

O DISCURSO *TRANSTEXTUAL* EM *SALMO 91*, DE DIB CARNEIRO NETO

THE TRANSTEXTUAL DISCOURSE ON THE PIECE *SALMO 91*, BY DIB CARNEIRO NETO

Isamabéli Barbosa Candido¹

RESUMO: Propõe-se, a partir da comparação entre duas obras, refletir sobre a relação entre procedimentos intertextuais e a modernidade, com vistas a empreender uma análise-interpretação em torno da peça *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, destacando-se a retomada *transtextual* que se efetua do “Salmo 91”, da Bíblia. A partir do conceito de *transtextualidade*, de Genette (2006), a Bíblia é revisitada em suas relações com o texto dramaturgico, ou seja, *Salmo 91* possui relações de campo, que agem sobre o leitor fazendo-o rememorar o texto bíblico a partir de tipos como *intertexto*, *paratexto*, *metatexto* e *hipertexto*.

PALAVRAS-CHAVE: Salmo 91. *Transtextualidade*. Modernidade.

1. Diálogos revisitados

Desde tempos remotos, as narrativas dialogam com a Bíblia, entendida também como um texto literário, como apontam as pesquisas desenvolvidas por Robert Alter (2007). O estudo feito por Robert Alter está longe de se resumir a um estudo teológico, uma vez que, antes de tudo, o teórico pretende lançar um novo enfoque sobre a Bíblia, mediante a aplicação de uma abordagem literária. Sem colocar em questão a finalidade do texto sagrado como obra literária, Alter constrói o que se pode chamar de “guia para a leitura inteligente da narrativa bíblica” (2007, p. 9), de modo que, diante da exposição inicial de suas ideias, apresenta possibilidades, bem como demonstra porque o texto bíblico deve ser lido a partir da sua condição de obra literária, ao passo que percebe que aquilo o que dá forma aos livros bíblicos são os elementos narrativos.

Assim, o autor entende que somente a leitura voltada para a composição literária desses textos torna-se a ponte para se obter o sentido real dos relatos bíblicos, em sua trama complexa de ficção, história nacional e teologia. Desse modo, expõe que a Bíblia, em geral, é lida “como história sagrada e os dois termos da fórmula têm sido evocados com frequência para criticar a possibilidade de aplicar os métodos de análise literária ao seu estudo” (ALTER, 2007, p. 44). No que se refere aos termos, revela:

¹ Mestranda - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade - Universidade Estadual da Paraíba
E-mail: isamabelibc@hotmail.com

Se o texto é sagrado, se os públicos para os quais foi elaborado compreenderam-no como revelação da vontade de Deus, talvez mesmo como registro literal das palavras Dele, como se pode pensar em explicá-lo usando categorias desenvolvidas para compreender uma atividade de natureza tão secular, individual e estética quanto a literatura ocidental moderna? E, se o texto é histórico, destinado seriamente a explicar a origem das coisas e a experiência nacional dos israelitas tal qual se deu, não seria muita presunção analisar essas narrativas com os termos que costumamos aplicar a prosa de ficção, uma modalidade de escrita que tomamos como invenção arbitrária do escritor, não obstante as correspondências que essa obra possa exibir em relação à realidade cotidiana ou mesmo à realidade histórica?.

A escrita dramatúrgica contemporânea passa por uma reviravolta quando começa a visitar outros textos. O caráter dialógico entre os textos, ou seja, esse duplo envolvimento, torna possível que uma história se reporte a outra, que um discurso esteja contido em outro, quer seja de forma direta ou indireta. Assim, neste primeiro momento, nos voltaremos à análise-interpretação da peça *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto, para observar quais relações o texto dramático estabelece com o texto bíblico “Salmo 91”, partindo do conceito de Genette (2006, p. 7), que define que o objeto da poética não é o texto em si, e sim, a *transtextualidade*, ou seja, “tudo que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos”. Tal relação pode ser percebida tanto no título da peça quanto na fala de Dadá, único personagem sobrevivente do massacre, dentre os que aparecem na peça:

Mãe bem que pedi preu lê o Salmo 91, eu que num li... Mãezinha, desculpa ai, eu num li. Eu num li foi naquele dia, mas agora eu... Salmo 91... Que porra é essa de ficar ligado nessas rezas, dia e noite, dia e noite. Eu não sou crente, eu num quero ser crente, falô? Será que eu vou ter de repetir mais quanto? Foda-se os crentes! (*debochando*) aleluia, aleluia, aleluia, foda-se, falô (CARNEIRO NETO, 2008, p. 38).

Diante do exposto, empreende-se uma análise-interpretação de *Salmo 91*, destacando-se a retomada *transtextual* que efetua do salmo bíblico. A partir do conceito de *transtextualidade*, de Gérard Genette (2006), a bíblia é revisitada em suas relações com o texto dramatúrgico, ou seja, podemos afirmar que *Salmo 91* possui relações de campos, que agem sobre o leitor, fazendo-o rememorar o texto bíblico a partir de tipos como *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade* e *hipertextualidade*. São observados, assim, os aspectos que ligam os dois textos a partir do conceito de *transtextualidade*, de Genette (2006, p. 7-15). Para esta pesquisa, nos deteremos, mais adiante, somente àqueles tipos que contemplam as relações que existem entre o texto bíblico enquanto texto literário, no texto dramatúrgico *Salmo 91*. De acordo com Brandão:

Relações estas que revelam que, desde os mais remotos tempos, perpassando narrativas míticas, textos fundantes das grandes religiões, ditirambos no teatro grego antigo, da antiguidade até os nossos dias, textos e discursos sobre os deuses em diálogo no interior de textos literários ou teológicos, numa prosa quase sempre poética (SILVA, 2005). E tal é essa relação que, em suas origens, o que hoje chamamos literatura chega a se confundir com o que primeiramente se chamou e ainda se pode chamar de teologia (BRANDÃO, 2008, p. 99).

A peça *Salmo 91* recebe esse nome uma vez que “remete à força da religião para espiar as culpas dentro da cadeia e, mais que tudo, é um elemento diretamente ligado ao dia do massacre do Carandiru”.² Conforme as lembranças do único personagem sobrevivente, vamos tendo acesso ao texto bíblico, revelado apenas ao fim da peça. Enquanto isso, o personagem Dadá vai se lembrando das palavras da mãe que pede que ele leia o Salmo pouco tempo antes de acontecer a tragédia. Todavia, como a fala dele citada anteriormente revela, ele não lê, e, só depois do acontecido, relaciona sua sobrevivência com as palavras daquele texto.

Salmo 91 traz em suas páginas as vozes de dez personagens que contam seus dramas pessoais. Representa-se um fato, com um universo de referências histórico – a saber, os modos de vida do presídio Carandiru e, ainda, os entornos do massacre de boa parte de seus detentos, por conta de uma ação policial – a partir do ponto de vista presente no livro de Drauzio Varella, que se transpõe para um texto dramatúrgico em que o narrador do romance ‘sai de cena’ para fazer aparecer os indivíduos, ainda estaríamos diante da expectativa de *vermos* representado o massacre, que, no entanto, fica em plano secundário, tendo em vista que avultam as personalidades que passam a compor um conjunto coletivo córico, em que o massacre ganha sentido enquanto representação de uma experiência dentre todas que nos são narradas pelas personagens. A peça aborda o cotidiano da extinta casa de detenção conhecida pelo nome de Carandiru, nome do bairro de São Paulo em que era localizada. Os personagens circundam em torno do que ocorreu em outubro de 1992, em que 111 presos foram mortos.

Nas palavras de Dadá, no entanto, a Bíblia não assume esse caráter de sagrado, tendo em vista que o personagem não assume a performance do homem religioso. Embora ele tente se dizer “dessacralizado”, característica do homem moderno, visto que “há na literatura do século XX uma grande autonomia diante dos ditames da Igreja” (MAGALHÃES, 2009, p. 27), ele não consegue abolir de vez este comportamento. Pode-se inferir que o discurso de

² GRAFITE- Jornal Laboratório do curso de Jornalismo. Edição nº 82 por Léo Pinheiro.

Dadá caminha entre a relação indissociável de que comenta Eliade sobre o sagrado e o profano:

Pode-se medir o precipício que separa as duas modalidades de experiência – sagrada e profana – lendo-se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou às diversas experiências religiosas do Tempo, ou às relações do homem religioso com a Natureza e o mundo dos utensílios, ou à consagração da própria vida humana, à sacralidade de que podem ser carregadas suas funções vitais (alimentação, sexualidade, trabalho, etc.) (ELIADE, 1992, p. 14).

Sabe-se que o discurso sobre o sagrado não se define por quem fala, mas pelo seu conteúdo. Assim, qual a intenção de Dib ao dar à sua peça o título de *Salmo 91* e focar o personagem diante deste aspecto? Dib nos responde isso quando, em entrevista a Sérgio Maggio,³ revela como a Bíblia, elemento presente nos presídios, foi alavancada em sua dramaturgia, como isso norteou à narrativa:

Escolhi um personagem para amarrar todos os monólogos, ao mesmo tempo em que narra o massacre do Carandiru: é Dadá, sobrevivente. Sua mãe, um dia antes de a polícia baixar no presídio, foi visitá-lo, levou a *Bíblia* e pediu que lesse o *Salmo 91*. Ele não leu, não quis, deixou pra depois. Aí ocorreu toda aquela matança despropositada e desumana. O tempo todo ele achava que ia morrer e que aquilo tudo acontecia porque ele não tinha lido a *Bíblia*, como a mãe havia pedido na véspera. Depois que tudo acabou, já de volta à cela, ele resolveu checar o que tanto dizia o *Salmo 91*: "Mil cairão à tua direita/ E dez mil à tua esquerda/ Mas tu sobreviverás/ Nada chegará à tua tenda". Era um sexto sentido de mãe, avisando ao filho para se acalmar porque ele seria sempre um sobrevivente. Essa história é forte para servir de fio condutor da peça porque, na situação de clausura, a questão da fé é muito presente: uns se apegam à religião como alento, como esperança, outros repelem a fé ainda mais do que antes, revoltados com as condições desumanas de habitação dentro do presídio ou com as penas longas.

Esse complexo dialético do sagrado e do profano, destacado por Eliade (1992), torna-se evidente na fala de Dadá, talvez na intenção de apresentar um homem que se compraz e se aquieta com a esperança de uma liberdade pela reza, ao mesmo tempo em que convive com uma nova concepção sobre o mundo e sobre Deus, contestando a bíblia sem mais tomá-la como texto único, inquestionável, capaz de toda a verdade.

Tal é essa relação entre teologia e poesia, que em suas origens, o que hoje chamamos literatura chega a se confundir com o que primeiramente se chamou e ainda se pode chamar de teologia. Estes antigos relatos, rico depositário de saberes bricolamente conjugados, que se presumem terem sido transmitidos pelo poeta-rapsodo, uma espécie de poeta-profeta, que se acreditava ser escolhido dos deuses para comu-

³ 07/06/ 2008 – Dib Carneiro Neto fala sobre a peça *Salmo 91* – Sérgio Maggio – *Do Correio Braziliense*.

nicar uma relação divina (CHAUÍ, 1995, p. 28-29), acabaram por se constituírem a base das “escrituras sagradas” das grandes religiões do mundo, particularmente da tradição judaico-cristã, forjadora hegemônica de sujeitos e identidades, de valores e do imaginário, sobretudo, no Ocidente (SILVA, 2007, p. 9).

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

Assim, *Salmo 91* surge como uma forma denominada por Jean-Pierre Sarrazac (2010; 2012) como “teatro rapsódico”, ou seja, “composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos”. De modo que o monólogo aparece como a representação de uma superação: a linguagem utilizada em *Salmo 91* transforma o campo textual do drama numa estrutura de monólogo com caráter de desempenho que se manifesta de modo revelador, o que talvez cause estranhamento. De acordo com Bakhtin,

o monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele fora *decisiva*. Passa sem o outro e por isso reifica, em certa medida, toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados (BAKHTIN, 2008, p. 329).

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

Do exposto também segue que o narrador, distanciando do mundo narrado, finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens,

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

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

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

Bertolt Brecht já recebeu vários títulos, inclusive de plagiador, porém, é certo que Brecht não negava a acusação de plágio, e sim, “*negava havê-la praticado suficientemente*” (PASTA, 2010, p. 74). Mas sabemos que um aspecto fundamental da teoria brechtiana é a intertextualidade, visto que parte de sua produção revisita textos clássicos ou contemporâneos, ou toma como protagonistas personagens da tradição literária ou da história:

Se àquela época (1929) Brecht não podia exhibir àqueles que o acusavam de “plágio” uma produção já marcadamente coletiva, quando, em 1956, ele morreu em Berlim, sua obra configurava um amplo e poderoso arco incorporador, de enorme profundidade histórica e proposital abrangência internacional. Vista em seu conjunto, movimento, aliás, a que ela mesma nos obriga, também a obra de Brecht cobre com seu largo nome produções de épocas e culturas muito diversas, trabalha amplamente por recuperação, paródia, adaptação e tradução – incorpora “plágia” (PASTA, 2010, p. 78).

Essa presença do intertexto permitiu que Brecht se reportasse aos textos clássicos e formulasse sua própria teoria do teatro, embora para alguns, isso não passe de cópia. O próprio termo intertextualidade, de acordo com PROENÇA FILHO, (2007, p. 76) surge a partir das pesquisas de Kristeva como substituto do *dialogismo* de Mikhail Bakhtin; porém, essa confusão vem sendo motivo de discussões por parte da crítica, tendo em vista que há uma redução da teoria de Bakhtin ao texto e ao aspecto funcional da personagem, sendo o sentido,

o discurso, a enunciação e o personagem, enquanto sujeito consciente, seu enfoque maior (FRANÇOIS, 2005, p. 187).

Retomando a relação existente entre os textos, ou seja, uma relação entre teologia e obra literária, apontamos para um contraponto temporal entre passado e presente que progride até que se chegue a um cruzamento de um tempo/espaço indefinido, existindo unicamente o tempo/espaço da ficção cênica que tudo abarca:

Fica aí com seus anjinhos, fica, sua velha, fica. (*rindo*) Desajustado? Desencaminhado? Oh, eu sou, sim. (*pausado*) De-sem-ca-mi-nha-do-na-vi-da... Foda-se o salmo 91, foda-se a Bíblia... Bosta mãe, que porra é essa de Salmo 91? Por que cê foi me pedir pra ler isso naquela visita? Eu me caguei, sua velha, eu me borrei, os malandro caindo um por um na minha frente, eu tropeçando em miolo mole, e no maior cagaço: por que eu não fui ler o salmo que minha mãezinha pediu? Naquela hora eu só pensava nisso... (CARNEIRO NETO, 2008, p. 39).

Da recepção das obras não se pode exigir a mesma compreensão, visto que nascem em tempos, contextos e direcionadas para públicos diferentes. Em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de outra forma, cada assunto lhe é próprio. Assim, o personagem Dadá atua como um sujeito-narrador, visto que opera conscientemente uma montagem no discurso em que produz ao se questionar sobre tudo o que estava acontecendo, de modo que instaura sobre a matéria cênica uma atitude épica, assumindo a voz de todos, inclusive do dramaturgo. Nas palavras de Sarrazac (2010; 2012), Dadá atuaria como o “ator-rapsodo”, quando nesse cruzamento de narrativas textuais sai entrecruzando os vários tipos de gêneros narrativos, visto que não atua apenas como aquele que interpreta o texto, indo além disso. Esse sujeito monologizante definiu-se como o oposto do personagem das dramaturgias tradicionais: a sua principal virtude não é agir, mas sim, a capacidade de se lembrar.

Nesse sentido, percebe-se na peça *Salmo 91* a eclosão de uma forma “rapsódica” do drama, ou seja, uma forma mais livre em relação às expectativas em torno do drama, diante da presença do que podemos considerar, em *Salmo 91*, da eclosão de um “ator-rapsodo”, que instaura, mediante a narrativa, um tipo de dramaturgia/ teatro que exige do público/ leitor um modo mais imersivo e criativo de recepção, convidando-o a preencher lacunas e espaços de silêncio, ao contrário da forma dramática, que é mais fechada.

Partindo agora dos conceitos de Genette (2006) percebe-se que há, em *Salmo 91*, certa “intertextualidade”, uma vez que esta se define como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de

um texto em outro”, que pode vir entre aspas ou sem referência exata, ou na forma mesmo de plágio. Citemos o texto bíblico, que diz:

Aquele que habita no esconderijo do Altíssimo,
à sombra do Onipotente descansará.
Direi do Senhor:
Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza, e nele confiarei.
Porque Ele te livrará do laço do passarinho,
e da peste perniciosa.
Ele te cobrirá com as suas penas,
e debaixo das suas asas estarás seguro:
a sua verdade é escudo e broquel.
Não temerás espanto noturno, nem seta que voe de dia,
nem peste que ande na escuridão,
nem mortandade que assale ao meio dia.
**Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita,
mas tu não serás atingido,**
Somente com os teus olhos olharás, e verás a recompensa dos ímpios.
Porque tu, ó Senhor, és o meu refúgio,
o Altíssimo é a tua habitação.
Nenhum mal te sucederá,
nem praga alguma chegará a tua tenda.
Porque aos seus anjos dará ordem a teu respeito,
para te guardarem em todos os teus caminhos,
eles te sustentarão nas suas mãos,
para que não tropeces com o teu pé em pedra.
Pisarás o leão e o áspide,
calcarás aos pés o filho do leão e a serpente.
Pois que tão encarecidamente me amou, também Eu o livrarei,
pô-lo-ei num alto retiro, porque conheceu o meu nome.
Ele me invocará, e Eu lhe responderei,
estarei com ele na angústia, livra-lo-ei e o glorificarei.
Dar-lhe-ei abundância de dias,
e lhe mostrarei a minha salvação.
Amém⁴!

O intertexto presente entre as duas obras acontece na cena final, embora o dramaturgo não faça nenhuma referência precisa ao texto da Bíblia. Esta relação é revelada quando entoam “*TODOS (ou uma gravação em off) - Mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu, tu não serás atingido, nada chegará à tua tenda, mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita mas tu, tu não serás atingido, nada chegará à tua tenda, etc., etc., etc.*” (p. 143). Ao falar sobre o discurso, Maingueneau afirma que:

A partir do momento que se trata de formações discursivas, toda concepção retórica da citação é inadequada. O sujeito que enuncia a partir de um lugar definido não cita

⁴ SALMO 91, da Bíblia. Disponível em: Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/91> > Acesso em: 19 de agosto de 2012. Grifos nossos.

quem deseja, como deseja, em função de seus objetivos conscientes, do público visado, etc. São as imposições ligadas a este lugar discursivo que regulam a citação. Esta noção de citação é, entretanto, ambígua, pois remete tanto as regras, as operações, quanto aos enunciados citados (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Para tanto, distingue *intertexto* de *intertextualidade*:

Por *intertexto* de uma formação discursiva, entender-se-á o conjunto dos fragmentos que ela efetivamente cita e, por *intertextualidade*, o tipo de citação que esta formação discursiva define como legítima através de sua própria prática. Além dos enunciados citados há, pois, suas condições de possibilidades. Em um nível trivial, isto é evidente: segundo as épocas, os tipos de discurso, as citações não são feitas da mesma maneira; os textos citáveis, as ocasiões em que é preciso citar, o grau de exatidão exigido, etc. variam consideravelmente (MAINGUENEAU, 1997, p. 86-87).

A mãe de Dadá, como num presságio, vai até seu filho e tenta avisá-lo sobre o que vai acontecer; porém, descrente, ou sem dar muita importância à fala da mãe, Dadá só conhece aquele texto, que tanto lhe confortou, depois do Massacre. “DADÁ – Podia sobrar pra minha pessoa, perfeitamente podia, podia sim senhor, ô se podia... Inda mais que eu não tinha lido aquele bendito salmo” (p. 137). Ele não evitaria o massacre, tampouco a queda de todos aqueles, mas a presença daquele texto já nos revela que a queda de muitos estava prevista, mas por que Dadá? Porque só ele ficou de pé para contar toda aquela história?

Que porra é essa? Salmo 91, salmo 91, salmo 91... Bosta, bosta, bosta. Só fui perceber que tava vivo quando senti um quente pingando nas costas. Na hora, até pensei que fosse sangue meu... Que nada. Corpo fechado... num falei? Num disse que escapei de seis furo do justiceiro de Carapicuíba? Olhei pros parceiros do xadrez, tudo esfumaçando, furado de bala, pondo sangue pela boca. Salmo 91? Ha!Ha!Ha! (p. 139-140).

Os títulos “Salmo 91” constituem o que Genette (2006, p. 9) chama de *paratexto*, ou seja, “é constituído pela relação geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém, com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios[...]”. Ainda, como menciona Maingueneau:

Sabe-se bem que um texto científico contemporâneo não cita da mesma maneira que um texto religioso, o qual possui uma relação totalmente diversa com a tradição. Os analistas do discurso em geral manifestam muito pouco interesse por esses problemas, a medida que confrontam discursos do mesmo tipo, que obedecem, conseqüentemente, a imposições similares neste domínio. Entretanto, mesmo

existindo certa semelhança, muitas divergências podem aparecer por *menos que se considere a citação como uma modalidade totalmente diferente do funcionamento discursivo* (MAINGUENEAU, 1997, p. 86-87).

A *metatextualidade* presente entre as duas obras está na “relação, chamada mais corretamente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). A presença forte da *metatextualidade* acontece, em toda a peça, na fala do personagem Dadá; desde o começo, quando se questiona o que seria aquele Salmo 91, até a última cena, depois que um trecho do salmo é lido e apresentado por todos os dez personagens como num coro. Já o quinto tipo, apresentado por Genette (2006, p. 13), é a *hipertextualidade* que diz respeito a toda essa relação em que *Salmo 91* (hipertexto) mantém com o salmo bíblico (hipotexto), do qual ele brota sem ser a partir do comentário. Assim, a *hipertextualidade* apresenta os aspectos dos outros tipos, uma vez que, de acordo com Genette:

Essa derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto [...] “fala” de um texto [...]. Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação, que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar ou citá-lo (GENETTE 2006, p. 13).

Desta feita, o teórico entende que o *hipertexto* está relacionado ao fato de que um texto deriva de outro, e esse processo de transformação pode ser de forma simples ou indireta, que seria através da imitação. Desse modo, percebe-se que um texto pode conter os diferentes tipos de *transtextualidades*, sobretudo porque tais categorias não são estanques e também mantêm certo diálogo entre si.

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

ABSTRACT: Through the comparing of the pieces, we are supposed to reflect about the relation between intertextual procedures and the modernity, with the finality of undertaking a

analysis-interpretation around the piece *Salmo 91*, by Dib Carneiro Neto, showing up the *transtextual* resume performed in “Psalm ninety-one”, of the Bible. From the concept of *transtextuality*, by Genette (2006), the Bible is revisited in your relations with the dramaturgical text, i.e., *Salmo 91* owns field relations, which act on the reader, making him remind the biblical text from types as *intertext*, *paratext*, *metatext*, and *hypertext*.

KEYWORDS: Salmo 91. Transtextuality. Modernity.

Referências

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 9-79.

BRANDÃO, Eli. Resignação de Jó em ritual de danação, de Gilvan Lemos. In: FERRAZ, Salma; MAGALHÃES, Antonio; CONCEIÇÃO, Douglas; BRANDÃO, Eli; TENÓRIO, Waldecy. (Orgs.). *Deus em poéticas: estudos de literatura e teologia*. Belém do Pará: EDUEPA, 2008. v. 01, p. 87-102.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANÇOIS, Frédéric. “Dialogismo” e Romance ou Bakhtin através de Dostoiévski. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. 2. ed. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 187-234.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. POSLIT - FALE/UFMG, no 1º semestre de 2008. Primeira edição bilíngue em 2005, segunda edição monolíngue em 2006. Belo Horizonte: Faculdades de Letras, 2006.

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

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

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes: UNICAMP, 1997.

Revista Literatura em Debate, v. 6, n. 11, p. 68-79, dez. 2012. Recebido em: 31 out. 2012. Aceito em: 24 nov. 2012.

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

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). Trad. Humberto Giancristofaro. *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, mar. 2010. Disponível em: <www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em: 24 fev. 2012.

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

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

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