

O PROCESSO ADAPTATIVO EM SALMO 91

Isamabéli Barbosa Candidoⁱ

Resumo:

Trata-se da análise-interpretação, em perspectiva comparada, das obras *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, e do livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, pautadas não em critérios de fidelidade ao “texto adaptado” como julgamento ou foco de análise, mas no diálogo que há entre elas. Ou seja, propõe-se um estudo da passagem de um meio para outro, do romance-reportagem para o texto dramático, ou seja, 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 dramático e encenação. Por esta leitura da dramaturgia de *Salmo 91*, compara-se, considerando-se o teatro como espaço de múltiplas mídias, a problemática relação entre texto e encenação, a partir do processo adaptativo do romance-reportagem de Drauzio Varella.

Palavras-chave: análise comparada, adaptação, dramaturgia.

1. Dramaturgia e encenação

Levar um texto para o palco, de acordo com Patrice Pavis (2008, p.21), é uma das tarefas mais difíceis, tendo em vista que será tarde, para o espectador que estiver assistindo ao espetáculo, para 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. Nas palavras de Gabriel Villela, diretor do espetáculo *Salmo 91*, quando questionado por Drauzio Varella, escritor de *Estação Carandiru*, pode-se observar a dificuldade daquele que faz esse “parto” – o do texto para o palco:

Drauzio – Quando li o texto 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: 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.¹

Os estudos de Pavis (2008) 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.

Desta feita, o que se vai ler durante esse capítulo refere-se a questões que envolvem o texto de *Salmo 91*. Nesse sentido, nos utilizaremos das pesquisas desenvolvidas por Patrice Pavis (2008) referentes à diferenciação entre texto dramático e encenação, e à teoria de Linda Hutcheon (2011) sobre *adaptação como adaptações*. Para tanto, iremos nos deter, como assim revela o objetivo de nossa pesquisa, ao texto dramático, ou linguístico, embora, em alguns momentos, a representação cênica do diretor Gabriel Villela apareça durante esse percurso como exemplificação, a partir de fragmentos disponibilizados na internet ou, ainda, dos “testemunhos” em torno desta encenação.

¹ Ver: “5 perguntas de Drauzio Varella para o diretor Gabriel Villela: De Varella para Villela”. Disponível em: <<http://salmocarandiru.blogspot.com.br/>>.

Assim, a distinção entre texto e encenação nos permite transpor a diferenciação estética da produção e da recepção. Desse modo, Pavis (2008, 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.

Isso que dizer que, para Pavis (2008, p. 27), 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, 2008, 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 (2008, 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.

2. Em torno da teoria da adaptação

Assim, o espectador, bem como o leitor da peça *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, irá perceber o caráter de 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 para Did que, ao fechar a última página, “absolutamente fascinado”, no fim do mesmo ano, sua “adaptação” já havia sido terminada.

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 literária para uma peça teatral constitui-se numa manipulação engenhosa de mídias e formas, de modo que o adaptador torna-se um transformador, por isso podemos dizer que “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).

No Brasil, os estudos de adaptação só começam a ganhar fôlego a partir do modernismo, como apontam as pesquisas de Cavalcante:

O fenômeno da “adaptação” no Brasil desenha-se enquanto concepção a partir do Modernismo Brasileiro e solidifica-se no amálgama de movimentos subsequentes, entre eles, o Experimentalismo e o Concretismo, desenvolvendo-se como idéia a ser concretizada. Alguns elementos vigentes dentro dessas tendências foram diretamente responsáveis pela mudança de perspectiva, outrora baseada na memória e no drama burguês. Passa-se a pensar o ato de compor como totalização de suas partes, isto é, a idéia de modelo é substituído pela de processo e, o mais importante, ocorre uma preocupação cada vez maior, por parte do artista, com os

instrumentos por ele selecionados, além da diferença indelével entre o ato de produção e o ato de consumo na escala temporal (CAVALCANTE, 2006, p. 17).

Embora não cite Linda Hutcheon, a pesquisa desenvolvida por Cavalcante (2006) aborda questões semelhantes ao 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” (CAVALCANTE, 2006, 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” (CAVALCANTE, 2006, p. 14).

Cavalcante (2006, p. 35) defende para além do termo adaptação uma “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 improdutivo 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).

Essa dupla natureza da obra adaptada não significa compará-la de tal forma que deva existir certa proximidade e fidelidade ao “texto adaptado”² como critério de julgamento ou foco de análise. As palavras de Maria do Rosário Caetano (fanzine *Almanaquito*, também disponível no *blog*) revelam que a fidelidade ao texto, por muito tempo, existiu como regra dos estudos de adaptação, especialmente quando eram feitas a partir de textos canônicos. 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.

A própria palavra adaptar, termo que decidimos seguir em nosso estudo, 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”.

A partir do que já se expôs, percebe-se que a obra *Salmo 91* está no âmbito da *adaptação como processo de recriação*, tendo em vista que, nesse processo, há por parte do adaptador uma “interpretação criativa” e a “criativa interpretação”. Assim, o primeiro contato de Dib Carneiro

² De acordo com Hutcheon (2011, p. 14), “O texto adaptado – termo puramente descritivo que prefiro utilizar no lugar de “fonte” ou “original” – também pode ser plural, conforme filmes com *Moulin Rouge* (2001), de Baz Luhrmann, nos ensinaram”.

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.

A visibilidade do “Massacre do Carandiru” ganhou a mídia: começou com o relato do conhecido médico Drauzio Varella, depois foi a adaptação para o cinema de Hector Babenco, surgindo, dessa maneira, uma onda de romances, relatos, música e *Salmo 91*, sobre a realidade marginal brasileira do crime. 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, assim como outros personagens, para que um outro tenha 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 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*³, 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 intui 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 apropriação⁴, de tomada de posse da história de outra pessoa, filtrada por uma sensibilidade, interesse e talento. Nesse caso, 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, alinhava as ações a partir da presença pesada de uma Bíblia martelando versículos na cabeça de confinados pecadores”⁵.

Como dramaturgo, Dib escolhe adaptar o romance para o texto teatral, e, assim, existem inúmeras razões pelas quais o adaptador escolhe uma história especificamente para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero determinado. Em muitos casos, a escolha pode envolver questões econômicas, contestação de valores estéticos e políticos do texto adaptado, e uma homenagem. Deste modo, fica claro que argumentar e cobrar fidelidade ao texto 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

³ Ver em <salmocarandiru.blogspot.com>, Quinta-feira, 12 de julho de 2007.

⁴ Cavalcante (2006, p. 27) indica que “a apropriação enquanto ‘ato de tomar para si’ aponta não apenas para um deslocamento de código, mudança de plano para outro, mas para um descortinamento e para uma transformação da mensagem. Tal operação envolve dois movimentos autorais: o do referente, signo permanente dentro da linguagem, e o da desconstrução, signo modificador, atuante dentro da mesma”.

⁵ Ver <<http://salmocarandiru.blogspot.com>>, Terça-feira, 20 de junho de 2007.

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 conviência, 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.

Desde sempre os estudos que envolvem dramaturgia se voltam a Aristóteles e aos conceitos de *imitatio* ou *mimese*, definidos por ele. De acordo com as teorias aristotélicas, os homens se comprazem no imitar. Segundo West e Woodman (1979 apud Hutcheon, 2011, p. 45):

‘*Imitatio* não é nem plágio nem uma falha na constituição da literatura latina. É uma lei dinâmica da sua existência’. Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos dois casos, a novidade está no que *se faz* com o outro texto.

Há, nesse processo, 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).

As discussões que envolvem o conceito de adaptação seguem uma dupla definição (HUTCHEON, 2011, 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 (2011, 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. (HUTCHEON, 2011, p. 53-54).

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 história, o dramaturgo buscou uma superação e uma visualização da solução, sem as tecnologias do filme, a fim de que desse um rumo para o palco diferente das histórias que já haviam sido contadas, se deparando com um público conhecedor de todas elas. Questões essas que envolvem técnica e imaginação, uma vez que o adaptador deve estar consciente do seu papel, o de lançar algo para um público exigente já formado por fãs do romance-reportagem. 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

intricados 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, nesse caso, principalmente, de um romance-reportagem como *Estação Carandiru* para qualquer forma de performance, 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.⁶

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”. Essa possibilidade dramática percebida por Dib é apontada por Bárbara Heliadora, em sua crítica feita à peça:⁷

[...] 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.

Os estudos que envolvem adaptação costumam considerar ainda mais adaptações que passam do modo contar para o mostrar, ou seja, que, em geral, passam do meio impresso para o performativo. Linda Hutcheon (2011, p. 73) aponta que mostrar não é o mesmo que contar, como bem percebe Charles Sanders Peirce, quando elabora sua teoria dos signos, uma vez que envolve signos diferentes. 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).

Embora exista um número considerável de obras adaptadas, nem todas merecem carregar consigo a denominação de adaptação. Assim, as modificações que um texto sofre, como corte,

⁶ Ver: 5 perguntas de Drauzio Varella para o diretor Gabriel Villela. Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, Segunda-feira, 03 de setembro de 2007.

⁷ Para quem não leu a crítica de Bárbara Heliadora / Salmo 91: Gabriel Villela encena espetáculo notável/ Imperdível incursão estética pelos descaminhos da humanidade (Bárbara Heliadora). Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, Terça-feira, 25 de março de 2008. [espaçamento corrigido]

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 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”.

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 reinterpreta e recria o texto do dramaturgo Dib Carneiro Neto duplamente, adaptando-o para o palco.

A ditadura do textocentrismo começou a ser problematizada no teatro “pós-dramático”, de Hans-Thies Lehmann (2007), 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. Embora Sarrazac (2010, 2012) discorde 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 provocam certas reações emocionais no público, ajudando-o, assim, a melhor compreender a proposta do espetáculo. Exemplo disso é fala da personagem Veronique, que representa essa importância do auditivo no espetáculo: “VERONIQUE – (*Depois de dublar Gal Costa em “Índia” no banheiro da cela*)”⁸, sobretudo porque acentua e dirige as respostas do público a personagens e à ação.

De acordo com Jefferson Rios (Caderno 2, do *Estadão*)⁹, “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 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).

É esse tempo real que nos permite diferenciar uma performance ao vivo, cujos sons e imagens estão correlacionados com exatidão, de modo que o 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.

Nesse caso, como (re)contar a história de *Estação Carandiru*? Mesmo não propondo uma solução para trabalhar com o tempo, Dib Carneiro Neto soluciona tal problemática quando retira o médico narrador e o transforma em “participante”, de personagem para plateia, 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.

Há, por parte de Dadá, um afastamento do acontecimento, e isso o permite exprimir uma

⁸ CARNEIRO NETO, Dib, 2008, p. 117.

⁹ Um resumo de nossa ‘fortuna crítica’ até agora – Na linha dos melhores momentos, aqui vão trechos das críticas de *Salmo 91* até agora: Publicado em: <http://salmocarandiru.blogspot.com>, terça-feira, 04 de setembro de 2007.

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 à 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. O personagem 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.

Na adaptação de Dib Carneiro Neto, o efeito narrativo proposto por ele recria artisticamente a série temporal dos acontecimentos, 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 outros.

Referências Bibliográficas

- CARNEIRO NETO, Dib. *Salmo 91*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008.
- 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.
- 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.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Apresentação*. In: 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.
- PAVIS, Patrice. Para uma teoria de cultura de encenação. In: _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 01-20.
- _____. Do texto para o palco: um parto difícil. In: _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-42.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancrisofaro. **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.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ⁱ Mestranda em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) - PPGLI .
isamabelibc@hotmail.com