

AS INFLUÊNCIAS DE BERTOLT BRECHT NA ESCRITA DRAMÁTICA DO
ESPETÁCULO TEATRAL *SALMO 91* E DA OBRA CINEMATOGRAFICA *CARANDIRU*

Ramon Mattos Câmara¹
Lília Maria Fleury Teixeira Dória²

RESUMO: Análise da influência do pensamento de Bertolt Brecht na dramaturgia contemporânea brasileira para cinema e teatro. Essa influência está mais presente do que se imagina e para tanto o autor analisa o roteiro do filme “Carandiru” e o texto dramático da peça teatral *Salmo 91*. Destacamos do pensamento brechtiano, com mais ênfase, o distanciamento crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; cinema; distanciamento crítico e dramaturgia brasileira.

Este artigo pretende apresentar uma reflexão sobre a influência de Bertolt Brecht (1898-1956) nas escritas dramáticas das obras: *Salmo 91* de Dib Carneiro Neto e *Carandiru* de Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas. Estas obras demonstraram em sua essência uma proposta de denúncia, de didatismo, de reflexão sobre possibilidades de modificação do indivíduo e, por intermédio deste, da sociedade. Na transcrição da linguagem literária para a cinematográfica e teatral, tratou-se de dar eco às vozes dos próprios oprimidos, como diz um texto de Brecht, “a piedade do oprimido para com o oprimido é indispensável. É a esperança do mundo.”. Os escritores fizeram cada cena, cada diálogo, exemplificando a realidade daquelas vidas, tirando-as do anonimato e colocando-as em destaque para questionar assim como o faz Gabriel Villela em *Crônica de confinamentos*, presente no livro *Salmo 91*: “Que lei? Que justiça? Que lógica? Que razão explica o fato?” (2008, p. 14)

Brecht nasceu em Augsburg na Bavária no dia 10 de fevereiro de 1898 e sua obra representa a maior realização de inspiração nitidamente marxista. Na ânsia de imprimir um caráter de denúncia e revolta, de conduzir racionalmente o leitor a compreender a verdade não propondo diretamente soluções respondendo a cada colocação do movimento histórico de seu

¹ Aluno de graduação do Curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná – FAP; aluno do Programa de Iniciação Científica da Faculdade de Artes do Paraná – PIC-FAP.

² Doutoranda em Multimeios da Universidade de Campinas – UNICAMP; Mestre em Literatura Brasileira pela UFPR; professora assistente da Faculdade de Artes do Paraná – FAP; pesquisadora do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar de Pesquisa em Artes; orientadora do PIC-FAP.

século, Brecht desenvolveu como dramaturgo e teatrólogo suas teorias e estéticas para o trabalho com o texto e com a encenação. Teorias estas, advindas de uma crescente necessidade de diálogo e reflexão com o público, ou seja, na construção do distanciamento crítico. Assim ele criou elementos com notória versatilidade, como o papel do narrador, mais uma influência constatada na análise dos textos dramáticos - roteiro do filme e peça de teatro – indicados. O nosso objetivo não é a análise de sua metodologia, mas o estudo da herança deixada por seu legado e a influência que sua vida e obra causaram nas estruturas analisadas. Articulando análises e argumentando conforme o que se construiu na transcrição, para teatro e para cinema, da obra de Drauzio Varella *Estação Carandiru*.

A análise dos textos dramáticos nos traz um contato com o mundo que é o objeto de conhecimento do escritor. Mundo este que o escritor, por sua vez, decodifica para o papel e possibilita ao público uma compreensão de sua estrutura mais profunda. Esta possibilidade de reflexão crítica, diretamente ligada à sua prática consciente e libertadora, ou seja, ao caráter social, criador e impulsionador de sua linguagem. Outro elemento crucial que nos ajuda, a saber, que estamos ouvindo uma história é a presença do narrador. 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)

Conheçamos, antes de tudo, um pouco da estrutura de um roteiro para que se possa iluminar o confronto das idéias com a linguagem, pouco diferente da trabalhada por Bertolt Brecht. Uma definição encontrada no livro “*ROTEIRO, arte e técnica de escrever para cinema e televisão*” com colaboração e redação final de Regina Braga: “Roteiro é a forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual”. (1983, p.15). Ainda o livro nos diz que um roteiro deve ter basicamente 3 qualidades essenciais: *Logos*; *Páthos* e *Éthos*. *Logos* seria a palavra, o discurso, ou seja, a organização verbal do roteiro, sua estrutura geral. Já o *Páthos* trata do drama, o drama humano. A vida, a ação, o conflito do dia-a-dia que gera os acontecimentos. E, por fim, o *Éthos* seria a ética, a moral. É o significado da história, suas implicações morais e políticas. No glossário do livro “*DIREÇÃO DE CINEMA, técnicas e estética*” de Michael Rabiger temos algumas definições que segue:

–Roteiro: formato padrão de roteiro que mostra os diálogos e a direção de cena, mas nenhuma instrução para câmera ou a edição.

–Roteiro de leitura: Transcrição de um filme terminado, apresentado em formato de publicação que aproveita ao máximo a página.

- Roteiro de filmagem: roteiro com cenas numeradas e corrigidas para mostrar os planos de cobertura e a edição pretendidos.
- Roteiro da continuidade: roteiro feito depois da pós-produção como um registro do conteúdo do filme. Útil para provar pirataria ou censura.
- Roteiro áudio-vídeo: Formato do roteiro que coloca a ação no lado esquerdo da página e o som que a acompanha do lado direito. (2007, p. 410)

Constatou-se, pelas características presentes tanto no *Éthos* quanto no *Páthos* dos textos analisados que o roteiro de Hector Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas *Carandiru* e a peça de teatro *Salmo 91* de Dib Carneiro Neto trazem características do pensamento do autor em questão (mesmo que não façam uso, total e direta, de sua metodologia e estética). Os dois textos em análise configuram dramaturgias que propiciaram grande reflexão no público, fazendo uso de um acontecimento real e histórico, verossímil o bastante para levar-nos à reflexão sobre a sociedade em que vivemos. Nos dois textos é significativa a presença da figura do narrador, tanto no filme quanto na peça teatral, onde o autor faz uma opção por uma narrativa composta por dez monólogos, onde os textos são ditos à platéia, constituindo mais uma característica brechtiana, a quebra da quarta parede.

O roteiro de *Carandiru* (o título do filme segue o nome do, até então, maior presídio da América Latina, Casa de Detenção de São Paulo. O Carandiru foi implodido no dia oito de dezembro de 2002.) em função de denúncia, está diretamente ligado às péssimas condições em que vive a população carcerária e o horror que viveram aqueles homens do pavilhão 9 do citado presídio. Diferentemente do filme, a peça teatral não aborda o massacre na data do seu acontecimento, mas *a posteriori*, não perdendo, contudo, sua principal função, o elemento crucial que caracteriza o posicionamento crítico e político do autor, que encontramos nas frases finais do roteiro do filme:

LETREIROS SOBRE FUNDO NEGRO.

LETREIRO 1:

No dia 2 de outubro de 1992, morreram 111 homens na Casa de Detenção de São Paulo. Não houve mortes entre os policiais militares. Só podem contar o que aconteceu, Deus, a polícia, e os presos. Eu ouvi apenas os presos.
(BABENCO, CARANDIRU, pg. 102)

É um “grito” de socorro, de amor ao oprimido, e, como defendia Brecht, é “o respeito pelo amor de tudo que é humano”. Como o respeito e humanismo demonstrados em uma cena inicial do roteiro do filme:

INT. CELA 2 -- DIA

Dentro da Cela 2, vemos que a porta é fechada. Os moradores, sem camisa, mantêm distância de Peixeira. Menos um deles (Detento Efeminado 1) que anda em torno do "visitante" enquanto ri de forma torpe, irritando o homem com o olho vazado. (CARANDIRU, pg. 5)

Meu Deus do céu, ele tá aqui... O Peixeira "tá no meio de nós", o todo poderoso....
(BABENCO)

Apesar de ser um lugar isolado, praticamente separado do resto do mundo Hector Babenco faz uma ponte entre o que imaginamos ser uma casa de detenção e o que realmente é e, além disso, demonstra como um afeta o outro. O sistema aparentemente é o mesmo da sociedade em que vivemos e vigora uma posição hierárquica constituída dentro da prisão. Detentos, excluídos, que não se aproximam; ou outros, como um efeminado, que cerca aquele que detém o poder e tece palavras de incredulidade e lisonja. As situações dramáticas criam um clima de tensão entremeadas por alguma, bem vinda, dose de comicidade.

DETENTO EFEMINADO 1 (para Peixeira)

Meu Deus do céu, ele tá aqui... O Peixeira "tá no meio de nós", o todo poderoso...

Peixeira ignora o Detento Efeminado; vê Nego Preto no guichê e aproxima-se dali para falar com ele.

NEGO PRETO

E aí? Tô esperando tua história! Como tu explica essa raiva do cara?

PEIXEIRA

de faca na mão pra me matá! Me safei, rolo no chão até cêis separá nós. Daí pra frente tu já sabe o acontecido! (BABENCO, CARANDIRU, p. 6)

O aparecimento da figura do juiz também um detento, aquele que ouve e determina sentenças, representa a primeira noção de ordem existente na história e faz referência a um sistema social hierárquico dentro da cadeia que ficará mais explícito adiante. O que importa agora frisar é a característica lingüística que emprega o autor com maestria. A escolha de palavras do roteiro, indicam o compromisso do autor para com a realidade e verossimilhança da obra e impõe àqueles que interpretarão os papéis, a necessidade de fidelidade aos arquétipos criados. Percebe-se que os autores tiveram um grande cuidado já na concepção primária do filme, o roteiro, e que a especificidade do resultado fílmico já está presente no mesmo.

INT. GALERIA DO AMARELO -- DIA

Pela galeria, passos rápidos, aproximam-se 10 funcionários com canos nas mãos. Num sinal de advertência, alguns vem batendo os canos nas portas de ferro. O carcereiro respira aliviado quando vê, em meio aos detentos que cedem passagem, que seus colegas funcionários são seguidos por Seu Pires, o Diretor do Presídio (branco, aproximadamente 55 anos, alto, entre corpulento e obeso) e pelo Médico (branco, 47/57 anos). A maioria dos detentos silencia e se dispersa; cada grupo passando a ocupar uma das extremidades da galeria. Diante das Celas 1 e 2 ficam apenas Nego Preto e o Detento Locutor. (BABENCO, CARANDIRU, p. 6)

Assim como na sociedade, na cadeia a população carcerária demonstra, através do roteiro cinematográfico aqui analisado, um grande entendimento no que se refere à autoridade constituída, não somente entre os próprios presos, mas também entre aqueles funcionários que dirigem e trabalham no lugar. O autor imprime uma posição bastante política ao demonstrar com veracidade o sistema social reduzido, separado e confinado em si mesmo. E propõe uma reflexão ao mostrar que os enclausurados, retirados da sociedade por representarem ameaça à mesma, não só podem mas vivem ordenadamente e 10 homens com pedaços de ferro nas mãos não representavam perigo ou afronta real para centenas de policiais armados. Segue a cena com fala, respeitosa, de *Nego Preto* dirigida a *Seu Pires*:

NEGO PRETO

Bom dia Seu Pires... Peço desculpas por essa desavença da rua que hoje o destino deu de trazê aqui pra dentro da nossa casa.

(indicando a Cela 1)

Foi que esse infeliz do Lula, ladrão jovem e inexperiente, tomou uma atitude feia, sem nem pedí permissão pra nós.

Todos são surpreendidos por Lula, que grita de dentro da Cela 1. (BABENCO, CARANDIRU, p. 6)

O roteirista deixa clara a crueldade com que os presos cometem seus crimes, não existe intencionalidade de isentar os detentos quanto a seus procedimentos criminosos, mas o autor esclarece para o espectador que existem outros fatos além dos crimes cometidos. Aqui o detento *Lula* tentou matar o companheiro de prisão, por este ter sido o assassino de seu pai e tê-lo cometido na frente de sua mãe (quem o condenaria?). Por meio da palavra o autor deixa ao leitor a idéia de moralidade presente na ação sem se preocupar com a situação, conduzindo a cena com certa leveza e inteligência.

LULA (off)
O Peixeira matô meu pai!

Pires olha através do guichê da Cella 1. Lula vem do fundo da cela até encostar o rosto no guichê e gritar ensandecido.

LULA (CONT'D)
Ele matô meu pai! Foi ele!

Da Cella 2, Peixeira fala alto na direção da Cella 1.
PEIXEIRA
Matei memo. E não matei só ele não garoto. Já matei muita gente!

Corta para o guichê da Cella 1, onde Lula grita com o rosto colado à porta.

LULA
Nego! Seu Pires! Peixeira matô meu pai na frente da minha mãe! Ele memo que espalhô por aí, depois que reconheceu ela na visita...
(na direção da Cella 2).

Vai negá?!(BABENCO, CARANDIRU, p.6-7)

O enredo frisa para o espectador a frieza que um assassino constrói ou desenvolve em seu “estilo” de vida e segue demonstrando a possibilidade de diálogo, entre os internos, através da intervenção da figura do preso juiz. Essa característica social, presente no discurso do autor, conduz o espectador a uma relação de reflexão crítica, pois aproxima a vida no *Carandiru* com a vida fora dele. O espectador poderá identificar-se e efetuar uma reflexão crítica no decorrer da narrativa.

(Corta para Peixeira ao guichê da Cella 2)

PEIXEIRA (calmo)
Por favor, Nego, diz ao menino que ele num ouviu a história direito. Que ele...

LULA(gritando off)
Filho da puta! Vô te matá!

PEIXEIRA(falando mais alto)
Diz pr'le perguntá pra mãe se ela ficô tão triste assim!... Ou se ela aliviô d'eu chegá lá e tirá a cinta da mão daquele covardé?!

Corta para guichê da Cella 1.

LULA(gritando)
Mentira! É mentira!

Corta para guichê da Cella 2.

PEIXEIRA

Mentira o cacete! Eu é que vi! O velho ía acabá matando ela!

O silêncio é total.

PEIXEIRA (CONT'.)

Ó, Lula, tu já devia de sabê disso! Foi tua mãe que pagô pr'eu matá teu pai! Tu entendeu agora, rapaz? Foi tua mãe que pediu ele! (BABENCO, CARANDIRU, p. 7)

O diálogo dos presos prossegue e a mulher que apanha do marido aparece; crime previsto em lei com punição severa para o agressor. Neste trecho, o autor desenvolve uma crítica à justiça brasileira (que parece funcionar apenas para as camadas mais abastadas das classes sociais existentes). Uma mulher espancada pelo marido recorre aos serviços de um assassino para punir ou livrar-se do agressor. A atitude parece tão comum no meio que os ânimos são acalmados e a cena desenrola para o término da desavença. Tudo demonstrando um grande despojamento, nada mirabolante, uma ação sem amarras que ajuda na captura do real sentido das coisas.

No guichê da Cella 1, Lula, trêmulo, mantém a cabeça baixa. Ao seu lado, Zico observa-o.

ZICO(para Lula)

Ouviu?

Através do guichê, vemos que Lula, silencioso, afasta-se para o interior da cela e senta-se numa cama.

ZICO (CONT'D)(fazendo gesto de "caso encerrado)

Apaziguo. (BABENCO, CARANDIRU, p.7)

Frente à resolução do atrito entre os presos *Seu Pires*, o diretor da cadeia, exerce sua autoridade. Assim, apesar da autoridade constituída pelos próprios presos ficará, sempre, subjugada à autoridade *mor* ou àquela que legalmente deve exercer o poder. Quem deveria exercer o papel de autoridade, impedindo que os presos resolvessem seus assuntos e suas desavenças, seria, tão-somente, a constituída pelo governo, mas na falta de uma política eficaz dentro do sistema os próprios envolvidos acabam por constituir seus líderes e aplicam sua própria justiça.

SEU PIRES (para os funcionários)
Quero os dois de cueca aqui fora!

As portas das Celas 1 e 2 são abertas. Usando apenas cuecas, Lula e Peixeira saem. O gato ainda está nos braços de Peixeira. A dupla pára diante do Médico, de Seu Pires e de Nego Preto. Da Cela 1, saem também Zico e Baiano. Em seguida, as portas são novamente fechadas.

PEIXEIRA
Ó Lula, da minha parte, essa história acaba aqui. Vam'esquecê?

Lula ergue os olhos, encara Peixeira e concorda sem dizer palavra. Seu Pires caminha diante de Peixeira e Lula.
(BABENCO, CARANDIRU, p.8)

Tudo isso é demonstrado através de uma cena simples e descrito de forma realista, apresentando todo o jogo sistemático de poder e hierarquia realizado dentro da detenção. Todo esse início funciona como um prólogo, pois contém quase todos os ingredientes presentes na trama e é fundamental para criar um clima - de que algo pode acontecer a qualquer momento - e dar corpo a uma estrutura que inicia com cenas realistas e posteriormente são entrelaçadas com comentários do médico narrador, sempre de forma crítica, e de alguns dos próprios detentos na enfermaria.

Dib Carneiro Neto em seu livro, comenta sobre sua adaptação para o teatro: “Foi um exercício, sim, mas de outro tipo: um exercício de compaixão pelo ser humano enclausurado, encarcerado, de comportamento alterado” (2008, p.21).

A compaixão pelo ser humano entregue às condições adversas, tendo que lutar pela vida sem ajuda aparente, é exposto nas cenas em que os presos constituem poderes próprios, como na instituição do juiz, aquele que permite e dá o aval para acertos de contas, cobrança de dívidas e outras desavenças. Assim como demonstram a peça teatral e o filme, na peça com o personagem “Bolacha”, no filme com “Nego Preto”. Uma fala de Bolacha que explica o que ele faz na cadeia em analogia com a vida de um juiz legalmente constituído pela sociedade:

Porque a decisão final é minha. Eu sou o juiz do pavilhão. O juiz Bolacha. Só que o juiz aí da rua trabalha as horinha dele e vai pra casa com motorista... Eu, é 24 por 48... Sem chance. Ele só tem de julgar se o acusado é preso. No máximo dá uma pena mais longa... Eu, é sem chance: eu assino é pena de morte!!! (2008, p.85)

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 um “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.

A primeira influência abordada aqui, o distanciamento crítico, a necessidade de reflexão através de elementos de identificação, é fundamental para que aconteça a contextualização do espectador, fazer com que este tenha ferramentas para ir mais além, sair da mera opinião para uma apropriação da realidade.

Neste ponto não se pretende que o público observe o objeto de forma inteiramente intelectualista, mas que possa também senti-lo, para depois, distanciar-se, realizando a função dialética na observação crítica do espetáculo e da absorção prazerosa da história trágica. Para tanto o filme utiliza efeitos de narração, ora com o médico contando o que vira com a chamada voz *over* - um recurso bastante utilizado durante o filme que completa o quadro narrativo e auxilia na introdução do espectador, através da empatia, ou seja, da identificação. “A voz *over* é um recurso que vem sendo largamente utilizado no cinema nacional contemporâneo e implica em múltiplos canais de comunicação com o espectador.” (DÓRIA, p.7) Assim, os depoimentos dos próprios detentos colocados durante a cena da rebelião, quando os próprios presos na enfermaria vão relatando algumas coisas que aconteceram ou que pensaram naquele momento. Ora em voz *over*, ora com imagens, ou seja, narrando mesmo.

VALDIR

Com a cadeia inteira gritando "vai morrer, vai morrer", lembrei do polícia que me prendeu e falou na minha cara: “bandido bom é bandido morto”. (BABENCO, CARANDIRU, p. 103.)

Esses relatos vão ilustrando a ação que se volta para o ponto crucial da história, contada através da narrativa cinematográfica, o início da rebelião e a matança. Enquanto esta se dá, os relatos vão sendo postos quase que “cirurgicamente”, possibilitando ao espectador saber que está assistindo uma história e não vivendo. Uma reportagem é colocada para lembrar ao espectador que está diante de um fato real.

REPÓRTER DE TV

Rebelião na Casa de Detenção de São Paulo. O pavilhão nove está sob total controle dos presos. Até agora não se conhece qualquer reivindicação deles e não há notícias sobre reféns. As autoridades do presídio estão reunidas com o assessor do Secretário de Segurança. Famílias de presos e curiosos começam a se aglomerar em frente ao presídio. O momento é de tensão. Voltaremos em instantes com novas informações. Marisa Oliveira, para o Jornal da Globo. (BABENCO, CARANDIRU, p.104.)

Funciona como uma exigência fundamental para que se possa mostrar uma realidade opressora: que o público possa estar em uma posição criticamente distanciada e que este seja periodicamente, durante a apresentação, lembrado que está presenciando uma narrativa e, neste caso, baseada em fatos reais. Podemos, assim, constatar a herança “brechtiana” de trazer para a dramaturgia fatos reais, históricos, de forma crítica e reflexiva.

Para que o distanciamento crítico seja suscitado com eficácia não se pode deixar de lado o prazer ao ver o espetáculo e, nesse caso, muitos subterfúgios estão presentes como o texto poético, por exemplo. Um deles é demonstrado na fala do “Véio Valdo” personagem de *Salmo 91*, sua última fala do monólogo:

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... (NETO, SALMO 91, p. 92.)

O efeito de narração elaborado por Dib Carneiro Neto na adaptação feita do livro *Estação Carandiru* de Drauzio Varella está presente nos monólogos e, portanto, torna-se mais nítida a presença da influência brechtiana, pois os personagens se dirigem diretamente à platéia – não somente com o olhar, efetuando assim a quebra da quarta parede, mas indubitavelmente com a narrativa, “retirou o médico narrador e o transformou em platéia, o que fez com que todos os relatos fossem direcionados aos ouvidos do espectador.” (NETO, SALMO 91, p.11)

A capacidade de prender a atenção do público estará diretamente ligada à estrutura de construção do diálogo e da narrativa que, mesmo não propondo uma solução, assim como o fez Brecht, cria o distanciamento crítico, onde o espectador não tem soluções, mas sim questionamentos e reflexões críticas.

Um canal para a sustentação de uma mudança efetiva na vida daqueles homens à margem da sociedade é a história do personagem Peixeira que procura o médico para procurar uma solução e extravasa essa necessidade na religião. Sua crise existencial, psíquica, parece mostrá-lo um ser mais humano.

PEIXEIRA

Um homem como eu, não conseguí matá?! Primera vez que me acontece!

MÉDICO

Mas isso não é bom?!

PEIXEIRA

Doutor, eu só sei matá! Foi assim que eu cresci.

MÉDICO

A gente muda, Peixeira.

PEIXEIRA

Eu preciso sabê o que tá acontecendo comigo! Será que eu não sou mais eu!?

MÉDICO

Vai ver é culpa de ter matado tanta gente...

PEIXEIRA

Doutor, culpa tem remédio?

MÉDICO

Se tivesse todo mundo ia querer...
(BABENCO, CARANDIRU, p.96)

Depois de dizer que “cresceu assim” e que “só sabe fazer isso”, matar, Peixeira deixa a presença do médico e ainda sem achar um “porto” para sua “nova” condição acaba encontrando no templo evangélico, montado dentro da Casa de Detenção, um refúgio ou um caminho diferente daquele traçado até então:

PASTOR

(para Peixeira)

Entra. Você sabia que o Senhor tem um plano pra você?! Entra irmão! Venha! Essa é a tua casa.(...)

PASTOR (CONT'D)

Ele sabe que você não dorme sem ter feito o mal, perde o sono se não faz alguém tropeçar. Não foi assim toda a tua vida? Vai, diz. Não foi assim?

PEIXEIRA

Foi, pastor. Foi sim. Tem tanto sangue comigo!

PASTOR

Dobra o joelho, irmão! Dobra o joelho! Você quer aceitar Jesus? Quem aqui já aceitou Jesus?

Toda a audiência ergue-se. Peixeira ajoelha-se aos prantos. A audiência vibra. (BABENCO, CARANDIRU, p.98.)

No roteiro do filme portas parecem se abrir, criando espaço para vários questionamentos. Indagações de ordem religiosa, ética, moral, política, entre outras que não são foco de nossa discussão. O que se faz importante é a maestria com que o autor incita o pensamento crítico reflexivo, o distanciamento crítico. Com essa obra fílmica, de primeira qualidade, o cinema brasileiro realiza um trabalho típico brechtiano e marca um novo estilo do cinema nacional.

Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja nova necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (BRECHT, 1957, p.107)

Já no espetáculo teatral, em sua primeira fase, o texto tem características brechtianas mais evidentes. O fato de se tratar de monólogos e de o médico narrador ter sido retirado para direcionar toda a narrativa aos ouvidos do espectador faz com que características do distanciamento crítico apareçam em suas mais diferentes vertentes. O distanciamento crítico é elaborado primordialmente para suscitar um pensamento crítico reflexivo na platéia, mas para tanto, este deve ser sentido pelo intérprete e antes deve estar contido nas intenções da obra literária.

(...) (voz firme e cabeça erguida para a plateia:) Quando eu te encontrar aqui dentro da Casa de Detenção de São Paulo, vou querer te ensinar logo uma coisa: que homem que chora na cadeia não merece respeito... (cai no choro. Fim da cena). (NETO, SALMO 91, p. 55)

Cabeça erguida para a platéia ele diz – *Quando eu te encontrar aqui dentro (...)* - um espectador menos avisado poderia pensar que o ator estava falando com ele; e não deixa de estar, a idéia é lançada de forma dialética e inteligentemente despojada. Dib Carneiro Neto faz *Bolacha* agir bastante contraditoriamente e ainda alguém arriscaria dizer, mas não se trata este do personagem juiz? E o personagem juiz não seria a figura mais respeitada da cadeia? Certamente far-se-ia algum questionamento, pois, o discurso sempre cria vínculos com o espectador seja ele de identificação ou de reflexão crítica. Lílian Fleury Dória destaca em seu

artigo intitulado *Inventividade e identidade no filme O Homem que Copiava*. “A representação artística sempre chega ao espectador como um discurso. E é este discurso que estabelece com o espectador uma relação com conexões intratextuais e extratextuais que poderá ser de identificação ou de reflexão crítica.” (DÓRIA, p.2)

Todo o discurso da escrita teatral segue característica brechtiana. Vê-se o sistema de troca de favores ou de aquisição de material bem presente, a identificação com fatos e ocorrências do cotidiano da sociedade é imediata. As figuras arquetípicas do inconsciente coletivo estão presentes, como a do juiz, a do travesti, a do assassino, entre outras. Não obstante existe identificado certo *status quo* presente no dia a dia de cada preso.

(...) Veronique, sim, com muito orgulho, ganhando presente dos macho mais perigoso desse País, bem-tratada, paparicada, a-do-ra-da... Que eu tenho é cabeça que funciona também, e não só o rabo, não, maninho... Tenho é muito orgulho desse silicone comprado em loja de cimento, sim, que é o que eu podia na ocasião. E daí??? (NETO, *Salmo 91*, p.118)

O preconceito de policiais enraivece Veronique que, bem humorado, critica e narra sua opção de vida. É como se Veronique dissesse: sou *gay*, mas sou gente. Toda a estrutura dramática é exposta e, nitidamente, temos a impressão do personagem estar se dirigindo em uma conversa com a platéia, caracterizando o distanciamento crítico do personagem.

Tamo aqui mesmo sem faze 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! (NETO, *Salmo 91*, p. 119 e 120)

Dib Carneiro Neto consegue manter um ambiente propício para uma reflexão político-social profunda, sem ter de colocar essa reflexão diretamente para a platéia. 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? A reintegração, a vida digna e o próprio *status quo* social só são adquiridos pela camada mais abastada da sociedade, ou seja, por poucos.

Mas quando Neto realiza em sua narrativa uma ação de quebra da estética realista vigente e instaura um efeito de sonho no espetáculo teatral, fazendo nevar no Carandiru a pedido de *Veronique*, ele consegue responder que se o ser humano não achar isso em seu ambiente natural vai fazê-lo, nem que seja na cadeia. “Me encheram de mimo. Foi só pedir

com jeitinho... Se Veronique quiser, faz nevar no Carandiru. Quer ver? Neve!!! Neve no Carandiru!!! (*neva*) Veronique é muito amada...” (NETO, 2008, p.121)

Mais uma vez, e essa é a tônica do espetáculo, o personagem se dirige nitidamente ao espectador, ele diz: *Quer ver?* Introduzindo uma situação completamente inusitada, mas permitida pela estética teatral realizada. A metáfora é levada a sério pela estrutura do espetáculo e com isso ajuda o espectador a lembrar que está em um teatro, assistindo a um espetáculo teatral, baseado em fatos reais. Essas variações no decorrer do discurso ampliam a capacidade de crítica ideológica.

(...) Tal incorporação de discursos – inseridos no jogo narrativo entre identificação e ironia, com variações e modulações ao longo do desenrolar do filme – amplia a capacidade de crítica ideológica das obras. (SARAIVA, 2006, p. 3-4)

Essa mistura de realismo e teatralidade, cenas reais e narrações em *off* ou *over*, somadas a ações de identificação, empatia e arquétipos do inconsciente coletivo, constituem eixos das estruturas dramáticas utilizadas. Com estas características, *Salmo 91* e *Carandiru* possibilitam que o espectador possa, prazerosamente, assistir a uma narrativa teatral ou cinematográfica de caráter libertário com livre raciocínio e múltipla leitura de análise da obra apresentada e caracteriza excepcional construção cênica que faz uso, nitidamente, de características presentes nas proposições brechtianas. É esperançoso constatar que o pensamento deste ícone continua vivo e usual.

Os autores das duas obras dramáticas conseguem, seja no produto filmico ou no produto teatral, colocar o material de forma que este seja apreciado de forma crítica, não-passiva, sem abrir mão do elemento principal das obras, que é ser obra de entretenimento. O campo da Arte Cênica, com certeza, se tornou mais elaborado criticamente depois que Bertolt Brecht elaborou seus estudos e estética e os autores contemporâneos brasileiros que escrevem para cinema e teatro utilizam largamente desta estética.

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas (XAVIER, 2005, p.13).

Uma atitude comprometida – e não neutra – diante da realidade que buscamos conhecer resulta, num primeiro momento, de que o conhecimento é processo que implica na ação e reflexão do homem sobre o mundo. Para tanto, é preciso propiciar ao homem esse

distanciamento brechtiano, para que o espectador, seja de teatro ou de cinema, possa colocar-se em atividade diante de um espetáculo e não de forma passiva.

A arte de contar histórias deve conter conceitos pensados e refletidos criticamente, pois é esse um dos papéis da arte, que se não tem condições de evitar que atrocidades e desumanidades como a cometida na Casa de Detenção de São Paulo voltem a acontecer, pode, talvez, repensar a situação dos internos desses ambientes de penalização e reintegração. Assim a obra artística torna-se uma obra mais abrangente, onde a sensação estética integra-se à uma estrutura que permite uma visão, ou melhor, clarificação do mundo e assim pode suscitar um papel na modificação desse contexto, mas que seja sempre uma obra, antes de tudo, artística.

REFERÊNCIAS

BABENCO, Hector, BONASSI, Fernando e NAVAS, Victor. *Carandiru* – roteiro do filme.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália, 1957.

BRAGA, Regina. *Roteiro; arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CARNEIRO NETO, Dib. *Salmo 91*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

DÓRIA, Lílian Maria Fleury Teixeira. *Inventividade e identidade no filme o homem que copiava*. Caligrama (ECA/USP), v. 3, p.1- artigo 4-13, 2007. (Revista On line)

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

RABIGER, M. *Direção de cinema: técnicas e estética*. Trad. Sabrina Ricci Netto. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Desa, 1965. (coleção Buriti, 5).

SARAIVA, Leandro. *Pequenos homens, grandes destinos e ironias líricas: o homem que copiava* (Jorge Furtado, 2004) e *Redentor* (Cláudio Torres, 2005). Tese de doutoramento. São Paulo: USP, 2006. Disponível na internet:
<http://poseca.incubadora.fapesp.br/portal/comunicacao/outros-ccom/dados/2006>

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

XAVIER, Ismail Norberto. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.