



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA

Carandiru e Salmo 91: uma história e novas obras de arte.

Thaís Costa Nascimento

Orientador

André Luís Gomes

Brasília

2/2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA

Carandiru e Salmo 91: uma história e novas obras de arte.

Thaís Costa Nascimento

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharelado e Licenciatura em Letras – Português (Língua Portuguesa e Respectiva Literatura).

Orientadora: Prof. André Luís Gomes

Aos meus mestres e aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos se dirigem aos meus pais que me proporcionaram grandes oportunidades por meio da educação. Com muita dedicação garantiram meus estudos desde sempre e me apoiaram em cada etapa da minha vida até hoje. Agradeço a minha avó Julia por todo amor e incentivo. A toda a minha família agradeço pelo carinho e apoio durante a minha graduação.

Aos meus mestres a minha eterna gratidão por me apresentarem o mundo mágico e desafiador do saber, por me inspirarem a continuar estudando e desvendando novos conhecimentos. Durante a graduação me encantei pela linguística e declarei meu amor à literatura, isso porque, primeiramente, me encantei pelo modo apaixonado de lecionar dos meus professores. André Luís Gomes, Ana Laura Dos Reis Corrêa, Hermenegildo Bastos, Adriana Araújo, Anderson da Mata, Amarílis Anchieta, Ulisdete Rodrigues, Rosana, Lurdes Lopes, Sylvia Helena Cyntrão e Walkiria Neiva, obrigada pelas aulas incríveis e divertidas.

Ao meu orientador, André Luís, agradeço imensamente pelos ensinamentos e pelo companheirismo, principalmente por me ajudar a unir minhas duas grandes paixões: literatura e o teatro. Dividir o meu último com esse mestre foi muito gratificante, aprendi e cresci tendo contato e a oportunidade de participar de projetos encantadores, como o Quartas Dramáticas.

A todos os meus amigos por completarem a minha vida além da graduação, sempre com muito companheirismo e compreensão nos momentos em que eu não estava disponível, pois precisava me dedicar aos estudos, principalmente neste último semestre.

Meus amigos de curso que estiveram sempre presente, compartilharam comigo tantos momentos importantes, conquistas, dificuldades, vitórias. Principalmente, minhas companheiras inseparáveis de Letras e eternas amigas, Bárbara Gontijo, Mariana Araújo

e Regina Lemos, a vocês o meu muito obrigada por tudo que pudemos viver juntas, vocês fizeram da minha graduação, desde a primeira semana de aula, uma grande diversão e juntas ajudaram a construir uma etapa inesquecível da minha vida. Fico muito honrada sabendo que vamos nos formar como não podia deixar ser: juntas.

Por fim, agradeço ao grupo da disciplina Literatura Brasileira Teatro responsável pela montagem da leitura cênica da peça *Salmo 91* e aos colaboradores que se disponibilizaram a ajudar na criação do cenário, fotografando e filmando, graças a todos vocês o processo se tornou bastante inspirador e agradável.

RESUMO

O presente trabalho objetiva realizar uma análise comparativa entre as obras *Carandiru* (2003) – de Hector Barbenco, Fernando Bonassi e Victor Navas -, *Estação Carandiru* (1999), de Drauzio Varella, e *Salmo 91* (1999), de Dib Carneiro Neto. Buscamos encontrar os pontos de convergência entre as obras, a fim de explorar as técnicas de tradução intersemiótica e definir a tradução como a formulação de uma nova arte. A análise comparativa estabeleceu um foco na construção do personagem Bolacha na obra teatral de Dib Carneiro Neto. A pesquisa acerca dos processos de adaptação e tradução intersemiótica configura o método utilizado para a análise comparativa entre mídias.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação, *Carandiru*, Mídia, Tradução Intersemiótica, *Salmo 91*.

ABSTRACT

This paper aim to do a comparative analysis among the works *Carandiru* (2003) – by Hector Barbenco, Fernando Bonassi e Victor Navas - , *Estação Carandiru* (1999), by Drauzio Varella, and *Salmo 91* (1999), by Dib Carneiro Neto. We aim to find convergence topics between those works, in an attempt to explore techniques of intersemiotic translation and describe translation as a built of a new art. The comparative analysis focus is in how the character Bolacha was built at the dramatic play by Dib Carneiro Neto. The research about adaptation process and intersemiotic translation deals with the method used in comparative analysis between medias.

KEY-WORDS: Adaptation, *Carandiru*, Media, Intersemiotic Translation, *Salmo 91*.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – Um Fato Real e suas Transcrições.....	2
CAPÍTULO II – Teorias e Conceitos.....	5
2.1. Fortuna Crítica: do romance ao cinema e ao palco.....	5
2.2. Conceitos de tradução, adaptação e transcrição.....	5
CAPÍTULO III – Relatos de um massacre: entre o teatro e cinema.....	10
1.1. Bolacha e Sem-chance.....	13
CONCLUSÃO.....	18
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	20
ANEXOS.....	22
1.1. Fotógrafa Regina Lemos: pré-estreia da leitura cênica da peça <i>Salmo 9</i>	22
Figura 1 – cenário principal.....	22
Figura 2 – cenário exterior, pátio do presídio.....	23
Figura 3 – construção do cenário.....	24
Figura 4 – Carcereiro (Gisllayne Calado).....	25
Figura 5 – personagens Bolacha (Thaís Costa), Charuto (Thiago Gonçalves) e Enfermeiro Edelson (Amanda Oliveira) em cena.....	26
1.2. Fotógrafa Lara Lins: estreia da peça <i>Salmo 91</i>	27
Figura 1 – personagem Dadá (Bárbara Gontijo), primeira cena.....	27
Figura 2 – Personagem Charuto (Thiago Gonçalves).....	27
Figura 3 – Personagem Bolacha (Thaís Costa).....	28
Figura 4 – Personagem Véio Valdo (Yoilet Ramos).....	29
Figura 5 – Personagem Enfermeiro Edelson (Amanda Oliveira).....	30
Figura 6 – Personagem Zizi Marli (Bárbara Villapouca).....	30
Figura 7 – Personagem Veronique (Breno Uriel e Bruna Eduarda).....	30
Figura 8 – Personagem Valente (Larissa Alves).....	31
Figura 9 – Personagem Dadá (Juliana Tavares), cena final.....	31
Figura 10 – Cenário, pátio do presídio.....	32

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o intuito de realizar uma análise comparativa entre mídias e por conseguinte uma análise crítica das traduções intersemióticas do romance “Estação Carandiru”, escrito pelo Dr. Drauzio Varella, para a tela, com o filme “Carandiru!” - roteiro por Hector Barbenco, Fernando Bonassi e Victor Navas -, e para os palcos, com a peça Salmo 91, escrito por Dib Carneiro.

A comparação será a partir da obra primária, o romance. A análise será permeada de conceitos acerca do processo de tradução para outras mídias, sendo duas mídias distintas e constituídas por características formais definidas.

O trabalho será dividido em quatro partes: no capítulo I há a apresentação das obras - com breves resumo dos resumos do romance e das versões fílmicas e teatrais; no capítulo II comentaremos a fortuna crítica - utilizando teorias e conceitos definidos da tradução, enfatizando a tradução entre mídias, principalmente, entre mídias impressas e performáticas; no capítulo III – desenvolveremos a análise crítica e comparativa acerca das adaptações fílmica e teatral Carandiru e Salmo 91 e por fim a conclusão que explica os métodos estudados para analisar as obras e definir se o objetivo correspondeu à expectativa e respondeu as problemáticas abordadas.

Durante o processo de exposição de teorias e análise das obras serão destacadas certas problemáticas acerca da definição de tradução como transcrição, isto é, a tradução como formadora de uma nota arte. No decorrer do trabalho serão sugeridas respostas embasadas teoricamente pelos conceitos de Plaza (2013), Genette (2010), Hutcheon (2011) e outros teóricos de áreas específicas, como semiótica e métodos cinematográficos.

CAPÍTULO I – Um Fato Real e suas Transcrições

1. ESTAÇÃO CARANDIRU: do fato ao romance

O romance foi escrito a partir da experiência de trabalho do médico Drauzio Varella e é evidente o caráter documental, apesar de ser uma obra ficcional. O livro foi lançado no ano de 1999. A narrativa é liderada pelo personagem do médico, tratado o tempo todo como “Médico”, portanto, um personagem tipo e conta histórias dos presos, por vezes, utiliza do discurso direto, dando voz aos presidiários.

O livro é dividido em três grandes blocos: 1. a instituição e estrutura; 2. casos e histórias de dentro do complexo penitenciário; e 3. biografia de prisioneiros/ personagens que moram no complexo.

A obra presa pela ética, portanto, os relatos não são correspondentes aos nomes citados, assim como as fotos não são identificadas. Essas escolhas não excluem a temática jornalística da obra.

2.O FILME CARANDIRU: realidade na tela

Um filme que mostra a realidade vivida dentro do maior complexo penitenciário da América Latina, na época, o Carandiru. A obra foi adaptada a partir do romance do Dr. Drauzio Varella, *Estação Carandiru*. O filme retrata o cotidiano dos prisioneiros e a convivência com o médico, Dr. Drauzio, até o momento que culminaria no massacre de 1992.

O filme foi lançado no dia 11 de abril de 2003 e contou com um elenco formado por atores reconhecidos, como: Lázaro Ramos, Ailton Graça, Wagner Moura, Milton Gonçalves, Caio Blat, Gero Camilo. Roteiro de Hector Barbenco, Fernando Bonassi e Victor Navas. Direção de Hector Barbenco

A narrativa começa com o personagem Nego-preto (Ivan de Almeida), que nessa adaptação cinematográfica faz o papel do justiceiro da penitenciária, tentando apaziguar um conflito dentro de um dos pavilhões.

Ao fim do ocorrido quem detém a narração é o diretor da penitenciária que mostra ao Médico, representante do Dr. Drauzio (Luiz Carlos Vasconcelos), o resto do presídio, a ala de segurança máxima, onde os presos prometidos de morte ficam isolados, e a área externa dos pavilhões.

O Médico discute com o diretor acerca das condições precárias de saúde dentro da penitenciária, nesse ponto o personagem Médico assume a narrativa e inicia a identificação de cada detento que entra no seu consultório, quase sempre acompanhado do personagem ajudante do médico, o enfermeiro “Sem Chance” (Gero Camilo). Cada detento explica o motivo de sua prisão. Os monólogos de identificação são ilustrados com cenas da vida dos detentos fora da prisão, a partir desse momento começa-se a estabelecer o foco nos personagens principais.

. É possível afirmar que há a aplicação do recurso de cinema narrativo (AUMONT, 2012), porém aliado a esse recurso a técnica que prevalece no filme é o *Mostrar* (HUTCHEON, 2011), os personagens começam a narrar suas histórias que se tornam imagens.

O diretor Hector Barbenco, ao final do filme, optou pelo formato de documentário, em que os personagens são questionados sobre o ocorrido, o massacre. Cada sobrevivente conta os momentos que presenciou, o medo, o descaso, em certos casos, a sorte. Cenas reais da demolição do Complexo Penitenciário do Carandiru, anos depois, encerram o filme.

3. SALMO 91: palco de um tragédia

Peça constituída por monólogos derivados de depoimentos de prisioneiros sobre a vida fora do Carandiru, que acarretou na detenção, e na convivência dentro do complexo penitenciário. O assunto que permeia o começo e o fim da peça é o famoso massacre de 1992. A peça também é uma livre adaptação do romance *Estação Carandiru*, Drauzio Varella, mais especificamente um recorte acerca do massacre. E assim como o filme *Carandiru*, utiliza informações dos prisioneiros contida nos livros e as mistura gerando um personagem ficcional.

Escrita no ano de 1999, a peça é construída por meio de monólogos representados por 10 personagens: Dadá, narrador do massacre; Nego-preto, responsável por manter as regras de convivência na penitenciária, pai amargurado pelo filho também ser presidiário; Charuto, representa a virilidade e a libido; Zizi Marli, homossexual fragilizado; Bolacha, o juiz do Carandiru; Véio Valdo, é o mais velho que representa falta de esperança dentre os presidiários; Edelson, enfermeiro orgulhoso de sua função da prisão; Zé Da Casa Verde, representa a vitalidade do Carandiru; Veronique, travesti que representa a relação de poder dentro do complexo; Valente, prisioneiro que se converteu à religião evangélica.

Do início ao fim da peça o narrador, Dadá, contesta o número de mortos que foi divulgado como 111, mas ele defende que foram mais de 250 prisioneiros assassinados. Cada prisioneiro conta o motivo de ter sido preso, qual a sua função dentro do complexo e de como a convivência se desenvolve.

CAPÍTULO II – Teorias e Conceitos

2.1. Fortuna Crítica: do romance ao cinema e ao palco

Adaptação, tradução Intersemiótica, transcrição, transmutação. Todos termos referentes à transformação de uma arte para outra, de uma forma para outra, cada autor opta pelo termo que diz ser mais condizente com o processo. Traduzir é criar ou não uma nova obra?

A autora Linda Hutcheon (2011) aderiu ao termo “adaptação”, exemplificando como o um tipo de palimpsesto¹.

Esse processo de adaptação gera discussão acerca da hierarquia entre as artes e da criação ou não de uma nova arte, nesse caso, entra também em discussão o termo transcrição, concebido por Haroldo de Campos. De acordo com o livro *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, o debate é gerado apenas quando há mudança de mídia ou modo de engajamento.

A forma mais comum de adaptação a ser considerada é a que transita da mídia impressa para a performance, nos palcos ou nas telas.

É fato que cada arte possui características próprias; segundo Hutcheon (2011), baseando-se nos conceitos de Stam (2000) e Klein (1981), cada qual tem sua própria convenção, composição e sintaxe. Porém, quando se trata da adaptação dessas convenções ainda se discute se é, de fato, a criação de uma nova arte.

2.2. Conceitos de tradução, adaptação e transcrição.

Robert Stam (2008) analisa a adaptação de modo a privilegiar o contexto histórico cultural em detrimento da forma. Stam e Hutcheon, concordam quanto a teoria da adaptação, sendo que Hutcheon (2011) prioriza a forma e Stam (2008) tende a analisar

¹ Espécie de papiro em que o texto foi raspado para dar lugar a uma nova escrita.

o processo de adaptação de clássicos da literatura, romances realistas, românticos, modernos, pós-modernos, sempre no contexto do eurocentrismo.

Conforme Julio Plaza (2013, p. 71): “traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas”. Admitindo que Plaza assume a tradução intersemiótica como um processo de transcrição de formas, “Todo signo está habitado de outros signos[...]” e “[...]uma das descobertas fundamentais de Pierce de que o significado de um signo é sempre outro signo”, conforme Pignatari (2004, p.49). De acordo com esses conceitos pode-se dizer que toda mídia ao ser adaptada ou traduzida pode herdar características ou criar novas no intuito de se adequar à forma. Nesse contexto surge o elemento legissigno estabelecendo o conceito de igualdade, semelhança e diferença entre os signos. Esse elemento também é responsável pelas regras de organização da tradução, sempre em prol da inteligibilidade e significação de uma forma.

O Legissigno foi dividido por Pierce (1993) em dez classes que se aprofundam na questão sintática e estrutural das formas e Plaza (2008), renova essas classificações estabelecendo três referências para destrinchar o conceito de legissigno. São as referências: legissignos transdutores, paramorfismo de legissigno e legissigno como otimização.

Vamos tratar mais especificamente dos legissignos transdutores e paramorfismo de legissigno, pois possuem uma relação mais próxima com a adaptação de mídias escritas para mídias performáticas.

A primeira referência tem um caráter marcante de organização, tende a relacionar a sintaxe de um mídia, isto é, a forma com o significado. Para que ocorra tal relação é admissível a perda ou o ganho de certas informações que, geralmente, estão diretamente ligadas à forma. A segunda referência está correlacionada com a problemática da criatividade na tradução e a admissão da criação impondo originalidade, o paramorfismo tenta desmistificar tais conflitos. A análise comparativa das artes está contida nessa referência que engloba a unidade forma-significante e permite os estudos acerca das relações entre as mídias.

Ainda no conceito de paramorfismo do legissigno, podemos constituir um eixo que permeia tanto as ideias de Plaza(2008) quanto de Hutcheon(2011).

Quando se trata de análises entre mídias deve-se respeitar o molde de cada arte, sem que isso limite o processo de criação. Isto é, os clichês abordados por Hutcheon (2011) não podem ser apenas aceitos como padrões pré-estabelecidos, e sim desconstruídos. São esses os clichês de Hutcheon (2011, p. 86,90,99 e 106):

“Somente o modo contar (especialmente a ficção em prosa) tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista[...]

A interioridade é terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir[...]

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

Somente o contar (na linguagem) pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem ‘intraduzíveis’ para o modo mostrar ou interagir. “.

Esses clichês são facilmente solucionados e superados pela técnicas de adaptação, com a liberdade de adicionar ou reduzir uma obra no intuito de moldá-la conforme o necessário. As técnicas cinematográficas também possuem papel importante na desconstrução desses paradigmas acerca dos conceitos de contar e mostrar. O livro de Jacques Aumont e Outros, “A estética do filme” traz conceitos sobre cinema narrativo, a problemática da expectativa da realidade no cinema, tendo em vista essa apresentação a colocação dos clichês torna-se completamente equivocada.

É nesse contexto que Gerard Genette (1982) defende que não há como adicionar ou ampliar sem sofrer outras alterações além das mudanças quantitativas, é necessário atingir o campo qualitativo de uma obra em processo de tradução. E, portanto, considera-se que traduzir é criar uma nova obra. Genette (1982, p. 76) constata que

“nada que se compare em literatura, nem aliás em música. Um texto – no sentido, talvez decisivo, em que esse termo designa tanto uma produção verbal quanto uma obra musical – não pode ser reduzido nem aumentado sem sofrer

outras modificações mais essenciais à sua textualidade próprias;” (GENETTE, 2010, P. 76)

Entretanto, quando Genette (1982) menciona as possibilidades de alterações dentro de um molde, classificando cada tipo de adição ou redução há uma exceção entre os tipos de redução e outra entre os tipos de adição que não confeccionam uma nova obra. Essas seriam a excisão que configura o corte de personagens de uma obra e sua oposta a adição de personagens, a extensão – uma ferramenta temática.

Também são citadas outras categorizações de adição e redução. A concisão que é a abreviação de uma obra, diferente da excisão que gera uma nova obra, mesmo que ambas trabalhem com a redução do hipotexto. A condensação que é uma técnica muito utilizada no teatro e constitui um resumo. As adições são: expansão, incluindo falas contemporâneas, de modo a lidar com a estilista textual, se opondo diretamente à concisão; ampliação, que assim como seu oposto a condensação, é um processo típico no teatro clássico.

Ainda é possível tratar da abordagem de Genette (1982) acerca do classificação de transmodalização modal cujo conceito é específico para mudanças de modo, interna e externamente. Intramodais e intermodais, respectivamente.

Tendo em vista os conceitos já mencionados, ainda segundo Genette (1982), dramatizar um texto narrativo quando acompanhado de adição configura uma prática do teatro ocidental. E em relação à necessidade de comprimir a ação, ou de trocar a ação por anúncio não é um problema, convergindo com as ideias de Hutcheon (2011), Genette (2010) rompe com o clichês das classificações contar e mostrar da obra Hutcheon. Nesses casos não significa que a “categoria de voz” (GENETTE, 1982 p. 79) tenha que desaparecer na dramatização, por exemplo, há peças que possuem um narrador, se enquadrando no denominado teatro narrativo. Ou, então, é possível apontar recursos cinematográficos simples que podem solucionar a questão da narrativa no procedimento de dramatização.

Um ponto crítico das adaptações e traduções é a questão da fidelidade. Os autores e, principalmente, Plaza (2013) defendem a liberdade em relação a fidelidade no processo de adaptação, mas como tratar desse fenômeno considerando uma obra

impressa com caráter jornalístico e documental (logo, não ficcional) para uma obra performática ficcional? Seguindo o pensamento de Gerard Genette (1982, p. 119) “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo o ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido”, é estabelecida a ideia de transestilização que é referente ao conceito de transformações quantitativas (aumento e redução), já listados anteriormente. Partindo da premissa de que a adaptação de um obra documental pode ser um recorte, o ato deve ser classificado como uma redução, logo a resposta para a pergunta proposta é ampla e abrangente e está inserida na aceitação da tradução como uma nova obra criada a partir de outra arte, isto é, transcrição.

CAPÍTULO III – Relatos de um massacre: entre o teatro e cinema.

Primeiramente, é importante destacar os pontos em comum das obras, afinal segundo Plaza (2013), “todo signo é constituído por outros signos” e Hutcheon (2011) também afirma que podem existir elementos que permeiam duas formas de mídias diferentes. Nesse contexto podemos tratar também dos modos mencionados por Hutcheon (2011): contar, mostrar e interagir. Como esses modos foram tratados dentro dos clichês na construção de cada mídia, se foram relidos, quebrando paradigmas, dessa forma negando os clichês e aderindo aos ideias de Hutcheon (2011), ou se seguiram os pensamentos mais óbvios, aceitando a imposição de clichês como a forma restrita de realizar uma adaptação.

Quando se trata de transmodificação, Geral Genette (1982) assume que a adaptação tem o poder de alterar o ponto de vista no qual a obra é conduzida e narrada. No caso da tradução da mídia impressa para a mídia performática teatral e cinematográfica, muda-se o ponto de vista do personagem Médico, que na obra impressa de Drauzio Varella assume a narração de todo o romance.

Na peça Salmo 91 o narrador é o personagem chamado Dadá, ele foi um dos sobreviventes do massacre, é por conta de sua história que a peça é denominada de tal forma. Logo na primeira cena, Dadá inicia um discurso anunciativo, informando ao público qual será a história contada, expressando indignação prévia acerca da quantidade inexata de mortos contabilizados e dando um relato sobre o aviso que recebeu para ler o salmo 91. Em seguida a voz da narrativa é assumida por cada personagem que desenvolverá um diálogo contando o motivo de estar preso, a função social dentro dos pavilhões e histórias afins. No fim do espetáculo, o personagem Dadá volta para reafirmar a indignação com o número de mortos e para viver o momento que ele mesmo havia anunciado no começo da peça, além disso, ele finalmente resolve ler

o salmo que lhe havia sido recomendado, descobrindo assim que o salmo seria o próprio anúncio da sua sobrevivência diante do massacre.

A proposta de montagem dessa peça, realizada na disciplina Literatura Brasileira Teatro, na Universidade de Brasília, para o projeto “Quartas Dramáticas – leitura cênica”, assumia o Dadá como narrador, mas optou por transformar os monólogos e estabelecer diálogos entre eles, permitindo a livre interpretação do público. Se aqueles diálogos realmente existiam ou se eram meras coincidências temporais no discurso de cada personagem ficou a critério do público escolher.

Essa mescla dos monólogos dos personagens foi parte integrante do processo de adaptação para performances do livro de Drauzio Varella, é uma das formas de interagir com o caráter ficcional aderido pelas traduções já mencionadas. As duas traduções do livro do Drauzio, tanto a peça quanto o filme, misturam características e nomes de personagens. Pode-se dizer que esse ponto foi um ato de romper com fidelidade com a obra original, porém, no intuito de ficcionalizar a obra que originalmente é caracterizada como jornalística e documental.

Em relação à estrutura do filme é interessante ressaltar que ao final, o diretor, Hector Barbenco, optou pelo formato narrativo, em que os presos sobreviventes relatavam os acontecimentos. Com essa escolha são resgatados valores do estilo documental - pelo fato da cena ser montada como uma entrevista, diferente da forma teatral, pois, como dissemos, a Peça *Salmo 91* – a estrutura é construída por monólogos que constituem depoimentos dos detentos. Essa técnica pode ser considerada parte integrante do cinema narrativo e apesar da crítica existente por ser considerada um forma mais próxima do teatro do que do cinema, foi muito bem aplicada no contexto dessa tradução intersemiótica. Conforme Aumont (2012, p. 94):

A ideia de uma alienação do cinema narrativo aos modelos romanescos e teatrais repousa em um duplo mal-entendido:

- antes de tudo, supor que haveria uma natureza, uma ‘especificidade’ do cinema que não se deveria perverter com linguagens estranhas. Existe aí um retorno à crença de um ‘pureza original’ do cinema que está longe de ser confirmada;

- em segundo lugar, esquecer que o cinema forjou com precisão seus próprios instrumentos, suas figuras particulares, tentando contar histórias, torná-las perceptíveis para o espectador.

De acordo com Plaza(2013) e Genette(1982), a fidelidade ao texto original é dispensável desde que admita a criação de uma nova obra. Se pensarmos em uma tradução de um texto impresso literário para outro modo ou gênero de texto impresso é simples aplicar esses conceitos, mas tendo em vista que estamos tratando da tradução de um texto documental impresso para dois modos dramáticos e performáticos de caráter ficcional. Qual a função da fidelidade nesse contexto?

1.1. Bolacha e Sem-chance

A montagem da leitura cênica da peça na disciplina Literatura Brasileira Teatro para o projeto “Quartas Dramáticas” – leituras cênicas exigiu alguns ajustes cênicos para o texto de Dib Carneiro. Optamos por cortar trechos dos monólogos, tentando diminuir o tempo de peça que era excessivo e, também, construir diálogos indiretos entre os monólogos. Dessa forma, os monólogos foram intercalados - em alguns casos, como o exemplo da junção dos monólogos dos personagens Bolacha e Valente, gerando certa ambiguidade para a interpretação do público que, certamente, pode se questionar se o Bolacha está contando uma história sobre o Valente ou se está se referindo a outro personagem – o que traz para a leitura uma certa dinâmica, repensando assim a linearidade estrutural proposta no texto base.

Em meio a esse processo e em comparação com a tradução cinematográfica, foi possível observar que a ideia de mesclar monólogos das personagens e histórias não era original, desde que isso foi feito já na adaptação cinematográfica. Dessarte, o foco da análise comparativa se fixou na identificação da origem de cada característica da vida e da personalidade dos personagens derivados da ficcionalização.

Vamos nos ater a partir de agora na origem do personagem Bolacha da peça Salmo 91, analisando e comparando a composição desse personagem e/ou dos personagens equivalentes a partir de observações feitas do livro Estação Carandiru e do filme Carandiru.

A peça Salmo 91 apresenta o personagem Bolacha como o juiz do pavilhão e chefe da faxina. Ele é o responsável pela autorização dos “acertos de conta” dentro do pavilhão 9. Bolacha faz um discurso sobre a integridade necessária para ser o encarregado geral, o juiz (NETO, 1999, p. 83):

O encarregado geral não pode ter mancada no crime. Assim quem eu, o Bolacha-aqui. Tem de ter cacife. Escutá muito e falá pouco, pra evitá as intimidade. Tem de ser um cara equilibrado...Aqui, o líder não pode ser louco. É sem chance [...]

Além da função de encarregado geral, Bolacha também dita quem está habilitado ou não para ser da faxina e distribuir a comida (NETO, 1999, p. 83 e 82):

O faxina tem que ter álibi com a malandragem. Não pode ser encrenqueiro. Estuprador jamais. Essa raça nunca é aceita na faxina. Nunca é aceita prá nada. Tem é de morrer. Quem sofre abuso no corpo também num pode faxiná, a não ser que já matou quem lhe abusou...E viado, nem pensá. É sem chance. Preso que é frutinha nunca vai pra equipe da faxina. Não tem cabimento uma pessoa que pratica essas coisas com a bunda querer cuidar da alimentação da coletividade...É sem chance. [...] Pra mandar na faxina tem que ter moral. O malandro não pode ter delatado companheiro, nem ter sido culpado pela prisão de ninguém, não pode tá endividado, dívida de crack muito menos, não pode ter levado tapa na cara e nem ter feito papel de laranja e assumido a culpa por outro. Nada disso. É sem Chance

Em seu monólogo, Bolacha delata a falta de comprometimento de um dos preso com a execução de um acerto de contas autorizado por Bolacha, o chamado Zico – que na peça não possui falas e é simplesmente mencionado por Bolacha. Segundo Bolacha, Zico foi pedir autorização para matar outro preso que supostamente estuprou a irmã dele na Vila Guarani, onde Zico morava com a família antes de ser preso. Bolacha fez o seu trabalho de desconfiar e pedir provas antes de autorizar o assassinato, Zico trouxe um BO confirmando que o crime realmente havia acontecido. É assim que começa o conflito de Bolacha que depois de autorizar fica indignado com Zico, pois ele repensou e preferiu não matar o estuprador por medo de ter sua pena aumentada e ainda perder o privilégio de responder ao processo em regime semiaberto.

Nas citações acima é possível notar o uso de um bordão: “Sem-chance”. É nesse ponto, e somente nesse, que pode-se encontrar uma ligação entre o personagem Bolacha e um dos seus correspondentes no filme Carandiru. Na adaptação cinematográfica o nome do personagem é Sem-chance, porém suas características são completamente diferentes do Bolacha. Enquanto Sem-chance é enfermeiro, diz nunca

ter se metido em nenhuma confusão séria, nem dentro nem fora da cadeia, e é casado com uma travesti, Bolacha é chefe da faxina e encarregado geral, extremamente homofóbico e se considera um bom criminoso. Com exceção do uso do bordão os dois personagens tem essências completamente divergentes na peça e no filme.

Outra possível correspondência do personagem Bolacha no filme é o chefe da cozinha, Nego-preto, que faz papel de juiz no pavilhão, mediando as ocorrências entre os detentos e também possui um contato direto com o diretor do presídio, sendo mais respeitado tanto pelos detentos quanto pelo diretor que confia a ele a manutenção do bom comportamento no pavilhão. Na peça o personagem Nego-Preto possui características divergente do personagem do filme e na leitura cênica foi um dos monólogos suprimidos, portanto nenhum estudo específico foi feito sobre ele no processo de montagem da peça da disciplina Literatura Brasileira Teatro.

Antes de aprofundar nas reduções e condensações feitas nessas traduções é importante rever a obra de origem. O livro de Drauzio Varella mesmo com um título não ficcional e com abordagens típicas de reportagem revela que as histórias foram misturadas e não corresponde aos seus respectivos contadores por motivos éticos, no intuito de preservar a identidade de seus portadores. De acordo com o autor Drauzio Varella (1999, p. 11):

“Por razões éticas, os casos descritos nem sempre se passaram com os personagens a que foram atribuídos. Como diz a malandragem: - Numa Cadeia, ninguém conhece a moradia de verdade.”

Ainda assim, mesmo com essa mudança, as histórias permanecem próximas das situações reais. Tanto os roteiristas do filme Carandiru, quanto o escritor Dib Carneiro Neto optaram pelas técnicas de redução aliadas às técnicas de adição, alteraram quantitativamente e qualitativamente a obra original

No romance *Estação Carandiru* não existe o personagem Bolacha que é resultado de várias condensações de outras personagens e histórias do livro Estação Carandiru e também o método de ampliação apresentado por Genette (2010). O personagem Sem-Chance existe no livro, porém sua história não corresponde nem com a história do Bolacha, Salmo 91, nem com a do Sem-chance do filme Carandiru. No romance de

Drauzio Varella (1999) *Sem-chance* é um menino que fugiu de casa, se juntou com um grupo de garotos encenqueiros por não para onde ir e acabou sendo preso sem motivo junto com esses meninos. Na cadeia se afeiçãoou ao crime, quando ganhou a liberdade começou a praticar assaltos, logo retornou ao regime fechado e dentro da cadeia veio à óbito por agravantes de saúde. A função de juiz, chefe da faxina e enfermeiro, são características de outros personagens da obra de Drauzio (1999).

Para a construção do personagem *Sem-Chance* no filme *Carandiru* foram usadas informações referentes ao personagem Edelson da obra de Drauzio cuja função no pavilhão era a de ajudante do médico, enfermeiro, e havia sido preso por falsidade ideológica quando assumiu a identidade de um médico. O método de ampliação foi referente à adição do par romântico de *Sem-Chance* no longa-metragem, com isso detalhando o enredo da vida do personagem, trilhando a questão da sexualidade do respectivo personagem e, conseqüentemente, resgatando e reestruturando a forma como a obra *Estação Carandiru* abordou o tema sexualidade.

O personagem Bolacha teve mais influências do enredo de *Estação Carandiru*. A função do personagem de chefe da faxina e encarregado geral é de grande destaque dentro da concepção do complexo penitenciário, a partir disso foram escolhidas características da personalidade de Bolacha. Foi incluído o bordão “sem chance”, por exemplo. O surgimento de um conflito por conta de sua posição de encarregado geral e chefe da faxina. Interessante observar que o monólogo não esclarece o motivo da prisão, o qual é mostrado no filme e na obra impressa, e dá destaque aos acontecimentos internos do complexo penitenciário.

Há no livro *Estação Carandiru* um episódio em que o diretor do complexo precisa escolher um novo detento para assumir a chefia da faxina, destaca-se que essa deve ser uma escolha cautelosa desde que esse detento será também responsável pela dialética dentro do seu pavilhão e entre os outros presos dos outros pavilhões. Essa estrutura marca a base da história do personagem Bolacha.

A peça *Salmo 91* é nitidamente um recorte da obra de Drauzio (1999), configurando uma nova obra, a ênfase da peça está no massacre, enquanto a essência do enredo que é contado no filme e no livro é permeada pelo projeto de combate à Aids

dentro dos presídios, do qual o médico Drauzio Varella fazia parte e o motivo do surgimento do livro Estação Carandiru. A figura do médico não é mostrada, é mencionada apenas uma vez pelo personagem Enfermeiro Edelson não como um personagem relevante, mas apenas um apoio para que o Enfermeiro explicasse sua função no pavilhão.

CONCLUSÃO

Neste trabalho foi possível resumir brevemente as obras que seriam estudadas. As três obras possuem características modais essenciais e de formas distintas constituem modelos artísticos interessantes.

Além da exposição da obras foi desenvolvido um arcabouço teórico válido como fonte de pesquisa dentro do campo de tradução intersemiótica/ adaptação, independente da razão da pesquisa, se por motivos de análise comparativa de mídias impressas ou performáticas.

Apesar disso, é importante esclarecer o foco deste trabalho, que foi a análise comparativa entre a mídia impressa, o romance - *Estação Carandiru*, e as mídias performáticas, peça “Salmo 91” e filme “Carandiru”. Dentro desse foco foi estabelecido um ponto de vista, no intuito de representar as aplicações técnicas mencionada no capítulo II – fortuna crítica-, que era a criação do personagem Bolacha, da peça Salmo 91. A partir disso seria constituída a análise comparativa, com objetivo de ressaltar diferenças formais, estéticas e temáticas entre as mídias.

As problemáticas estabelecidas foram acerca debate sobre criação de uma nova obra por meio da tradução e a questão da fidelidade à obra original no processo de tradução, sendo que, neste caso, tratava-se de um tradução de uma obra baseada em fatos reais, com caráter documental, para modos performáticos ficcionais.

Em relação à primeira problemática, a conclusão dos autores, Plaza (2013) e Genette (2010), a fidelidade não é parte essencial no processo de tradução, desde que o tradutor tem a liberdade, por meio de processo de adaptação quantitativa e qualitativa, de modificar a obra a ponto de reduzi-la e ou aumentá-la. Sendo assim a criação uma nova obra seria resultado do processo de tradução, sem que a transformação afeta-se a complexidade da história contada na mídia impressa e representação o tema centra da obra original. Segundo Plaza, a criatividade também é parte integrante do processo de tradução (2013, p. 14):

[...] Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

Conclui-se que as traduções Salmo 91 e Carandiru são obras legítimas, resultado de uma adaptação da forma, de uma mídia impressa para meios performáticos. Cada obra possui uma essência formal, mas a conexão entre elas é clara.

Tendo em vista os processos de redução e adição, temos duas novas obras a partir da tradução do romance *Estação Carandiru*, a peça Salmo 91, um recorte que estabelece um foco no massacre de 1992; e o filme “Carandiru”, que é resultado da aplicação da técnica redutiva de condensação, que de maneira ampla configura um resumo da obra impressa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9ª ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

BARBENCO, Hector. **Carandiru**. São Paulo, 1999

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Paris: Éd. Du Seuil, 1982. Tradução Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010

HUTHCEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Chechinell. Brasil. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

NETO, Dib Carneiro. **Salmo 91**. Brasil. Editora Terceiro Nome, 1999.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2013

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 6. Ed. Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

STAM, Robert. **A literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremme e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANEXOS

1.1. Fotógrafa Regina Lemos: pré-estreia da leitura cênica da peça *Salmo 9*.



Figura 1 – cenário principal



Figura 2 – cenário exterior, pátio do presídio.

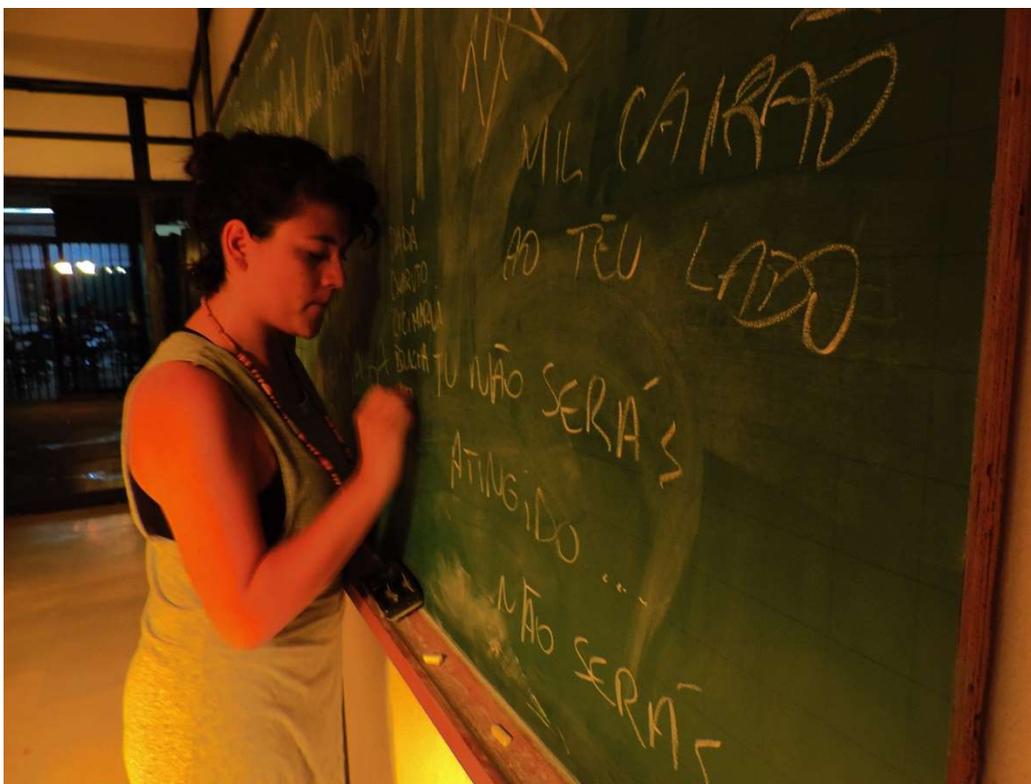


Figura 3 – construção do cenário



Figura 4 – Carcereiro (Gisllayne Calado)



Figura 5 – personagens Bolacha (Thaís Costa), Charuto (Thiago Gonçalves) e Enfermeiro Edelson (Amanda Oliveira) em cena

1.2. Fotógrafa Lara Lins: estreia da peça *Salmo 91*



Figura 1 – personagem Dadá (Bárbara Gontijo), primeira cena.



Figura 2 – Personagem Charuto (Thiago Gonçalves)



Figura 3 – Personagem Bolacha (Thaís Costa)



Figura 4 – Personagem Véio Valdo (Yoilet Ramos)



Figura 5 – Personagem Enfermeiro Edelson (Amanda Oliveira)



Figura 6 – Personagem Zizi Marli (Bárbara Villapouca)



Figura 7 – Personagem Veronique (Breno Uriel e Bruna Eduarda)



Figura 8 – Personagem Valente (Larissa Alves)



Figura 9 – Personagem Dadá (Juliana Tavares), cena final.

