punir? Recuperar ou castigar? Vigiar ou... eliminar? Quais pensadores ou governantes, livres de culpas, hipocrisias e interesses, terão alternativas a propor? Que justa sociedade será um dia capaz de resolver o dilema da clausura?”.

A quem interessa essa “literatura menor”, apenas a minoria, a um momento? Felizmente, essas fronteiras são esponjosas e não têm impellido aqueles que acreditam no devir revolucionário do indivíduo de seguir no mundo e suscitar acontecimentos, mesmo que pequenos, que sobrevivam ao controle, ou produzir novos espaços-tempo, mesmo de superfícies ou volumes reduzidos.

3.3. A ECLOSÃO DO ATOR-RAPSODO, EM *SALMO 91*

Para se compreender de maneira satisfatória o que estamos tentando desenvolver nesta pesquisa, terminamos este último capítulo, na verdade o começo de tudo, com uma questão apontada por Sarrazac (2002) que nos guiará, doravante, e nos permitirá entender o que se pretende desenvolver quando nos referimos à forma dramática em termos de *devir rapsódico*:

As peças que hoje se escrevem corresponderão ainda a gêneros independentes? A noção de gênero canônico – tragédia e comédia, principalmente – não terá já expirado? Será que a tendência rapsódica que, como vimos, transforma profundamente a personagem e a língua, não afetará, do mesmo modo, a estrutura geral das peças e não provocará mestiçagem do cômico e do trágico, do grotesco e do patético? (SARRAZAC, 2002, p. 177)

O *devoir* do teatro contemporâneo de que fala Sarrazac é verificável em *Salmo 91* no que se refere ao fato de não se tratar, apenas, de um julgamento de um ato desumano, de um erro individual, quer seja o que levou aqueles homens a assumirem socialmente o papel de detentos, quer seja a ordem que mandou matar os detentos, tampouco o julgamento de um ato coletivo. Como questiona Dadá, levando o espectador a se posicionar diante da cena:

Cento e onze é a puta que te pariu! Foi muito mais os que caíram, seu viado engomadinho. Cento e onze! Cento e onze! Cento e onze! No cu, filhas da puta! E se fosse um? Hein, hein? E se fosse só um, seus porra? Cento e onze... Negada num sabe nem conta e depois nós é que somos os marginal, a ralé (p. 39).

Portanto, este *devoir* refere-se a uma maneira de denunciar, fazendo-o variar diante dos espectadores. “Trata-se de dedicar a uma dramaturgia no condicional que, em vez de duplicar o facto, o acontecimento, abre o espectro das suas possíveis transformações” (SARRAZAC, 2009, p. 89). Nesse sentido, o teórico expõe que “há já bastante tempo que a forma dramática, no que nela existe com vida, não está espartilhada em gêneros distintos” (SARRAZAC, 2002, p. 177). No século XVIII os gêneros intermediários e os compósitos foram propagados no sentido de conseguirem atender à nova realidade burguesa desfazendo-se da ligação que mantinham com os tipos dramáticos fixados na época clássica. Já o público do século XX assistiu a extinção dos gêneros teatrais:

Nesta época, em que o trágico se fixa no dia-a-dia, em que as nevroses assumem, por vezes, cores políticas e os negócios de Estado aspectos burlescos, torna-se evidente que a velha divisão aristotélica, inteiramente tributária do tema tratado, entre o cômico e o trágico e a divisão de gêneros, estão ultrapassadas. Produtos históricos, os gêneros que a tradição nos transmitiu, refletem, para além deles próprios, a ideologia que contribui para a sua formação, perdendo assim toda a pertinência aos olhos das realidades ambivalentes do nosso tempo (SARRAZAC, 2002, p. 178 -9).

Os estudos de Szondi são marcados por sua acuidade crítica, mediante a qual se esmiúçam os elementos que dizem respeito a algo como a deflagração de “falhas técnicas” em um dado recorte de obras, revelando que “algumas certezas artísticas (formais), historicamente estabelecidas, se tornaram problemáticas ou duvidosas e, por isso, nem todos continuam dispostos a adotá-las” (COSTA, 2012, p. 13). A crise da forma dramática apontada por este teórico acabou por revelar-nos que os elementos

indispensáveis ao drama, um deles, como afirmamos largamente, o diálogo intersubjetivo servia à representação dos conteúdos modernos.

Dessa maneira, o drama enquanto forma histórica geral, só ganhou autonomia quando se despreendeu de qualquer elemento ou referência que fosse exterior a ele. Portanto, não reconheceu a necessidade de um narrador, uma vez que não se via espaço para a eclosão épica, pois o enredo é exposto no momento em que acontece, mediante o diálogo. Pode-se definir, conforme Costa (2012, p. 15), tal forma como aquela em que se “pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos [...] e [que] tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo”.

É esse conceito, que se refere ao drama absoluto, que, no pensamento de Szondi, começa a ser problematizado como um indício “para uma hibridização do épico e do dramático, do individual e do coletivo, que as estéticas do século XX não cessaram de reinventar” (KUNTZ; LESCOT, 2012, p. 74). Assim, a afirmação de que o diálogo deve traduzir toda e qualquer circunstância para ser considerado dramático torna-se questionável.

Vejamos uma fala de Dadá, em *Salmo 91*:

Mãe bem que pediu preu lê o Salmo 91, eu quem não li... Mãezinha, desculpa aí, eu num li. Eu num li foi naquele dia, mas agora eu... Salmo 91... Que porra é essa de ficar ligado nessas rezas, dia e noite, dia e noite (p. 38).

A fala é monológica, porém, a materialização da mãe no discurso da personagem cria uma percepção de um “diálogo”, em crise, recheado de dubiedades e de duplas percepções do seu entorno, ou seja, esta comunicação não é mais de ordem intersubjetiva, mas plena de reflexões intrasubjetivas – ou seja, mesmo sob aparência de diálogo, todas as convenções caem por terra, diante da realidade intrasubjetiva representada. Observe-se também que Dadá, quando afirma não ter lido anteriormente o Salmo indicado pela mãe, revela ao leitor, com a pausa, que ali dará início à contação de sua história, que repercute o texto bíblico, tendo em vista ele ser um sobrevivente do Massacre, sob intervenção, ou não, da proteção divina que poderia ter sido acionada – ou mesmo foi – pela leitura do Salmo, conforme sugerido pela mãe. É nesse sentido que Sarrazac (2002, p. 164) afirma que “a intromissão devastadora do monólogo no território do diálogo dramático [...], as peripécias da guerra de movimentos a que se entregavam estes dois princípios contraditórios

mostra o empenho da luta contra o demasiado homogêneo da língua do teatro”. Nesse sentido,

A partir desse momento, o “ser-aí” do personagem, sua relação problemática com o mundo – com a sociedade, com o cosmo -, tende a prevalecer sobre a pura relação interpessoal. O personagem apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo caso de separação em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio. Em virtude disso, a concepção hegeliana do diálogo, segundo a qual ‘é somente pelo diálogo que indivíduos em ação podem revelar uns aos outros seu caráter e seus objetivos [...] e é igualmente pelo diálogo que exprimem suas discordâncias, imprimindo dessa forma um movimento real à ação’, vê-se questionada (SARRAZAC, 2012, p. 69).

Nessa esteira, podemos perceber que *Salmo 91* não apresenta diálogos, portanto, para sua interpretação temos que começar a compreender, antes de qualquer avaliação que não considere a atualidade formal e temática do texto, entendê-lo diante dos novos paradigmas da forma dramática.

De acordo com as pesquisas de Câmara e Dória (2009), nessa peça, a presença de um narrador já se revelaria como elemento importante desse teatro, notadamente no que se refere às relações possíveis de se estabelecer com as propostas de Bertolt Brecht. Assim, as personagens podem ser vistas como narradores que, ao nos “contarem” suas histórias, acabam

Muitas vezes promovendo, por si só, o distanciamento crítico que nos leva à reflexão, como defendia Brecht. E só é possível produzir reflexão se o objeto artístico estiver ligado à realidade e comprometido a esta ‘O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim lhe será possível e lhe será lícito produzir imagens eficazes da realidade’ (BRECHT, 1957, p. 174) (DÓRIA; CÂMARA, 2009, p. 2).

Assim, mesmo que *Salmo 91* não se refira diretamente à teoria brechtiana, leva o público leitor e espectador a refletir sobre “um acontecimento real e histórico, verossímil o bastante para levar-nos à reflexão sobre a sociedade em que vivemos” (DÓRIA; CÂMARA, 2009, p. 3). Essa reflexão na peça parte também da posição dialética que um dos personagens assume na casa de detenção, o Bolacha, que se apresenta como juiz da casa, fazendo analogia ao juiz das leis na sociedade:

Eu sou o juiz do pavilhão. O juiz Bolacha. Só que o juiz aí da rua trabalha as horinhas dele e vai pra casa com motorista... Eu, é 24 por

48... Sem chance. Ele só tem que julgar se o acusado é preso. No máximo dá uma pena mais longa... Eu, é sem chance: eu assino é pena de morte!!! (p. 85).

Desse modo, observa-se que há um esforço por parte do dramaturgo, do diretor e do ator em aproximar o espectador o máximo que puder dos acontecimentos que estão sendo representados, bem como das personagens, pois a representação se erige de maneira “que a quase todas as frases poderão seguir-se juízos críticos da parte do público e quase todos os seus gestos poderão ser examinados” (BRECHT, 2005, p. 82). Desta feita,

Percebe-se que numa posição dialética não é possível aceitar a separação ingênua entre consciência e mundo. Assim, a conscientização que se faz presente em diferentes condições de vida existe e sobrevive numa ação que tem por prioridade trazer certa ordem em meio ao que chamaríamos de caos. E se a posição é dialética ela não pode ser subjetivista, nem mecanicista, não poderemos a essa posição atribuir um papel que ela não tem o de transformar a realidade. Ela apenas mantém como a posição do “juiz de cadeia”. Nesse ângulo o importante é o espectador poder fazer um reconhecimento do mundo, não de uma ‘mundo dado’, mas de um ‘mundo dando-se’. É a clarificação daquilo que fizemos existir, mas que não vemos por estar fechado em ‘outro mundo’, o mundo opressor do cárcere (DÓRIA; CÂMARA, 2009, p. 8-9).

A livre interpretação, instaurada nessa nova forma do fazer teatral, permite que o leitor-espectador possa ir mais além, a ponto de não permanecer tomados apenas pela influência do texto dramático ou do espetáculo. Desse modo, conseguiriam se apropriar da realidade, o que se tornaria algo perigoso ao *status quo*, basta ver a fala de Karina Florido Rodrigues, assessora do Deputado Coronel Ubiratan Guimarães na Assembleia Legislativa de São Paulo,⁴⁵ que publicou em blogs, inclusive no blog da peça, acusações contra o espetáculo *Salmo 91* denunciando ator, dramaturgo, diretor e demais envolvidos de apologia ao crime,

⁴⁵ Ver: <<http://salmocarandiru.blogspot.com>>, agosto de 2007. Afirma-se que o Coronel foi o responsável pela invasão da Polícia Militar na Penitenciária do Carandiru, em 1992. Citando: “Apologia ao Crime. É isso mesmo meus amigos. Peça de teatro fazendo apologia ao crime. Desde a semana passada esta em cartaz a peça “Salmo 91”, que é uma adaptação do livro de Drauzio Varella, Estação Carandiru. A peça, segundo todos os grandes meios de comunicação, gira em torno dos fatos ocorridos na Casa de Detenção em 2 de outubro de 1992 que terminou com um saldo de 111 criminosos mortos em confronto com a polícia. Não podemos admitir que isso aconteça, enquanto gritamos aos quatro ventos implorando por justiça aos nossos entes queridos brutalmente assassinados, enquanto lutamos para que o código penal seja alterado, enquanto vivemos revoltados com a impunidade de verdadeiros monstros, temos que abrir os jornais e as revistas que circular em nosso país e ler que existe uma peça em cartaz que conta as atrocidades de que foram vítimas os bandidos que se encontravam presos. Até quando? Não sei quanto a vocês meus amigos, mas eu não suporto mais! Karina Florido Rodrigues, 30 anos, ex-assessora do Deputado Coronel Ubiratan Guimarães”.

exigindo da sociedade providências. É como se os atores deixassem de representar e se tornassem o “devir-outro”, embora que o que ele diga e faça esteja relacionado à sua interpretação. As cenas acontecem e o público reconhece sem o mínimo de esforço a mescla entre realidade e ficção, podendo, inclusive, dirigir a atitude discursiva à própria plateia:

A gente pode ser tudo, ignorante, ladrão, malandro, mas burro não. Ninguém gosta de morrer. Se os homem manda entrar, a gente entoca... na maior... Que eles vem calçado nas armas, com aqueles coturno... e a cachorrada... A coisa começou meio sinistra: aquelas máscara de ninja, só o olho aparecendo, os latido de cachorro e ainda, pra completa, que veio baixando de mansinho helicóptero, com um cano pra fora... Que porra era aquela? Filme de guerra? Cena de Kojak? Hollywood no Carandiru? Vocês não chamaram? Não pediram a morte? (CARNEIRO NETO, 2008, p. 139).

É interessante observar também que esse distanciamento crítico exige não somente a reflexão e sim, o prazer de estar vendo e, como bem expõem (Dória; Câmara, 2009, p. 10), “muitos subterfúgios estão presentes como o texto poético, por exemplo”.

O dramaturgo consegue resgatar esse elemento prazeroso na última fala do Véio Valdo que possui uma dimensão existencialista “Sem sol, sem céu, sem ar, sem luz, sem nada... Sem Deus nem Satanás. Eu tô é oco... Os ferro, os ferro... As barata... Vou morrer é de doença...” (p. 92). Essa fala, estranhamente solitária do Véio Valdo, é a única na peça que pode estar na dimensão de um monólogo interior. Assim, para Hausbei e Heulot (*in* SARRAZAC, 2012, p. 116):

O monólogo é hoje uma forma nevrálgica da conversação ou se esvai num fluxo de fala cuja retórica dá lugar a uma musicalidade que o outro parece interromper de maneira quase arbitrária.

De acordo com Brecht (2005, p. 81), a transmissão de emoções para o espectador não acontece de maneira pura e simples, é a partir dela que surge o efeito de distanciamento que não está livre de emoções, pelo contrário, essas se apresentam também determinadas. Assim, revela que “o efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho (BRECHT, 2005, p. 82)”. Brecht, por exemplo, propôs também que “o artista é um espectador de si próprio”, capaz de praticar a auto-observação,

um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total, isto é, uma empatia que acabe por se transformar em autêntica auto-renúncia; cria, muito pelo contrário, uma distância magnífica em relação aos acontecimentos. Isso não significa, porém, que se renuncie à empatia do espectador. É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante (BRECHT, 2005, p. 78).

Partindo dessa ideia de que “o artista é espectador de si”, como referencial, apresentamos a fala de Pascoal da Conceição, ator que interpretou Dadá e o Véio Valdo no espetáculo *Salmo 91*, que responde como foi interpretar esses dois personagens, de modo que está refletindo sobre e, de alguma maneira, “assistindo” a seu modo de atuação. Pascoal responde no *blog* da peça que todos nós somos o Dadá, “sobreviventes dos horrores da vida, da ditadura militar brasileira, da bomba de Hiroshima, do massacre da Candelária, dos milhões que morrem assassinados, dos venenos da poluição”, e ainda diz, “a lista não tem fim⁴⁶”. De algum modo, ele apenas assumiu uma das maneiras de expressar esses acontecimentos, e segue como espectador do mundo e de si. Assim, mostra que o ator se transforma no personagem, embora não deixe de ser ele, tornando-se um outro ator-personagem mutuamente.

Nesse sentido, a proposta de estudar as mutações da forma dramática com vistas a convergir no teatro-rapsódico instaura, uma vez que se percebe na contemporaneidade a busca dessa possibilidade de um ponto em comum, ou seja, a existência de um meio que consiga dar conta da dramaturgia e da cena contemporânea.

Sarrazac não tem o objetivo de predizer e estabelecer o que será o “futuro” da forma dramática, que apresenta um quadro de crise desde os apontamentos já feitos por Szondi. Sua intenção é especificar, de acordo com observações feitas a partir de peças no período de 1960-1970, o *devoir* que está relacionado à “multiplicidade” de suas linhas de fugas, levando em conta seu grau de abertura (Cf. SARRAZAC, 2002, p. 68), a forma que, por falta de outra denominação mais justa, ainda é conhecida como dramática. Sarrazac aponta duas linhas de fuga desse *devoir*, são elas: “a transformação da forma dramática já foi teorizada em dois momentos: por Mikhail Bakhtine, que tratou da ‘romancização’ do teatro; e, como é evidente, por Brecht, Benjamin, Szondi, etc. sob a égide do ‘teatro épico’ ou da ‘epicização’ do teatro” (SARRAZAC, 2002, p. 225).

⁴⁶ Ver: <<http://salmocarandiru.blogspot.com>>, setembro de 2007.

Para justificar sua proposta, o teórico expõe que busca “tentar explicar porque razão persist[ou], vinte anos depois, na ideia de propor, sob a designação de ‘rapsódia’, uma alternativa à ‘romancização’ e à ‘epicização’” (SARRAZAC, 2002, p. 226). Assim, expõe que a proposta desse futuro da forma dramática “abriu, uma após outra, as grandes rubricas gerais da poética do drama moderno: conflito entre o princípio dramático e o princípio épico” (SARRAZAC, 2002, p. 25). O teórico entende que o drama na modernidade assume características híbridas uma vez que a forma torna-se mais livre “[...] a modernidade da escrita dramática decide-se num duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (SARRAZAC, 2002, p. 36). Por esse viés, *Salmo 91* se inscreve no contexto de textos nessa perspectiva do teatro contemporâneo, uma vez que se desenha diferente do teatro moderno.

Podemos trazer a esta discussão as falas de Dadá, que são sempre marcadas pela presença dessa mistura entre narração e drama: a personagem ao passo que conta sua história mantém a aparência de um diálogo com alguém, trazendo para seu discurso a fala de algum outro personagem, ou dos policiais na hora de horror, isso problematiza e dificulta a separação do que seja narração e drama, por exemplo:

Que nada. Corpo fechado... num falei/ Num disse que escapei de seis furos do justiceiro de Carapicuíba? Olhei pros parceiros do xadrez, tudo esfumaçado, furado de bala, pondo sangue pela boca. Salmo 91? Há!Ha!Ha!. quem está vivo, levanta, tira a roupa e sai pelado! Corre! Corre! Fui que fui, no sufoco, que remédio. Levei paulada nas costas e pontapé nas pernas. Fodeu. Quando chego na gaiola, antes da escada, um puto de um PM soltou um pastor preto na minha direção, que veio feito fera, o cão. Veio um chute não sei de onde, um chutaço de coturno, que me desequilibrou naquela porra de escada lambuzada de óleo... Levanta, vagabundo, mão na cabeça! (*tira as mãos de baixo e leva para a cabeça*) Fodeu (p. 140).

Os limites entre drama e narração estão cada vez mais se encontrando, isso se deve ao fato de se configurarem como espaços de criação que agora permitem a amplitude, embora existam dificuldades no que se refere às novas configurações, visto a necessidade de demarcar um único traço que atenda textos e encenações contemporâneas. A fala da teórica Iná Camargo Costa expõe com clareza essa procura:

Ao contrário, e tendo em vista os direitos do vencedor, as histórias do teatro no século XX são escritas com apoio em outros critérios e, no

âmbito da forma, estão presas a inúmeras atualizações dos pressupostos do drama (já que a forma propriamente dita está inteiramente ultrapassada, mesmo no campo conservador). Os seus pressupostos, entretanto, continuam sendo cultivados, assim como as expectativas de ordem dramática que dão régua e compasso a críticos e historiadores, com os quais também temos muitas contas a acertar (COSTA, 2012, p. 92).

Nesse sentido, *Salmo 91* não apresenta com clareza sua função dramática, visto que pode ter estancado essa função que consiste em instituir as relações interpessoais. Nessa peça, o aparente diálogo instaurado ao longo do texto se transforma em monólogos, e, com isto, o drama perde seu caráter de diálogo, o que pode ser observado na última fala do Véio Valdo já citada anteriormente, visto que há a presença também do gênero lírico em direção à representação da solidão, da vida interior, apartada do convívio com o outro. Existe, assim, a aparência de diálogo presente entre as falas dos detentos, uma vez que cada personagem é também personagem da solidão dos outros, e, ao mesmo tempo, cada experiência solitária soma-se a uma solidão coletiva.

É o que temos na fala em que, uma a uma, as personagens que acompanhamos no decurso dos relatos, em primeira pessoa, são trazidas à rememoração do dia do Massacre, pelo seu sobrevivente, de modo a reconectar aquelas facetas de memória individual a uma memória coletiva, agora compartilhada com a plateia, como se vê na rubrica – enquanto o Salmo 91 assombra a memória, por sua porção redentora e, ao mesmo tempo, apocalíptica, pois, das personagens que conhecemos, apenas uma foi capaz de sobreviver, como apontara o salmista bíblico, sob a proteção bendita ou maldita daquele que, sequer, foi invocado:

Tavam lá, estuporado, empilhado feito lixo: *(vai falando os nomes devagar, solene, é quando o público relaciona os personagens de todas as cenas anteriores com as vítimas do massacre)* o juiz Bolacha, encarregado-geral, com muito orgulho, sem chance... O enfermeiro Edelso... O Nego Preto e o filho dele, os dois agarradinhos, grudado um no outro, que a gente teve de apartá os cadáver... O Charutão, marmanjo que morreu com o nome da nega Rosirene na boca... O Zé da Casa Verde, Kenedy Batista dos Santos, que deixou duas viúva... O Véio Valdo, que pensava que ia morrer de doença... Veronique... Margô Suely... Zizi Marli... o brucutu do Santão... o crente do Valente... E mais, muito mais... Cento e onze o caralho! Naquele dia, o dia do massacre, antes de voltar pra cela, seguido de perto pelos cano das metranca e pisando em sangue durante todo o trajeto, eu quis saber feito louco o que tanto tava escrito naquele bendito salmo 91 da minha mãe. Bendito ou maldito, eu num sabia... (p. 141-142).

Tal compreensão nos levaria, portanto, ao que Sarrazac define como “teatro rapsódico” uma vez que ao mesmo tempo em que a forma dramática aí não pode ser eliminada, ela experimenta seu limite quando também agrega novas formas. *Salmo 91* experimenta o monólogo distribuído entre suas dez personagens que, aparentemente dialogam, no qual se observa relatos de quadros de suas vidas encobertos de acontecimentos da esfera das relações inter-humanas. Assim, a escolha de Dib Carneiro Neto por monólogos faz apagar as noções fechadas de ação, tempo e lugar, elementos do drama tradicional. Para tanto, substitui esses elementos pelas personagens e suas individualidades, em lugar da unidade de ação, o dramaturgo escolhe revelar a história de cada detento, seguindo apenas os fragmentos da memória, das lembranças. A materialização do narrador surge na figura de Dadá, que costura, algo como uma memória do que ocorrera antes e depois do massacre.

Nesse sentido, o teatro rapsódico se caracteriza em *Salmo 91* a partir de elementos como: o personagem responsável por narrar a si e aos outros, “narratargos”, a ação é não linear, portanto, não mimética e sem encadeamento causal, o que se constata, principalmente, na cena do Massacre. Os espaços em *Salmo 91* são miméticos e os tempos aparecem em diferentes momentos, ora presentes, ora passados relatados a partir da memória e da subjetividade de cada personagem. Os diálogos, embora aparentemente presentes, são substituídos por monólogos. Há no texto múltiplos conflitos, por isso, se caracteriza como intrasubjetivo, mas não no sentido hegeliano do termo. Observa-se certa tendência ao coro, uma vez que as vozes dos detentos se unem. O todo em *Salmo 91* é fragmentado, portanto, não totalizante.

Desta feita, a partir de todos esses elementos, pode-se perceber que Dib constrói uma peça que compartilha de traços épicos, líricos e dramáticos e de certo modo, se insere na proposta do teatro *rapsódico* visto que *Salmo 91* não está nos limites do teatro tradicional, tendo em vista que segue seu percurso não mais subordinado aos ditames da literatura dramática, uma vez que não opta pela “forma dramática” fechada.

Assim, Sarrazac entende que a proposta brechtina do teatro épico marca o ponto máximo de inclinação do drama moderno, uma teoria que, havendo necessidade, será sempre retomada e, ao mesmo tempo, desconstruída⁴⁷. É a partir

⁴⁷ Uma das intenções de Sarrazac é mostrar como eclodem as categorias do dramaturgo-rapsodo e do ator-rapsodo. Para tanto, se utiliza de Brecht, percebendo que, em sua teoria, a ação dos atores-personagens ainda estava subentendida, e sugere ampliação, fazendo essa ação surgir explicitamente na escrita dramática de hoje.

dos próprios limites do teatro épico, que ele vê surgir o dramaturgo-rapsodo, apontando como algo a ser analisado pela teoria, pois é

aquele que diante da separação consumada, da total consciência de que o vínculo entre homem e mundo se perdeu, opta justamente por não mais escrever sobre o mundo, mas sim sobre esse vínculo desfeito, e o faz (e como poderia ser diferente?) a partir de um completo retalhamento dos enunciados formais” (MORAES, 2012, p. 13).

A *voz rapsódica* pode surgir, segundo Hersant e Naugrette (2012, p. 154), “do estilhaçamento do diálogo, da coralidade [...] ‘voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta e problematiza”. Essa voz aponta que, quando a voz do dramaturgo-rapsodo ecoa, não aparece em palavras, e, sim, no gesto da montagem presente no esqueleto da fábula.

Dadá assume, então, o posto de ator-dramaturgo-rapsodo, entendido como sujeito épico, e responsável pelo processo de junção e desconstrução do que acaba de reunir. Nesse sentido, no processo de criação do dramaturgo-rapsodo, a personagem, para Sarrazac, assume funções diversas em relação às dramaturgias tradicionais, essa atenuação do personagem é, ao mesmo tempo, causa e consequência da *crise* do drama: “O personagem mudou tanto ou mais que os princípios da poética aristotélica” (RYNGAERT, 2012, p. 136)⁴⁸.

Salmo 91 inova quando apresenta uma importante mudança: de todas as histórias que tiveram como tema o Carandiru, é neste texto que há uma importante mudança de foco: pela primeira vez, o Massacre do Carandiru não assume a condição de protagonista, mas, antes, a perspectiva de quem viveu no Carandiru. A cena do massacre é substituída pela história de Dadá e dos outros personagens, como ele revela:

Que porra é essa? Salmo 91, salmo 91, salmo 91... Bosta, bosta, bosta. Só fui perceber que tava vivo quando senti um quente pingando nas costas. Na hora, até pensei que fosse sangue meu... Que nada. Corpo fechado... num falei? (CARNEIRO NETO, 2008, p. 139-140).

⁴⁸ O estudo elaborado por Abreu (2011), já anteriormente aludido, também traçou essas mudanças enfrentadas pelas personagens e não só pelas formas e gêneros, que “enfraquecidos em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis” (RYNGAERT *in* SARRAZAC, 2012, p. 136).

Conforme as lembranças do único personagem sobrevivente, vamos tendo acesso às referências palimpsésticas ao texto bíblico, revelado em seus sentidos metafísicos apenas ao fim da peça:

TODOS (*ou uma gravação em off*) – Mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará à tua tenda, mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará à tua tenda etc, etc, etc. (p. 143).

Enquanto isso, o personagem Dadá vai se lembrando das palavras da mãe que pede que ele leia o Salmo, pouco tempo antes de acontecer a tragédia. Todavia, ele não lê, e, só depois do acontecido, relaciona sua sobrevivência com as palavras daquele texto. Nas palavras de Dadá, no entanto, a Bíblia não assume apenas esse caráter de sagrado, tendo em vista que o personagem não assume a performance do homem religioso. Embora ele tente se dizer “dessacralizado”, característica do homem moderno, visto que “há na literatura do século XX uma grande autonomia diante dos ditames da Igreja” (MAGALHÃES, 2009, p. 27), ele não consegue abolir de vez este comportamento:

Naquela hora eu lembrei pela primeira vez que não tinha lido o Salmo 91, aquela bosta que a velha crente da porra me pediu pra eu ler no dia de antes do massacre. Eu não tinha nada com aquela zica, mas me deu o primeiro cagaço. Nunca tinha visto um passa-passa de bicuda e pau como aquele. Desentoquei a minha também. No meio daquela zona, podia sobrar para minha pessoa, perfeitamente podia, podia sim senhor, ô se podia... (p. 44).

Sabe-se que o discurso sobre o sagrado não se define por quem fala, mas pelo seu conteúdo. Assim, qual a intenção de Dib ao dar à sua peça o título de *Salmo 91* e focar o personagem a partir de um aspecto religioso? Dib nos responde quando, em entrevista a Sérgio Maggio⁴⁹, revela como a Bíblia, elemento presente nos presídios, foi alavancada em sua dramaturgia, como isso norteou a narrativa:

Escolhi um personagem para amarrar todos os monólogos, ao mesmo tempo em que narra o massacre do Carandiru: é Dadá, sobrevivente. Sua mãe, um dia antes de a polícia baixar no presídio, foi visitá-lo, levou a *Bíblia* e pediu que lesse o *Salmo 91*. Ele não leu, não quis, deixou pra depois. Aí ocorreu toda aquela matança despropositada e desumana. O tempo todo ele achava que ia morrer e que aquilo tudo

⁴⁹ 07/06/ 2008 – Dib Carneiro Neto fala sobre a peça *Salmo 91* – Sérgio Maggio – *Do Correio Braziliense*.

acontecia porque ele não tinha lido a *Bíblia*, como a mãe havia pedido na véspera. Depois que tudo acabou, já de volta à cela, ele resolveu checar o que tanto dizia o *Salmo 91*: "Mil cairão à tua direita/ E dez mil à tua esquerda/ Mas tu sobreviverás/ Nada chegará à tua tenda". Era um sexto sentido de mãe, avisando ao filho para se acalmar porque ele seria sempre um sobrevivente. Essa história é forte para servir de fio condutor da peça porque, na situação de clausura, a questão da fé é muito presente: uns se apegam à religião como alento, como esperança, outros repelem a fé ainda mais do que antes, revoltados com as condições desumanas de habitação dentro do presídio ou com as penas longas.

A personagem de *Salmo 91*, Dadá, através da narrativa, instaura uma ação, de modo que constrói sua escritura na cena como uma forma de escapar da representação mimética da realidade, a fim de buscar novas formas de narrativas. Dadá atua, em alguns aspectos, como o sujeito épico descrito por Rosenfeld (2008, p. 24), narrador de um mundo objetivo, embora se questione o fato de o personagem não narrar os estados apenas dos outros personagens da peça, visto que ele também se apresenta, pois, como sabemos, trata-se de monólogos. Sabe-se que a narrativa se difere da monologização, sobretudo porque Dadá não comanda as expressões, as vontades e ideias dos outros presidiários, embora os relatos se construam mediante uma comunicação com outros (leitor, personagens, espectador, etc.). Ou seja, o ato de narrar exige a presença de um interlocutor, o que leva a outra ação, a de recepção do discurso: "Mesmo quando o narrador usa o pronome "eu" para narrar uma estória, que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva" (ROSENFELD, 2008, p. 25). Vejamos:

Será que eu vou ter de repetir mais quanto? Foda-se os crente! (*debochando*) Aleluia, aleluia, aleluia, foda-se, falô? E daí que meus irmãozinho são tudo crente, hein, e daí? Eu não sou, eu sou malandro, sou bandido, quer ouvir mais? Quer? Eu matei, eu mato, eu surrupio, eu mocozo, eu me dano, eu ladro e mordo, morou? Eu não quero ser seu filho, falô? Fica ai com seus anjinhos, fica, sua velha, fica (p. 38-39).

Dadá, ao começar o texto, narra aquilo que já conhece; o futuro das personagens é revelado pela referência que faz ao texto bíblico. Sobre essa modalidade de narrador, Rosenfeld expõe:

Do exposto também segue que o narrador, distanciado do mundo narrado, finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos

ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles. Sempre conserva certa distância face a eles. Nunca se transforma nele, não se metamorfoseia. Ao narrar a estória deles imitará talvez, quando falam, as suas vozes e esboçará alguns dos seus gestos e expressões fisionômicas. Mas permanecerá, ao mesmo tempo, o narrador que apenas *mostra* ou *ilustra* como esses personagens se comportaram, sem que passe a transformar-se neles. Isso, aliás, seria difícil, pois não poderia transformar-se sucessivamente em todos eles e ao mesmo tempo manter a atitude distanciada do narrador (ROSENFELD, 2008, p. 25-26).

Esse narrador épico vai ser formalizando no “teatro épico” de Bertolt Brecht, sendo ele o autor que mais se distancia do teatro aristotélico. Na nova forma, o espectador assume uma posição em relação ao que acontece no palco. Sobre o teatro épico, Szondi afirma:

A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemática. Daí a tentativa de Brecht de opor ao drama “aristotélico” – teórica e praticamente – um drama épico e “não-aristotélico” (SZONDI, 2001, p. 134).

Retomando a relação existente entre os textos, ou seja, uma relação entre teologia e obra literária, apontamos para uma relação temporal entre passado e presente que avança até que se chegue a um encontro de um tempo/espaco indefinido, existindo unicamente o tempo/espaco da ficção cênica que tudo compreende, incluindo uma reflexão sobre o Salmo e o seu conteúdo como alegoria para se aludir ao Massacre propriamente dito, este não representado no palco⁵⁰, mas presente e presentificado pela emergência narrativa, e ao mesmo tempo, reflexiva da personagem:

Fica aí com seus anjinhos, fica, sua velha, fica. (*rindo*) Desajustado? Desencaminhado? Oh, eu sou, sim. (*pausado*) De-sem-ca-mi-nha-do-na-vi-da... Foda-se o salmo 91, foda-se a Bíblia... Bosta mãe, que porra é essa de Salmo 91? Por que cê foi me pedir pra ler isso naquela visita? Eu me caguei, sua velha, eu me borrei, os malandro caindo um

⁵⁰ No Brasil, e, tendo por base todas as outras histórias que têm como pano de fundo a referida casa de detenção, é de se estranhar que o massacre não apareça como característica fundamental ou central da peça. A leitura apressada de *Salmo 91* leva o leitor/espectador, acostumado à história tradicional, a não perceber essa diferença, visto que ela só aparece no momento em que Dadá começa a visualizar a entrada dos policiais na casa de detenção e, logo em seguida, já se depara com os corpos estirados no chão, embora nada do que acontece antes tenha sido relatado.

por um na minha frente, eu tropeçando em miolo mole, e no maior cagaço: por que eu não fui ler o salmo que minha mãezinha pediu? Naquela hora eu só pensava nisso... (CARNEIRO NETO, 2008, p. 39).

Assim, o personagem Dadá atua como um sujeito-narrador, visto que opera conscientemente uma montagem no discurso em que produz ao se questionar sobre tudo o que estava acontecendo, instaurando sobre a matéria uma atitude épica, assumindo a voz de todos, inclusive do dramaturgo. A partir das contribuições de Sarrazac (2010; 2012) pode-se compreender que Dadá atuaria como o “ator-rapsodo”, quando nesse cruzamento de narrativas textuais sai entrecruzando os vários tipos de gêneros narrativos, visto que não atua apenas como aquele que interpreta o texto, indo além disso. Esse sujeito monologizante definiu-se como o oposto da personagem das dramaturgias tradicionais: a sua principal virtude não é agir, mas sim, a capacidade de se rememorar.

Dib consegue construir um personagem que revisita, recorda, mesmo que não atue como narrador formal, inventando sua vida e a vida daqueles que pertencem ao mesmo cotidiano da clausura, de modo que suas experiências compõem e constroem as cenas reveladas pela presença do Salmo 91, que aparece como uma anunciação do que ali irá acontecer. Desse modo, Dadá procura, através da relação que estabelece com o texto bíblico, compreender sua existência:

Foda-se, eu saí vivo, a história correu por esses pavilhão todo, de cela em cela, de barraco em barraco, euzinho, de xadrez em xadrez, o Dadá-aqui, que não morre fácil... E agora vou lá ter medo de Salmo? To fora, deixa quieto. Ademais, tava tudo calmo naquele dia... Tinha até um acontecimento especial da tarde: a final do campeonato interno do pavilhão! Futebol dos bom, de macho jurado de morte, de macho craque de bola e de faca, futebol na raça. Era o Furacão 2000 contra o Burgo Paulista, lá no campo do Nove. Aí, neguinho tava lá na maior peleja, suando a camisa, a bola rolando solta, um bando de Mané torto, e então chega a notícia da desavença do Barba com o Coelho, fodeu, faca contra pau, na Rua Dez do segundo andar. Êta beco lazarento essa Rua Dez... (p. 40-41).

Dadá atua como esse ator-rapsodo, visto que sua voz se confunde com a do dramaturgo. Ryngaert (*in* SARRAZAC, 2012, p. 136-137) expõe que “conferir identidade ao personagem significa fazê-lo preexistir tanto ao texto como ao palco. [...] O personagem, dessa forma, é explicado pela pessoa, por sua vez em busca de seu duplo no palco”. Esse duplo surge em *Salmo 91* como objeto da consciência de Dadá, e não como outra consciência, visto que é um monólogo. Nesse sentido, os monólogos

presentes nessa peça constataam o que falam Baillet e Bouzitat (2012, p. 119): “o monólogo torna-se o conjunto de um texto projetado para o público, o diálogo extrapola o espaço da cena onde o intercâmbio não é mais possível para procurar na plateia um interlocutor direto; o status do público torna-se aleatório, a ficção ganha terreno sobre o real e faz vacilar a ilusão teatral”.

O caráter político da peça se constata na maneira como foi pensada pelo dramaturgo. Desde que a forma do drama burguês entra em *crise*, os dramaturgos criaram peças para abordar assuntos que não cabiam mais na forma do drama burguês, fazendo eclodir uma nova forma. Assim, *Salmo 91* revela o desencontro entre forma e conteúdo, visto que numa primeira leitura desatenta, conta a história de vida dos presidiários antes do grande acontecido: o Massacre do Carandiru. Todavia, o monólogo é bem explorado como recurso técnico do texto dramático e a ação da peça está na maneira como os dez personagens narram sobre suas vidas, nas individualidades e não na matança, revelando a presença de um ausente:

Reduzido a funções essenciais como inúmeros outros traços de sua humanidade, próximo da supressão por sua concentração num suporte tênue e enigmático, o personagem ainda fala. E essa ‘presença de um ausente’ ou essa ‘ausência de um presente’ [...] vê a equação do personagem moderno, deve ser considerada em sua relação com a fala (RYNGAERT, 2012, p. 137).

Desse modo, em *Dadá* a ação está em sua fala, e, mesmo que ele não atue como narrador é ele o personagem responsável por revelar a diferença entre o que é mostrado e o que não é mostrado em cena, nesse sentido, decide não contar a violência abusiva do Massacre, propriamente dito. Desse modo,

É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo de vozes que se cruzam na encenação da fala (RYNGAERT, 2012, p. 137).

Dadá assume, como função temática, a *voz rapsódica*, representando todos aqueles que foram massacrados e “destituídos de grandes desígnios, e como que libertados das antigas preocupações narrativas importantes, os personagens exercem

sua humanidade certificando-se de que ainda falam, dando nome a tarefas irrisórias ou fazendo listas para escapar ao naufrágio da memória” (RYNGAERT, 2012, p. 138).

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. Assim, Dib responde aos gestos praticados pelo dramaturgo-rapsodo do futuro:

Praticar a vivisseção. Cortar e cauterizar, coser e descoser, como se da mesma atitude se tratasse, o corpo do drama. Que os primeiros resultados da hibridação sejam modestos, não é muito importante aos olhos desta constatação *a posteriori*: o drama sentia-se apertado na pela do ‘belo animal’; o seu sangue aspirava a ser misturado. (SARRAZAC, 2002, p. 54).

O texto de Dib hibridiza os gêneros e, desta maneira, consegue mostrar o modo como um ser humano pode agir diante de outro humano, ora passivo, ora agressivo. Para melhor compreensão o teórico apresenta a diferença entre o autor dramático tradicional que “esconde-se sistematicamente por detrás das personagens, ausenta-se do seu próprio texto” (SARRAZAC, 2002, p. 59), e o dramaturgo-rapsodo que “está sempre em primeiro plano para contar os acontecimentos e ninguém pode abrir a boca sem que ele lhe tenha dado previamente a palavra” (SARRAZAC, 2002, p. 59):

Se, durante a leitura de uma peça, ouço a voz do seu autor, que esta voz seja límpida ou camuflada, quer me chegue diretamente ou através de um intermediário, sei, antecipadamente, que a representação não será clara. Esta voz é perturbadora: do teatro, da ficção. Ela conta-nos o modo com o autor apreende o mundo. Melhor ainda, esta voz está à escuta. Faz-nos sair, ao autor, ao ator e a mim, do solipsismo em que o velho teatro nos tinha encerrado. Esta voz, que transforma o autor em ‘sujeito épico’, é contígua ao teatro e à realidade, percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça: engrena e problematiza. Desenrola uma ficção é sempre um gesto um

pouco teológico, inseparável de um vislumbre de certeza. Esta voz será, portanto, a necessária contrapartida de *questionamento* à soberania do *ficcionamento* (SARRAZAC, p. 2002, p. 59).

O leitor de algum modo, ao ter em mãos o texto de Dib sente sua voz ecoar ali, a palavra dele se faz ouvir ao longo de toda uma peça, e não apenas em rubricas, ou momentos didáticos, não se restringindo a mera característica do dramaturgo. Essa presença da voz do dramaturgo gera um questionamento para Sarrazac (2002, p. 65) se “a voz preponderante do dramaturgo-rapsodo não cobrirá abusivamente as vozes dos personagens?”. Ao longo da nossa pesquisa de alguma maneira deixamos claro que não há sobreposição da voz de um sobre as personagens, e o próprio teórico deixa claro que isso “não significa o seu enfraquecimento” (SARRAZAC, 2002, p. 65). Portanto, observa-se que a voz rapsódica pode se localizar na voz de um ou mais personagens. Nesse caso, em *Salmo 91* a voz de Dib Carneiro Neto está mesclada com a do personagem Dadá que assume a voz do ator-dramaturgo-rapsodo, acontecendo assim, a metamorfose de que fala Sarrazac. Ainda que a voz do dramaturgo não esteja explícita ou implícita,

[...] porque é a interrupção do desenvolvimento dramático que conta. Ainda que [...] não se perceba claramente a voz do autor-rapsodo, não se deve concluir que ela tenha sido dispensada, mas sim, metamorfoseada em gesto: o gesto capital da montagem (SARRAZAC, 2002, p. 69 - 70).

Talvez em *Salmo 91* haja uma sobreposição da dimensão individual das personagens em relação à dimensão coral. Essa montagem é para Sarrazac (2002, p. 79) a maneira como uma peça contemporânea é representada, nesse aspecto, o espectador não se satisfaz ao tornar um estilo reconhecido e, além disso, reter uma história fazendo com que ele participe do processo de montagem. Dessa maneira “a montagem é finalmente reconhecida como a força produtiva que recorta e espaça o texto” (SARRAZAC, 2002, p. 80).

O teórico afirma que atualmente o espaço do drama aparentemente está sendo estreitado, visto que as peças contemporâneas produzidas acontecem em espaços limitados como quartos, apartamentos, presídios, celas. O espaço em *Salmo 91* se limita ao presídio e às celas que contam as histórias de vida limitadas aquele contexto. “[...] Mas esta concentração do espaço do drama moderno no universo doméstico também não resulta sem um espaçamento” (SARRAZAC, 2002, p. 85). Desse modo o Carandiru, lugar doméstico converte-se em outro espaço que reflete o

medo e a solidão dos personagens. “[...] O teatro dá-nos em espetáculo a ruína do homem na sua vida privada” (SARRAZAC, 2002, p. 90).

A presença do dramaturgo-rapsodo pode ser mais intensa, de acordo com a atuação, “a de uma personagem de um antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo do seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguia passo a passo e à qual estaria tão indissociavelmente ligado” (SARRAZAC, 2002, p. 97). Assim,

O que está apagado, no vai-e-vem incessante entre a criatura e a figura, são os contornos tranqüilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama. O teatro confirma a impossibilidade, com que o homem se depara hoje em dia, de se tranqüilizar com a prova empírica da sua própria autonomia. Inacabada e desunida, a nova personagem que abdicou da sua anterior unidade orgânica, biográfica, psicológica, etc..., que é uma personagem costurada, uma personagem ‘rapsodeada’ – coloca-se a salvo do naturalismo e desencorajada toda e qualquer identificação ou ‘reconhecimento’ por parte do espectador. (SARRAZAC, 2002, p. 107.)

O personagem Dadá é, na peça, a representação da voz do dramaturgo, e ainda, aparece como um aparente coro, uma vez que segue entrelaçando as várias vozes dos outros detentos, nesse sentido, de acordo com Sarrazac (2002, p. 119):

[...] o jogo de um destes atores era, aliás, o mesmo que o dos dez atores reunidos. Porque, no único corpo, através da única voz destes recitantes caleidoscópios, passavam e multiplicavam-se os gestos e as contradições de um grupo, de uma classe (SARRAZAC, 2002, p. 119).

Sarrazac propõe o fim da ideia que sustentava o fim do teatro dramático e como começo o teatro épico. Desta maneira, o dramaturgo-rapsodo deixa de lado a aglutinação dos personagens de teatro e da pessoa humana, nesse sentido, evita que a arte e a realidade se confundam: “A figura não representa, portanto, nem a hipótese nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma: personagem *a construir*” (SARRAZAC, 2002, p. 119).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir a discussão que estamos traçando durante o percurso desta dissertação seria simples, mas apenas à primeira vista, uma vez que afirmaríamos apenas de forma presunçosa que conseguimos comprovar, com *Dadá*, a presença do ator-dramaturgo-rapsodo, em *Salmo 91*, e, além disso, que o teatro contemporâneo brasileiro experimenta esse novo fazer teatral pensado por Sarrazac, o “teatro rapsódico”.

Porém, concluir apenas essas questões, além de revelar pouco, apresenta mais problemas que soluções, visto que ainda não resolvemos os problemas que surgem na dramaturgia contemporânea brasileira, no que se refere aos novos experimentos do fazer teatral. Nesse sentido, seguimos impulsionados em investigar as razões que abrangem as mutações da forma dramática para se compreender *Salmo 91*, a partir de um percurso que partiu das teorias do “teatro rapsódico” entendendo agora a fragilidade dos limites estabelecidos entre a *mimese* e *diegese* em termos de dramaturgia/teatro no Brasil dos últimos trinta anos.

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/espço, o que nos conduz às 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 com 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.

Nesse sentido, o percurso que decidimos seguir, tendo o texto *Salmo 91* como chave, nos permitiu ultrapassar a compreensão da produção de formas teatrais contemporâneas, tomadas para além daqueles ditames dos recursos naturalistas e realistas no contexto brasileiro, e seguindo pelos caminhos pós teatro épico, entendido por Szondi como uma tentativa de “solucionar” a crise da forma dramática fechada em si, compreendendo a proposta da dramaturgia “não-aristotélica”. Assim, observamos a quebra do diálogo dramático, elemento considerado exclusivo do drama, responsável pelas relações intersubjetivas, e o surgimento de um teatro épico-narrativo. E, além disso, a compreendemos a ruptura estabelecida por Lehmann da tradição dramática, com sua proposta do “pós-dramático”, vazada na quebra de ilusão teatral/mimética.

Esse primeiro passo nos permitiu analisar as novas formas dramatúrgicas que conheceram a extrapolação dos limites estabelecidos entre espaço e tempo, e, assim, trazendo para a composição dessa nova forma elementos externos, como música, fotografias, vídeos. Por tais razões, se tornou pertinente a discussão que partiu da problemática dos gêneros, uma vez que era necessário para o entendimento da “crise” apontada por Szondi, quando este teórico percebe que o drama moderno introduziu recursos estilísticos de outros gêneros, como uma tentativa de “salvar” o fechamento da forma dramática. Para tanto, aponta como solução/superação desse momento de crise a criação de uma nova forma com vistas à epicização, tornando o teatro épico de Brecht a possibilidade mais viável em que a contradição entre a épica e a dramática chegaria a proporcionar uma nova forma.

O texto dramatúrgico *Salmo 91* nos possibilitou analisar, interpretar e, conseqüentemente, compreender a irrupção e realização de uma forma dramática flexível, mais livres em relação àquelas já canônicas. A teoria do “teatro-rapsódico”, de Sarrazac, vem contribuir para ampliar as discussões nas pesquisas em torno da dramaturgia/teatro que ainda entendem, na perspectiva de Szondi, a teoria de Brecht como o ponto alto da superação da “crise do drama moderno”, e, ainda, aqueles que conferem ao “pós-dramático”, de Lehmann, o único exemplo de experimentações teatrais de vanguarda. Sarrazac é contra a morte da forma do drama, visto que defende a ideia de que o drama, além de estar vivo, ressignificou sua forma, sem deixar de banir completamente o texto,

substituído em algum momento pela cena, para alargar seus conceitos e fazer com que todas essas possibilidades funcionem conjuntamente propondo aos espetáculos teatrais saborear novas formas dramáticas que não se intimidam diante dos parâmetros da 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 muitos dos relatos aos quais recorreremos em nosso percurso, uma voz de autoridade para direcionar as etapas do processo que compõem a passagem 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.

Nossa proposta teve como objetivo analisar e interpretar *Salmo 91* com vistas ao entendimento de como essas mudanças ocorreram nas produções do drama contemporâneo brasileiro, proporcionando o surgimento de um novo fazer teatral que quebra com a forma do drama e aproxima-se do “teatro-rapsódico”, que, mesmo assim, não está livre de uma formalização. Para tanto, observamos que Dib Carneiro Neto consegue mesclar elementos dramáticos de diferentes momentos, uma vez que traz à cena recursos como um suposto coro, iniciado por Dadá e finalizado por TODOS os personagens da peça, presentes na dramaturgia. A lógica construída por Dib não é linear, é a partir da sincronia das vozes envolvidas na máquina teatral que o dramaturgo constrói uma nova lógica, passada para o público através dos elementos arquetípicos introduzidos, como a introdução do Salmo 91 na última cena.

Essas questões nos permitem compreender a mescla de possibilidades exploradas pelo dramaturgo Dib Carneiro Neto, em *Salmo 91*. Ao introduzir a presença de TODOS (gravação em *off*) como se se tratasse de um coro, permite ao espectador/leitor se aproximar ainda mais do acontecido através da narração, e, além disso, responde ao questionamento primeiro de Dadá, porque apenas ele havia sobrevivido. A tradição defendia que o princípio do drama era o diálogo intersubjetivo, pautado na mimese e na ação dependentes de um texto que apresentasse totalidade. De acordo com essa afirmativa, partindo para os aspectos presentes em *Salmo 91*, se o texto não apresenta esse caráter total,

corresponde apenas ao fato de não estabelecer entre as personagens um diálogo formal, visto que mesmo com monólogos sentimos a presença de discursos que perpassam uns pelos outros, independente se esse ou aquele personagem faça parte das cenas, como exemplo a presença quase que totalitária da mãe de Dadá, embora não seja personagem materializado na peça.

O que importa na construção das cenas não é necessariamente a individualidade das personagens, e, sim, a maneira como narram e, pela representação teatral, mostram as situações. As personagens, desde sempre passaram por modificações, e, aquela vida burguesa apresentada pelo drama, concedeu a vez para aspectos urbanos, tendo em vista que nessa nova proposta do teatro, o objetivo é unir o social e o político sem perder o caráter teatral, estabelecendo com o espectador uma relação de troca, parceria e colaboração. Ou seja, de pequenos espaços os personagens foram se tornando trabalhadores de fábricas, até chegar a um mundo quase nunca narrado, o dos marginalizados como os detentos do Carandiru.

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.

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* preocupava-se em defini-la como um ato de contar.

Contudo, nos preocupamos em compreender essa distinção entre narrar e mostrar distante das concepções aristotélica e platônica, uma vez que se tornou base para análise do processo de adaptação entre os textos *Salmo 91* e *Estação Carandiru*, no que se refere ao “parto do texto dramático para o palco”. Deste modo, Dib insere o texto dramático experimentando o que enxergou de teatralidade, em *Estação Carandiru*, e assim, preenche os vazios que o chama

para o palco. Portanto, experimenta o “devir teatral” de que fala Sarrazac, uma vez que constrói um texto forte capaz de existir independente das outras histórias que tomam o Carandiru como mote.

Em *Salmo 91*, Dadá introduz fatos vivenciados por todos, somado à presença das fotografias, que além de mostrar, também narram, embora não exista a ação verbal. Nesse momento, não há tensão entre esses dois aspectos visto que se unem, e assim completam a cena. A tensão está presente nas falas dos personagens, principalmente na cena do Massacre que não é mostrada e surge fragmentariamente narrada por Dadá, mas como lembrança de sua própria experiência.

As falas das personagens apresentam um tom de confissão e ao mesmo tempo de posição política do autor. As cenas recriam um instante de horror, de revolta ligada ao social, sentidas pela marca de tristes histórias relatadas. O que ainda confere mais solido é a presença do monólogo, a vontade de manter o diálogo com o outro que está ao seu lado é interrompida, e ainda mais, é notável que no drama a intersubjetividade perdeu seu espaço. O tempo na peça, na maioria das vezes, é passado, tendo em vista que os acontecimentos são narrados pelas personagens, mesmo que exista uma diluição dessa marca temporal. No entanto, há uma hibridização entre os tempos narrativos, visto que Dadá e os outros personagens narram acontecimentos passados e projetam futuros ligados ao momento em que estão na Casa de Detenção. Mas, o “Dadá-rapsodo” vive o momento presente de sua narração, o que confere a sua linguagem uma força viva, uma vez que estabelece com o público uma relação direta.

O “teatro-rapsódico” caracteriza-se em *Salmo 91*, pela união de discursos, que está para além do épico, uma vez que Sarrazac une as vozes do ator-dramaturgo-rapsodo em grau de igualdade. Dib executa a ação do dramaturgo-rapsodo por realizar a montagem entre as vozes de todos os envolvidos, voz errante, da multiplicação dos possíveis, polifônica. A diferença entre uma escrita rapsódica e uma escrita dramática tradicional pode ser percebida em *Salmo 91* através da estrutura diferente da típica forma tradicional, visto que não há separação “uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das

dramaturgias demasiado contemporâneas -, que por sua vez se inscreve no *devoir rapsódico*” (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 154).

Salmo 91 se inscreve na representação dessa escrita contemporânea que não se limita em apenas relatar os acontecimentos presentes na sociedade, tendo em vista que rompe com formas ultrapassadas e estabelece novas formas dramáticas. Essa nova perspectiva experimenta seu início com o apagamento da presença do dramaturgo tradicional, que foi considerado o dono do texto, para o surgimento dos encenadores e diretores teatrais como uma nova categoria de análise e de força produtiva/criativa.

Desta feita, *Salmo 91* rompe com a narrativa linear, visto que Dib consegue se apoiar na obra de Drauzio Varella, de modo a traçar sua própria trajetória enquanto escritor, seguindo em paralelo a obra adâmica, ao mesmo tempo em que amplia as sugestões, numa ruptura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luís Alberto de. Textos teóricos. In: ___. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. Organização de Adélia Nicolete. São Paulo, 2011. p. 591-620.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- ARRIGUCCI JR, D.; VOGT, C; AGUIAR, F.; WISNIK, L. T.; LAFETA, J. L., *Jornal, Realismo, Alegoria (Romance Brasileiro Recente)*. *Remate de males*, n.1, 1979, p. 11-50.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 5. ed. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.
- BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.
- BALME, Christopher B. Theories of theater 1: historical paradigms. In: ___. *The Cambridge introduction to theatre studies*. New York: Cambridge University Press, 2008. p. 65-77.
- BESSON, Jean-Louis. Pós-Dramático. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 146-147.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro* [textos coletados por Siegfried Unseld]. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRILHANTE, Maria João. Um teatro que sabe que significa narrar, *Revista Semear*, n. 7, Rio de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, 2002, p. 47-73. (também em http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_05.html, acesso em: dezembro de 2012).
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e Gênero – Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (orgs.). *O feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempores, 1987. p. 139-205.
- 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.
- CARVALHO, Sérgio de. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CARVALHO, Sérgio de. In: *Seminário Interações, Interferências e Transformações a prática da dramaturgia* [recurso eletrônico] / organizadora

Ana Maria Rebouças - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 171 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa; v. 10).

CAVALCANTE, Alex Beigui de Paiva. *Dramaturgia por outras vias: A apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – Do texto literário à encenação*. Tese (Curso de Doutorado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, 2006.

CHAMAN, Terezinha de Jesus Bellote. *Relação de interface: jornalismo especializado em literatura no jornalismo periódico*. Dissertação – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2005.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar o teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI – XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. Editar Shakespeare. In: PARANAHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 15 -33.

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>

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP, n. 2, p. 37-55, 1997.

COSTA FILHO, José da. Escrituras Contemporâneas. In: ____. *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações compartilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 33-119.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

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

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 57-70.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos*. O Esgotado. Tradução SAADI, Fátima; ABREU, Ovídio de; MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operatório*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 11-30.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GRAFITE- Jornal Laboratório do curso de Jornalismo. Edição nº 82 por Léo Pinheiro.

GONÇALVES, Maria Madalena. Limites da representação clássica em textos ficcionais narrativos. *Cadernos PAR*, n. 4, p. 140-175, mar. 2011.

HAUSBEI, Kerstin; HEULOT, Françoise. Monólogo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 115-119.

HERSANT, Celine; NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152 – 155.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. Uma entrevista inédita com Linda Hutcheon por André Cechinel. EDUFSC no Jornal “O Estado de São Paulo”, 16 de abril de 2011. Disponível em: <http://www.editora.ufsc.br/noticia/detalhe/id/16>.

KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. Drama Absoluto. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 73 – 75.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operatório*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 233-254.

LEITE, Carla Sena. *Estudo Comparativo de quatro narrativas do massacre*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005).

LOSCO, Mireille; MÉGEVAN, Martin. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 61 – 63.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: ___. *Ensaios sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Roberto. Apresentação. In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos*. O Esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MACHADO, Roberto. Poética da tragédia e filosofia do trágico. In: ___. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 23-30.

MACHADO, Ronaldo Silva. *História e Poesia na Poética de Aristóteles*. Publicação do Departamento de História e Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. v. 02. n. 03, fev./mar. de 2001. Disponível em <http://www.cerescaico.ufrn.br/mneme/pdf/mneme03/003-p.pdf>, p. 43 -44. Acesso em: 26 de agosto de 2011.

MACIEL, Diógenes. Quebra-Quilos: Entre dramático e não dramático. In: ___. *Pesquisas em dramaturgia (Exercícios de Análises)*. João Pessoa: Ideia, 2010, p. 11-38.

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009, p. 27 – 56.

MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia brasileira: primeira série*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGGIO, Sérgio. Dib Carneiro Neto fala sobre a peça Salmo 91. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 07/06/2008.

MORAES, Felipe de. Apresentação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 09-20.

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

PASTA, José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 07-16.

PAVIS, Patrice. Para uma teoria de cultura de encenação. In: _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a, p. 01-20.

_____. Do texto para o palco: um parto difícil. In: _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008b, p. 21-42.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva: 2008c.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura: 1997.

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista* (São Paulo), Rio de Janeiro, v. 00, p. 132 – 153, 2005.

REBOUÇAS, Ana Maria. Apresentação. In: _____. *Seminário Interações, Interferências e Transformações a prática da dramaturgia* [recurso eletrônico] / organizadora Ana Maria Rebouças. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 171 p. em PDF - (Cadernos de pesquisa; v. 10). p. 9-10.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. *Modernidade e tragédia: de Budapeste a Berlim às voltas com Peter Szondi e seus amigos*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136 – 140.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro. **Questão de crítica**: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, março 2010. Disponível em: www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/. Acesso em: 24 de fevereiro de 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandre Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*, seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto : Deriva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SEMINÁRIO Interações, Interferências e Transformações a prática da dramaturgia [recurso eletrônico] / organizadora Ana Maria Rebouças. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 171 p. em PDF. (Cadernos de pesquisa; v. 10)

SILVA, Alexandra Moreira da. *Crítica do Teatro*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade*, seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis. Porto: Deriva, 2009. p. 09-13.

SILVA, Eli Brandão da. *Literatheos*. Campina Grande: Livro Rápido, 2007.

SINISTERRA, José Sanchis. Narratúrgia. *Revista de Teatro/ Celcit* 31, ano 16, n. 31, 2007. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc.php> > Acesso em: 04 de maio de 2011.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade, *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006.

SÜSSEKIND, Pedro. Peter Szondi e a filosofia da arte. *Revista Poiésis*, n. 11, p. 35-43, Nov. 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi, *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 16-23, mai-ago. 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VILLELA, Gabriel. Crônica de Confinamento. In: CARNEIRO NETO, Dib. *Salmo 91*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008, p. 11-14.

WERNECK, Maria Helena Vicente. A literatura em cena: uma tradição no teatro brasileiro. In: CONGRESSO DA ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, V., 2008. Belo Horizonte. *Anais...* São Paulo: ABRACE, 2008a. p. 01-04. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro>> Acesso em: Maio de 2012.

WERNECK, Maria Helena. A cena contra o silêncio: vocalizações da literatura no teatro brasileiro. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 66-88.

WERNECK, Maria Helena. Espaço teatral: a literatura e as imagens em cena. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidade, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008b. p. 289-302.

WILES, David. Aristotle's Poetics and ancient dramatic theory. In: McDONALD, Marianne; WALTON, J. Michael (Orgs.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 92-107.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.