

EDIÇÃO E ESTUDO DE TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS NA BAHIA

A Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro

Rosa Borges dos Santos
ORGANIZADORA



**EDIÇÃO E ESTUDO DE TEXTOS
TEATRAIS CENSURADOS NA BAHIA**

A Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA
Dora Leal Rosa

Vice-REITOR
Luíz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA
Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA

COORDENADORA
Professora Dra. Célia Marques Telles

VICE-COORDENADORA
Professora Dra. Márcia Paraquett Fernandes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

COORDENADOR
Professor Dr. Sérgio Barbosa de Cerqueda

VICE-COORDENADORA
Professora Dra. Rosa Borges dos Santos

Rosa Borges dos Santos

ORGANIZADORA

**EDIÇÃO E ESTUDO DE TEXTOS
TEATRAIS CENSURADOS NA BAHIA**

A Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro

VOLUME I

Edufba - Salvador - 2012

2012, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade Federal da Bahia.

Feito o depósito legal.

Esta publicação teve apoio financeiro do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura na gestão de Naomar de Almeida Filho.

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Lúcia Valeska Sokolowicz

NORMALIZAÇÃO

Mariclei dos Santos Horta

REVISÃO DE LINGUAGEM

Clese Mary Prudente Correia

REVISÃO DA EDIÇÃO DO TEXTO *A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO*

Ludmila Antunes de Jesus

Fabiana Prudente Correia

Isabela Santos de Almeida

REVISÃO DA EDIÇÃO DO TEXTO *CENAS NA CEIA OU O RITUAL DO COTIDIANO*

Débora de Souza

Fabiana Prudente Correia

Isabela Santos de Almeida

Lilium Carine da Silva Lima

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia : a filologia em diálogo com a literatura, história e o teatro / organizadora : Rosa Borges dos Santos. – Salvador : EDUFBA, 2012.
1 v. (157 p.)

ISBN 978-85-232-0937-5

1. Teatro (Literatura). 2. Teatro – Censura – Bahia - História. 3. Teatro – Bahia – História. I. Santos, Rosa Borges dos.

CDD – 792.09

Editora filiada à:



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Rua Barão de Jeremoabo s/n – Campus de Ondina

40.170-115 Salvador – Bahia – Brasil

Telefax: 0055 (71) 3283-6164

edufba@ufba.br – www.edufba.ufba.br

DEDICAMOS ESTE LIVRO a todos aqueles que, como nós, acreditam que o conhecimento transforma o homem, devendo, portanto, ser compartilhado com os que estão à nossa volta. Em especial, eu, Rosa Borges, discípula de Nilton Vasco da Gama, dedico este livro, primeiro resultado da pesquisa com os textos teatrais censurados, a quem me ensinou a ser pesquisadora e professora, passando adiante o saber, formando outros pesquisadores. Ao meu Mestre e Amigo eterno, todo carinho e respeito!

AGRADECIMENTOS

À Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Bahia, pelo incentivo à pesquisa;

Às instituições de fomento à pesquisa, por meio dos Programas de Bolsas de Iniciação Científica, CNPq, CAPES, FAPESB, Universidades do Estado da Bahia e Universidade Federal da Bahia, que viabilizam a produção no âmbito da academia;

A todos os integrantes do Grupo de Edição e Estudo de Textos; em especial, a Equipe Textos Teatrais Censurados;

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para que chegássemos a esse resultado;

A Didico (Edvalter Lima), com carinho e admiração, pelo compromisso com o trabalho que realizou no Espaço Xisto Bahia;

A todos do Espaço Xisto Bahia, que colaboram com nosso trabalho;

A todos do Teatro Vila Velha, em especial a Vinício de Oliveira Oliveira, que compartilha conosco a pesquisa com os textos teatrais, com a história do teatro baiano;

Às mulheres e aos homens do teatro que têm colaborado conosco, compartilhando suas experiências, suas histórias e algo mais:

Haydil Linhares (que recentemente nos deixou para estrear em outros palcos), Aninha Franco, Deolindo Checucci, Armino Bião, Cleise Mendes, Nivalda Costa, Harildo Deda, Bemvindo Sequeira, Nonato Freire, Ademario Ribeiro, Zoíla Barata, Antônio Cerqueira, Raimundo Leão, entre outros.

SUMÁRIO

PREFÁCIO, 11

CÉLIA MARQUES TELLES

APRESENTAÇÃO, 15

ROSA BORGES DOS SANTOS

FILOLOGIA E LITERATURA: lugares afins para estudo do texto teatral censurado, 19

ROSA BORGES DOS SANTOS

A EDIÇÃO DE TEXTOS: por uma prática editorial, 67

DÉBORA DE SOUZA, FABIANA PRUDENTE CORREIA, LUDMILA ANTUNES DE JESUS

DO ARQUIVO FILOLÓGICO PARA A FILOLOGIA DO ARQUIVO: adentrando espaços de preservação da memória do Teatro Baiano, 119

ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA, EDUARDO SILVA DANTAS DE MATOS, ISABELA SANTOS DE ALMEIDA

HISTÓRIA E TEATRO: unidos pela Filologia para estudo do texto teatral censurado, 139

LUÍS CÉSAR PEREIRA DE SOUZA, WILLIANE SILVA CORÔA

SOBRE OS AUTORES, 155

PREFÁCIO

CÉLIA MARQUES TELLES
(UFBA/CNPQ)

Rosa Borges dos Santos agrupa os trabalhos resultantes da sua pesquisa *Edição e Estudo de Textos Teatrais Censurados na Bahia* e tece um diálogo polifônico entre a Filologia, a Literatura, a História e o Teatro. O livro estrutura-se em quatro capítulos, cada um deles a cargo de um dos pesquisadores envolvidos no projeto.

Desse modo, a produção teatral de um período histórico e culturalmente conturbado é trazida à tona, mostrando-se os descaminhos do texto censurado, recuperados a partir dos subsídios teórico-metodológicos que sustentam a prática de recuperação dos textos teatrais e das fontes documentais para o seu estudo.

Filologia e Literatura: lugares afins para estudo do texto teatral censurado, o primeiro capítulo, da lavra de Rosa Borges dos Santos, enfoca tanto *Os textos teatrais censurados* como *Os tipos de edição e as leituras filológicas*. No primeiro, passo a passo, mostra-se a diferença entre texto cênico e texto teatral, caracterizando-os como documentos de valor histórico-cultural produzidos por uma sociedade marcada no tempo e no espaço. Os dramaturgos que produziram esses textos são apresentados e mostram-se as intervenções do censor nos textos (cortes e marcas do ato de censura). Finalmente são mostrados os modelos

de catálogos organizados, quer para os textos teatrais quer para os textos de imprensa. Por sua vez, o segundo tema enfoca os tipos de edição com que se podem tratar os textos teatrais. Aqui é o lugar de onde fala o crítico textual, oferecendo soluções para cada tipo de texto (éditos, inéditos, monotestemunhais, politestemunhais). Por fim, é o compromisso do filólogo que transparece na pesquisa de fontes e na edição de textos, contribuindo para o conhecimento dessa literatura produzida na Bahia, dando relevo a essa produção e desvendando os meandros que se podem entrever nos diversos testemunhos analisados. Cada um dos capítulos seguintes é o resultado de diferentes recortes.

Em *A Edição de textos: por uma prática editorial*, Débora de Souza, Fabiana Prudente Correia e Ludmila Antunes de Jesus, trazem exemplos de edições de textos teatrais de tradição politestemunhal e monotestemunhal, assim como fazem a transcrição de um texto de jornal sobre o teatro. Dividido em duas partes: (edição de textos teatrais e edição de textos de jornal) trazem os critérios de edição (crítica ou interpretativa) de acordo com o tipo de texto em foco. Editam-se, desse modo, *A Chegada de Lampião no inferno*, de João Augusto (edição crítica), *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano*, de Ademario Ribeiro (edição interpretativa) e a nota de imprensa *Grupo Amador Amadeu Estréia Hoje com "Pau e Osso S/A"*. Mostram-se as etapas do trabalho de recuperação desses textos, que envolvem o estudo da vida e da obra do autor, a descrição dos testemunhos, a classificação estemática, a seleção do texto de base (para os textos de tradição plural) e o estabelecimento do texto. Explica-se que os textos são editados, segundo as normas adotadas para a edição de textos modernos, acompanhados do aparato de variantes e das notas de caráter filológico. Com esse resgate, caracterizando esse movimento cultural, busca-se definir o lugar da produção teatral da Bahia no contexto cultural dos anos de chumbo da Ditadura Militar.

Segue-se o capítulo preparado por Arivaldo Sacramento de Souza, Eduardo Silva Dantas de Matos e Isabela Santos de Almeida, *Do arquivo filológico para a filologia do arquivo: adentrando os espaços de preservação da memória do teatro baiano*, no qual se parte da convicção de ser a Filologia a interface através da qual se busca compreender a gramática dos arquivos (os fatores responsáveis pelos aparecimentos e apagamentos de enunciados numa dada cultura) e se discute a importância da pesquisa em fontes primárias. Trazem-se para a discussão as formulações teóricas de M. Foucault, em vários trabalhos (1979, 1997, 1999, 2005, 2006), de R. Chartier em *Os desafios da escrita*, e de J. Derrida, em *Mal d'archive*, principalmente no que tange às questões concernentes à mediação editorial, ao documento/monumento e ao arquivo. É com esse referencial teórico que se compreende a configuração dos arquivos que guardam os documentos do teatro baiano (Teatro Vila Velha, Teatro Castro Alves, Escola de Teatro da UFBA e o Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia) produzido em tempos de ditadura militar.

Por fim, no capítulo *História e Teatro: unidos pela Filologia para estudo do texto teatral censurado*, Luís César Pereira de Souza e Williane Silva Corôa aliam a Filologia (através da reconstituição de textos) aos estudos sobre memória (na perspectiva da História Cultural) para, desse modo, reconfigurar a história da classe teatral baiana submetida às ações da censura do Governo Militar. É observado, com o auxílio do paratexto editorial (matérias de jornais, entrevistas, certificados de censura – fontes documentais de importância ímpar), o papel da imprensa baiana nesse estudo, ao divulgarem produções teatrais e ao tecerem críticas quer à ação da censura com relação às encenações quer à postura do governo. Ressalta-se a importância desse material paratextual para a prática editorial, pois além de esclarecer várias questões textuais, traz à luz as condições de produção do discurso teatral, no contexto sócio-histórico em que esses foram engendrados.

Resultado de alguns anos de intenso trabalho de pesquisa, este livro abre as portas para o conhecimento da produção teatral na Bahia no período da Ditadura Militar, discutindo o processo de criação, os caminhos da censura sobre o texto terminal, restaurando, enfim, o texto recuperado para os dias atuais, com auxílio do método da Crítica Textual.

APRESENTAÇÃO

ROSA BORGES DOS SANTOS

A recensão, descrição, transcrição e edição (apenas de alguns) dos textos teatrais censurados foram atividades do Projeto de Pesquisa intitulado *Edição e estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura*, desenvolvido na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), sob a minha coordenação, do ano de 2006 até julho de 2009, com a relevante contribuição de bolsistas de iniciação científica, mestrandos, doutorandos e pesquisadores voluntários. A partir de agosto de 2009, o projeto entrou em nova fase, desta vez, *Edição e estudo de textos teatrais censurados no período da ditadura na Bahia*, desenvolvido na Universidade Federal da Bahia (UFBA).¹

Os referidos textos encontram-se, em Salvador, nos acervos do Espaço Xisto Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, da Escola de Teatro da UFBA e do Teatro Vila Velha. Esses acervos guardam testemunhos de grande importância, que permitem vislumbrar o cenário das produções artísticas baianas, e que trazem informações sobre a sociedade de uma época, sua diversidade e seus conflitos. Textos teatrais, pareceres, certificados de censura podem ser buscados, ainda, em Brasília, na Coordenação Regional do Arquivo Nacional.²

Deve-se esclarecer que os trabalhos realizados nos anos de 2006-2007, 2007-2008 e 2008-2009 foram de extrema importância para o

¹ Fato que se justifica pela alteração de regime de trabalho, de 20 horas para Dedicção Exclusiva, da coordenadora do Projeto, na UFBA.

² Consultar o site: <<http://www.arquivonacional.gov.br>> e <consultasdf@arquivonacional.gov.br>.

³ Listam-se os trabalhos de TCC por ordem de apresentação de seus autores, no texto: *“Em tempo” no palco, de Chico Ribeiro Neto: edição e estudo do vocabulário político-social; A Moral como discurso censório: uma análise da ação da censura no texto teatral À Flor da pele; A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Criolo Doido: edição e caracterização do contexto sócio-histórico; Vegetal Vigiado, de Nivalda Costa: texto e censura (por uma análise das estratégias para driblar a censura); Teatro e Censura através de textos da imprensa baiana no ano de 1978; Análise filológica-linguística dos registros da oralidade nos textos dramáticos adaptados da literatura de cordel.*

que se pretende adiante desenvolver: a edição e o estudo de tais textos, considerando-se os catálogos, que estão sendo organizados, e que servirão como materiais de consulta para vários pesquisadores.

Como produtos dessa pesquisa, listam-se: seis dissertações de Mestrado, por Ludmila Antunes de Jesus, em 2008, por Isabela Santos de Almeida e por Eduardo Silva Dantas de Matos, em 2011, por Débora de Souza, por Williane Silva Corôa e por Mabel Meira Mota, em 2012; seis Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), por Isabela Almeida (2007), Eduardo Matos (2008), Iza Dantas Silva (2008), Débora de Souza (2009), Williane Corôa (2009) e Fabiana Prudente Correia (2010).³ Em andamento, têm-se quatro teses de Doutorado, de Arivaldo Sacramento de Souza, de Ludmila Antunes de Jesus, de Isabela Santos de Almeida e de Eduardo Silva Dantas de Matos; e mais quatro dissertações de Mestrado, de Fabiana Prudente Correia, iniciada em 2011, e de Liliam Carine da Silva Lima, de Carla Ceci Rocha Fagundes e Hugo Leonardo Pires Correia, em 2012.

Nos três anos acima referidos, selecionaram-se os textos teatrais e seus testemunhos, e, para seu estudo, cumpriram-se as seguintes atividades: descrição e transcrição e/ou digitalização, pesquisa de fontes em jornais, e realização de entrevistas com pessoas do teatro que produziram àquela época. Desse modo, dispõe-se de materiais para o preparo de edições de textos e de análises filológicas, na perspectiva de uma nova hermenêutica, concernentes à literatura dramática produzida no âmbito regional, à história do teatro baiano, aos fatos históricos, sociais e culturais representativos daquela sociedade.

O trabalho empreendido até então torna acessível aos estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento os textos dramáticos produzidos na Bahia no período da ditadura militar, submetidos ao exame da Censura, bem como as matérias de jornais que trataram do teatro ou de assuntos a ele relacionados, constituindo, assim, dois Bancos de Textos: um, com textos digitalizados de testemunhos dos espetáculos, os

textos teatrais submetidos ao exame da censura; outro, com as fontes documentais, textos de jornais.

Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: A Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro é, portanto, o resultado de uma pesquisa de cinco anos desenvolvida na Universidade do Estado da Bahia e na Universidade Federal da Bahia. A autoria da obra é assumida por integrantes do Grupo de Pesquisa, responsáveis por cada um dos quatro capítulos que a compõem: 1. Filologia e Literatura: lugares afins para estudo do texto teatral censurado, por Rosa Borges dos Santos; 2. A Edição de textos: por uma prática editorial, por Débora de Souza, Fabiana Prudente Correia e Ludmila Antunes de Jesus; 3. Do arquivo filológico para a filologia do arquivo: adentrando os espaços de preservação da memória do teatro baiano, por Arivaldo Sacramento de Souza, Eduardo Silva Dantas de Matos e Isabela Santos de Almeida; 4. História e Teatro: unidos pela Filologia para estudo do texto teatral censurado, por Luís César Pereira de Souza e Williane Silva Corôa.

FILOLOGIA E LITERATURA: lugares afins para estudo do texto teatral censurado

ROSA BORGES DOS SANTOS

A FILOLOGIA E O TEXTO TEATRAL CENSURADO

A Filologia tem por objeto o texto, manuscrito, datiloscrito, digitoscrito ou impresso, oral ou escrito, tomado para a investigação histórica, filológica, literária, e tantas sejam as atividades que envolvam o estudo de um texto. Conforme as intenções do pesquisador, o *corpus* textual se diferencia: para o historiador, importa o trabalho realizado com os textos históricos, jurídicos, notariais, religiosos, diplomáticos, sobretudo; para o especialista da literatura, os textos literários são tomados para o desenvolvimento de estudos relacionados ao processo de criação, à estética, ao estilo, à própria literatura etc.; para o linguista, os textos interessam como fontes para o conhecimento da língua estudada. Desse modo, a Filologia, como Crítica Textual, busca estabelecer o texto-fonte (testemunho confiável, autorizado) que orienta as análises, filológica, linguística, literária e histórica.

O texto deixa, portanto, de ser um fim em si mesmo para se transformar em um instrumento que permite aos filólogos, e também aos diferentes estudiosos, utilizarem as conclusões e metodologias empregadas pelos críticos textuais. A inventariação, publicação e estudo

de textos são um ato de preservação do patrimônio literário, linguístico e escritural de determinada comunidade e constituem obrigação de arquivistas, historiadores, e, particularmente, de filólogos, face às gerações vindouras, no sentido de perpetuar a memória cultural, histórica, literária e linguística de um povo.

As edições de textos podem ser feitas com objetivos diversos por estudiosos com formação e interesses científicos (e culturais) distintos. A edição se realiza através do exercício rigoroso do filólogo, e consiste em fixar, reconstituir, criticar, entre outras atividades, os textos transmitidos. Ademais, as atividades filológicas não se encerram nos limites da prática editorial, mas, ao contrário, avançam na direção dos estudos de caráter interpretativo.

O texto teatral censurado é tomado como testemunho/documento (prova) e monumento (memória), materializado em determinado suporte, de uma produção cultural e literária de uma dada sociedade, época e lugar. Como documento, é a prova que se tem dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, como monumento, transmite a outros a memória. Uma das formas de preservar a memória e, conseqüentemente, a história (social, política, cultural, literária) é através da ação de editar. Assim, editar o texto representa apenas o ponto de partida para outros estudos que seriam desenvolvidos no exercício da relação da Filologia com outras disciplinas científicas, como a Linguística, a Literatura, a História Cultural, e tantas sejam as relações necessárias à discussão do objeto texto.

O resgate dos textos teatrais produzidos no período da ditadura militar na Bahia oferece aos interessados, de modo geral, conhecimentos de natureza histórica e cultural, ao tempo em que desenvolve uma reflexão sobre o teatro e a literatura dramática. Imagens fotográficas, documentos (pareceres, solicitações, certificados de censura) e textos teatrais encaminhados ao Serviço de Censura do Departamento da Polícia Federal possibilitam aos pesquisadores de distintas áreas (re)

construir parte desse contexto sócio-histórico no qual circulavam tais produções. Observa-se, então, nesses documentos (testemunhos)/ monumentos (memória), a representação da ditadura como movimento de repressão e censura, com o intuito de impedir a circulação de ideias ditas perigosas, subversivas.

Recuperar tais textos como fontes de valor histórico-cultural é objetivo da Crítica Textual, entendida como “disciplina que se ocupa de representar formas autorizadas de um texto”.¹ As fontes documentais, aqui tomadas, são objeto de estudo (i) da própria Filologia, tanto no que concerne aos trabalhos de edição, quanto aos estudos filológicos que possam ser desenvolvidos a partir da análise de aspectos característicos de cada situação textual que se dispõe para o exercício da crítica; (ii) da Literatura, quando se propõe a resgatar a literatura dramática produzida na Bahia; (iii) da História, abordando sobre o período da ditadura e seus efeitos na sociedade baiana; e (iv) do Teatro, fazendo-se uma leitura do que foi a dramaturgia baiana naquele momento de conflito, repressão e rígido controle do Estado em relação às produções teatrais.

Objetiva-se, pois, trazer para o estudo de diferentes especialistas e, principalmente, para os filólogos, o texto teatral, produto de um período de repressão, de resistência, de contestação, de luta pela liberdade de expressão, preservando-o como documento social, ideológico, histórico e literário, que compõe a memória do teatro na Bahia, no cenário da ditadura militar, ao tempo em que se permite compor um quadro da literatura dramática baiana.

Na Bahia, duas instituições, a Secretaria de Cultura e Turismo e a Universidade Federal da Bahia, são responsáveis pelo estímulo à produção bibliográfica na área teatral. Diante da necessidade de um registro das peças teatrais que compõem a dramaturgia baiana, a Secretaria de Cultura e Turismo do Governo da Bahia tomou a iniciativa de publicar esses textos, criando o selo *Dramaturgia da Bahia*.² Alguns textos dramáticos, de Cleise Furtado Mendes, Cláudio Simões, Paulo Henrique

¹ Informação verbal obtida em Curso ministrado no III Encontro Internacional de Filologia, na Universidade Federal Fluminense (UFF), em setembro de 2008, pelo Prof. Dr. João Dionísio, da Universidade de Lisboa.

² Trata-se de coleção que a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia inaugurou em 2003, com textos da obra dramática de Cleise Mendes.

³ Testemunho: manuscritos ou impressos que transmitem a obra. Designa o exemplar de um texto com todas as características próprias: suportes, lições, variantes. (DUARTE, [199-], cs. verbete)

⁴ Tradição: totalidade dos testemunhos, manuscritos ou impressos, conservados ou desaparecidos em que um texto se materializou ao longo da sua transmissão. Pode indicar dois conceitos diferentes: 1) conjunto de lições que caracterizam um manuscrito ou família de manuscritos; 2) conjunto de testemunhos de uma obra, sejam eles manuscritos ou impressos. Se apenas se conhece um testemunho, diz-se que é uma tradição de testemunho único; se se conhecem dois ou mais, diz-se que é uma tradição

Alcântara, Luís Sérgio Ramos, Ildásio Tavares e Luciano Diniz Borges, Antonio Marcelo e Jair Santana, foram publicados. Espera-se, com este trabalho, poder somar a essa empresa, no sentido de guardar a memória do teatro por meio da publicação de textos.

Cabe, então, à Crítica Textual, observados os procedimentos científicos, por meio da prática editorial, buscar, por aproximações, o texto autorizado (crítico ou sua reprodução documental), reconhecendo-se, nele, o valor e a importância histórico-cultural. Pode-se também considerar cada testemunho³ da tradição,⁴ pelo valor que apresenta, analisando-os como indivíduos históricos (PÉREZ PRIEGO, 1997), portadores de marcas e dados, que levam em conta: onde, quando e por quem foram produzidos; tipos de suporte e instrumentos de escrita utilizados; enfim, informações de extrema relevância para o exercício da Crítica Textual. Há casos, porém, em que é preciso conhecer a história da tradição, considerando os textos em seu processo de transmissão.

Os documentos que integram os arquivos, públicos ou privados, expressam a história cultural de dada sociedade. Tais materiais se constituem em lugares privilegiados de memória. Conforme assegura Oliveira (2007, p. 377),

[...] torna-se decisivo o diálogo que é necessário estabelecer entre o arquivista e o editor, crítico e/ou interpretativo, franqueando-se o acesso às fontes e aos estudos que estas vão proporcionando, quer em sede de hermenêutica, quer em sede de antologia crítica, tendo em vista a coerência, se não excelência, da lição que se deseja disponibilizar [...].

A criação de um arquivo dos textos teatrais censurados abre caminho para o estudo de diferentes especialistas. A partir de um trabalho sistemático, buscou-se referenciar a massa documental adquirida ao longo da pesquisa (que continua sendo realizada), de acordo com

a seguinte classificação: textos teatrais produzidos na Bahia e encaminhados ao Serviço de Censura, e aqui se incluem os textos teatrais adaptados da literatura de cordel e os da literatura estrangeira, pois o resultado de uma adaptação não deixa de ser uma forma de nacionalização da dramaturgia; textos teatrais produzidos em outros estados do Brasil e encenados na Bahia, e, para tal fim, submetidos ao exame da Censura, e ainda, textos teatrais produzidos fora do Brasil que foram apenas traduzidos para sua encenação no Brasil e na Bahia.⁵

Outro arquivo começa a ser organizado, desta vez para as matérias de jornais que fazem referência ao teatro e à censura ao teatro.⁶ Realizam-se também entrevistas com dramaturgos, diretores de teatro, enfim, pessoas da classe teatral que, através de seus depoimentos, fornecem informações de grande valia para o trabalho que se realiza.

Dentre os materiais recolhidos com a pesquisa, têm-se muitos textos teatrais, datiloscritos em sua maioria, alguns certificados de censura, raros pareceres e solicitações, e material de imprensa, algumas matérias assinadas, outras, não, para as quais a autoria é creditada ao veículo de informação. Diante do panorama traçado, editar tais textos é a melhor forma de guardar-lhes a memória. Além disso, uma preparação filológica desses materiais torna-se condição imprescindível e indispensável para o exercício das diversas modalidades de crítica.

Os textos teatrais

Em se tratando de textos de teatro, é preciso esclarecer a diferença entre texto cênico, espetáculo teatral, e texto teatral, texto escrito. São, portanto, focos distintos de análise. Para os filólogos, interessa, particularmente, o texto, parte essencial do drama, embora não mais importante que os demais elementos que formam a arte dramática e que se associam para consumá-la como tal na realização do espetáculo. Como afirma Ryngaert (1995, p. 17), “[...] A escrita teatral ganhou em

de testemunho duplo ou múltiplo. A tradição pode ser directa ou indirecta. O primeiro caso compreende os manuscritos e as edições impressas em que a obra se conserva; o segundo compreende as citações, as traduções e todas as outras atestações de segunda mão. (DUARTE, [199-], cs. verbete)

⁵ Trabalha-se, prioritariamente, com o primeiro grupo.

⁶ A busca dessas matérias em jornais, sobretudo da Bahia, teve início em 2007, mas, como um trabalho dessa natureza demanda muito tempo para sua conclusão, a pesquisa continua sendo feita.

liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade”. Toma-se aqui o texto como objeto material, levando-se em conta o que assinala Ryngaert (1995, p. 35): “[...] toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”.

O texto teatral em seu processo de produção evidencia as múltiplas relações existentes entre escrita e oralidade, sobretudo pelo fato de esse texto ser elaborado para ser encenado, apresentado em sua modalidade oral. Muitas edições impressas trazem uma série de equívocos, que somente podem ser explicados se relacionados com a transmissão oral, fato bastante conhecido dos editores que trabalham com as trovas medievais, considerando-se a pouca importância que se dá à propriedade e originalidade da obra e à transmissão oral.

Também os que se ocupam do texto teatral levam em conta os mesmos elementos, ou seja, o modelo guardião da tradição escrita, e suas variantes impressas ou manuscritas, e o espetáculo, instância da alta movência (variação), resultante do processo de o texto recriar-se através da oralidade a cada performance. A edição, neste caso, deve mostrar, com maior nitidez possível, esses espaços e oportunizar ao leitor, por meio de determinados dispositivos da edição impressa, vislumbrar a declamação dos atores e o desenrolar da peça pela leitura em voz alta. (CHARTIER, 2002)

De acordo com as novas concepções de autoridade literária, e, graças ao mercado livreiro, configura-se uma nova

[...] abordagem da literatura baseada na idéia de que a publicação das obras implica sempre uma pluralidade de atores sociais, de lugares e dispositivos, de técnicas e gestos. Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de sua transmissão: a redação ou o texto ditado pelo autor, a transcrição em cópias manuscritas, as deci-

sões editoriais, a composição tipográfica, a correção, a impressão, a representação teatral, as leituras. É neste sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e como o resultado de ‘negociações’ com o mundo social. Estas ‘negociações’ não são somente a apropriação de linguagens, de práticas ou de rituais. Elas remetem, em primeiro lugar, às transações, sempre instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados. (CHARTIER, 2002, p. 10-11)

Assim sendo, esta

[...] ‘materialidade do texto’, que deve ser entendida como a inscrição de um texto numa página impressa ou como modalidade de sua *performance* na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador. (CHARTIER, 2002, p. 11)

Os textos trazem ainda marcas, anotações que podem ser do próprio escritor/autor da peça, do autor/diretor, do diretor, sugestões dos atores e de outros, que podem ou não ser acatadas pelo responsável pelo texto da peça, seu autor ou não. A propósito dessa questão, Haydil Linhares,⁷ em entrevista⁸ concedida ao Grupo de Pesquisa, diz que, na passagem do dramático para o cênico, muitas das modificações feitas por ela e por Bemvindo Sequeira aos textos de João Augusto foram aceitas por ele, mas não foram registradas no texto por já terem sido memorizadas pelos atores dos espetáculos.

Uma situação como essa dificulta a ação do filólogo no ato de editar o texto, mas, por outro lado, cria novas possibilidades de exercer o trabalho filológico, levando-se em conta as idiosincrasias do texto teatral.

⁷ A atriz e dramaturga baiana Haydil Linhares faleceu a 3 de outubro de 2010.

⁸ Informação verbal obtida em entrevista concedida a integrantes do Grupo de Edição e Estudo de Textos, no dia 15 de março de 2007, na Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Os textos teatrais e a ação da censura

Sabe-se que uma das formas mais antigas de dominação é pela via cultural, uma vez que, através das representações culturais, os membros de uma sociedade engendram e perpetuam os valores e normas de conduta, de comportamento. Dentre as formas culturais de maior impacto, porque consegue atingir um público considerável, está o teatro, como, hoje, é também a televisão, por seus filmes, séries e novelas. O teatro, naquele período de repressão (1964-1985), estava permeado pela ideologia da resistência ao regime ditatorial. Muitos buscavam, nele, uma forma de lutar por um país em que pudessem expressar-se livremente. Assim, o teatro se constituía em umas das manifestações artísticas mais visadas pela Censura Federal.

No Brasil, de 1964 à promulgação da Constituição de 1988, a Censura cumpriu sua função histórica. No final dos anos 1970, aconteceu a abertura política e, aos poucos, ela foi se distendendo até 1988, “[...] quando a Constituição a aboliu por completo, [assegurando] a liberdade de opinião, pensamento e expressão” (COSTA, 2006, p. 226). Depois disso, os Serviços de Censura foram desativados e os censores exerceram outras funções na Polícia Federal.

Durante esse período da ditadura, as produções artísticas tinham que passar pelo setor de censura antes de serem apresentadas ao público, nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo. A censura por parte do poder público exercia-se na análise das solicitações para a encenação das peças que eram enviadas a Brasília. Inicialmente, esse trabalho realizava-se em cada Estado. Era o setor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Departamento da Polícia Federal (DPF) que decidia e, se fosse o caso, expedia o Certificado de Censura da obra teatral, que seria válido pelo prazo de cinco anos, e somente teria validade se acompanhado do *script* devidamente carimbado pela DCDP, conforme se vê a seguir.

A Censura era feita por comissões constituídas de três integrantes da série de classes de Técnico de Censura (antes Classe de Censor Federal),

que deveriam ter concluído o curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia (BRASIL, 1968, art. 14, § 1). Eram homens conservadores, mas esclarecidos, que defendiam certas ideias para organizar a sociedade. Segundo Cristina Costa (2006, p. 209):

[...] Até a década de 1970, não se exigia nenhum pré-requisito e o cargo dependia de indicação política, mas, dessa época, instituiu-se um concurso público e passou a ser exigido o curso superior. Também nessa época, foi criado um curso profissionalizante promovido pela Academia Nacional de Polícia, em Brasília, e Rogério Nunes, chefe do Gabinete Civil do Governo do Distrito Federal, se orgulhava em dizer que havia entre os censores advogados, historiadores, pedagogos e até um doutor em Ciências Jurídicas.

⁹ Em entrevista concedida a integrantes do Grupo de Edição e Estudo de Textos, em abril de 2009, Ademário Ribeiro disponibilizou o certificado de censura de *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano*, emitido pelo Ministério da Justiça, Departamento da Polícia Federal, em Brasília.

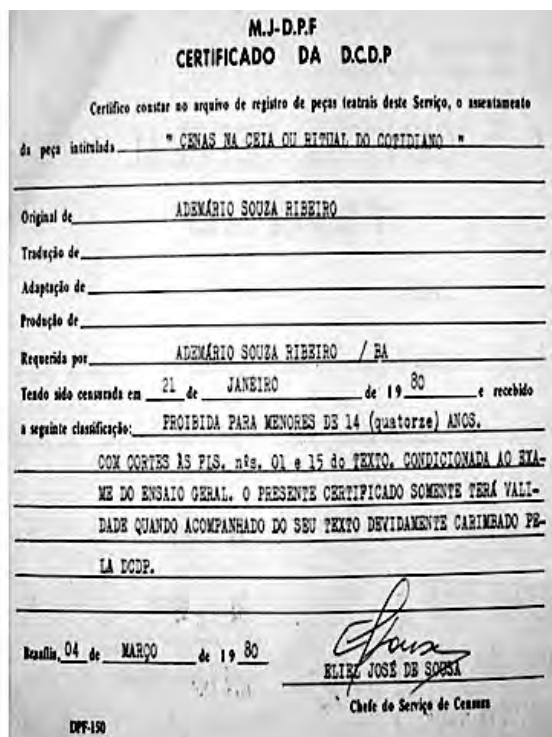


FIGURA 1
Certificado de censura da obra teatral *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano* (anverso e verso respectivamente)⁹

Fonte: Acervo particular de Ademário Ribeiro.

A censura de peças teatrais seria classificatória – livres, impróprias e proibidas –, levando-se em conta a idade (10, 14, 16 e 18 anos), o gênero e a linguagem do texto. Porém, se o conteúdo dos textos das peças pudessem atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático, ofender à coletividade ou às religiões, ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes e prejudicar a cordialidade das relações com outros povos, seriam reprovadas, de forma parcial ou total (BRASIL, 1968, art. 2o., incisos I, II, III, Parágrafo único). O artigo 4º da referida Lei assevera:

Os órgãos de censura deverão apreciar a obra em seu contexto geral levando-lhe em conta o valor artístico, cultural e educativo, sem isolar cenas, trechos ou frases, ficando-lhe vedadas recomendações críticas sobre as ordens censuradas.

Do ponto de vista da censura, as peças poderiam ser classificadas em: liberada, liberada para menores de 18 anos, parcialmente liberada e vetada.

Quanto à prática censória, observa-se que os cortes se justificam por fazerem alusão a palavrões, *stripteases*, cenas de sedução etc., enfim, tudo que atentasse contra a moral e os bons costumes, por fazerem referências à situação política e social do país, à religião, aos santos e aos padres, e ainda ao racismo, preconceito, entre outros aspectos. Confirmam-se alguns dos cortes nos excertos abaixo.

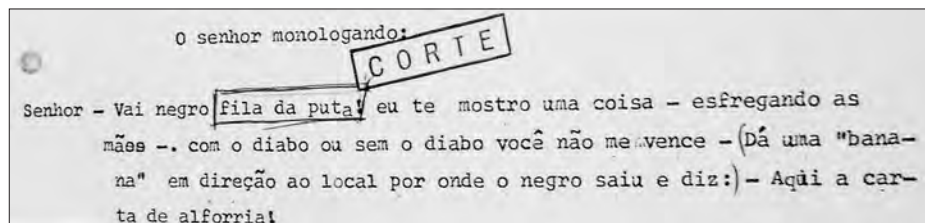


FIGURA 2
Corte em *Contos de senzala*
Fonte: (MENDES, 1977, f. 8)

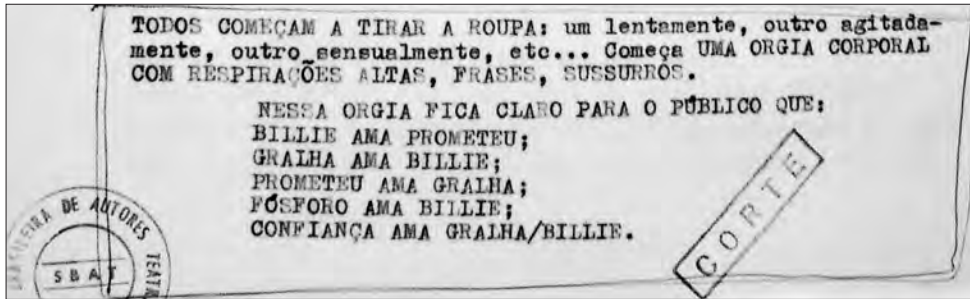


FIGURA 3
Corte em *Vegetal Vigiado*

Fonte: (COSTA, 1977, f. 5)

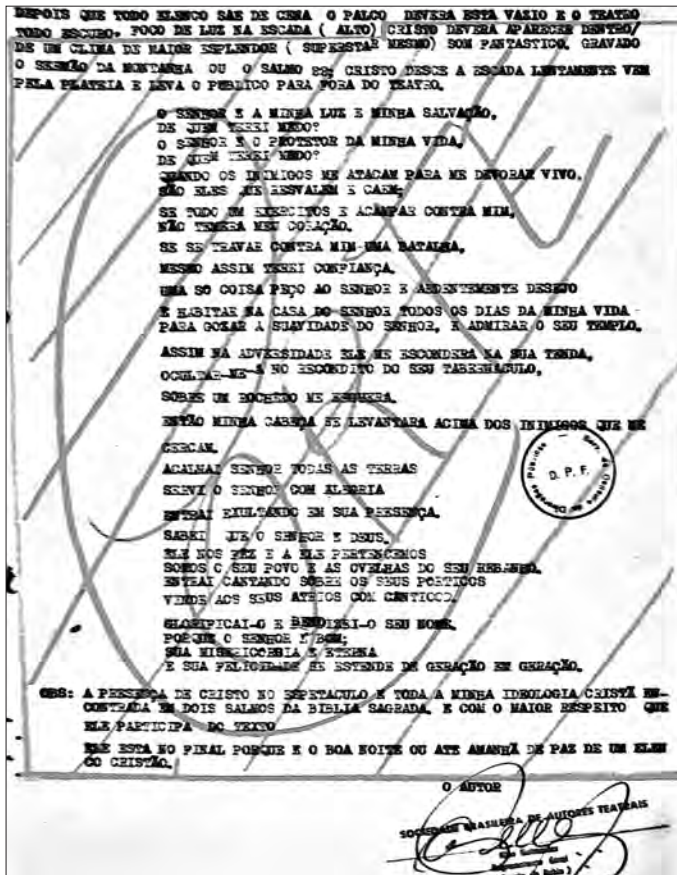


FIGURA 4
Corte em *Eu quero fazer blup blup com você*

Fonte: (FREIRE, 1972, f. 4)

¹⁰ O escritor baiano Ildásio Tavares faleceu a 31 de outubro de 2010.

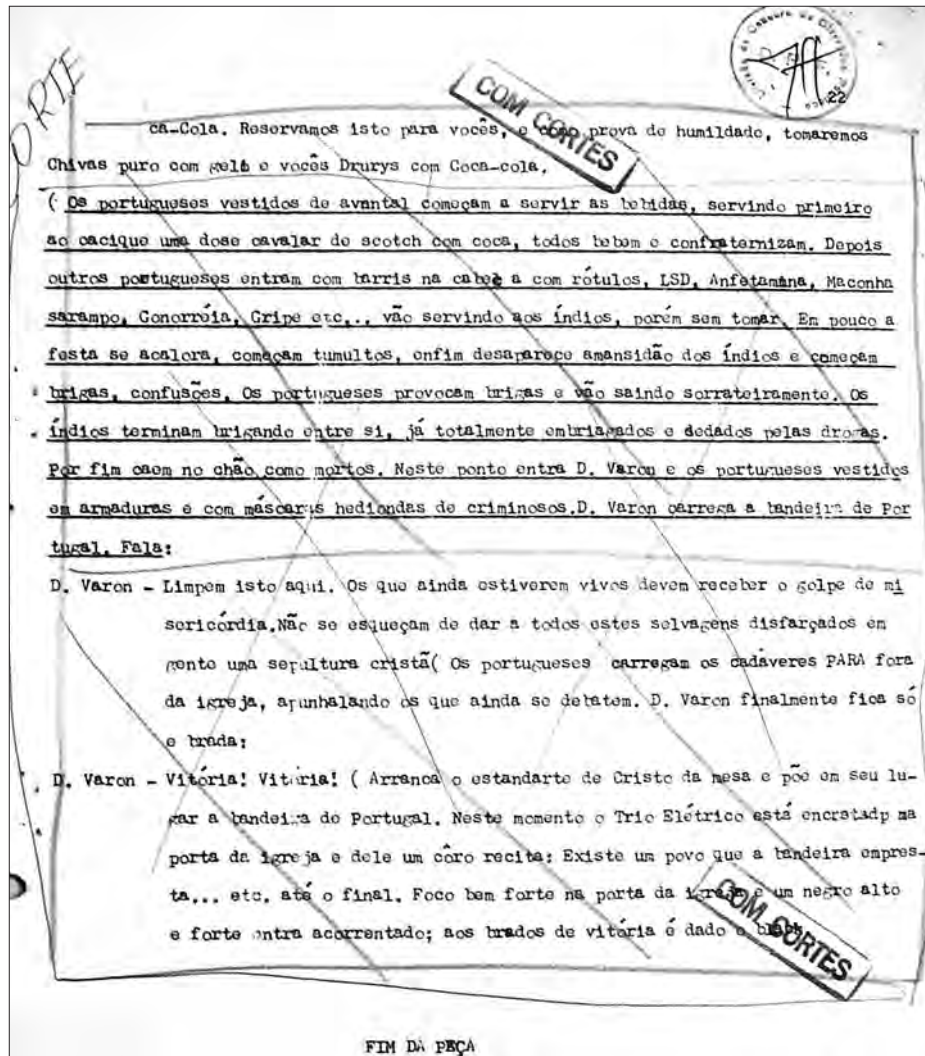


FIGURA 5
Corte em *Caramuru*...¹⁰
Fonte: (TAVARES, [198-], f. 6)

Os textos enviados ao Departamento da Polícia Federal (D. P. F.), do Ministério da Justiça, trazem, em todas as folhas, o carimbo da DCDP como pode ser visto nas figuras 4, 5 e 6, com uma rubrica em seu interior, provavelmente a assinatura do censor. As passagens condenadas

são envolvidas em um retângulo ou quadrado e carimbadas com o registro da palavra CORTE ou COM CORTES; às vezes, registra-se a palavra corte manuscrita (Figuras 4 e 5). Há ainda textos que trazem também o carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Bahia – SBAT (Figura 3) e da Superintendência Regional da Bahia – D.P.F (Figura 7).

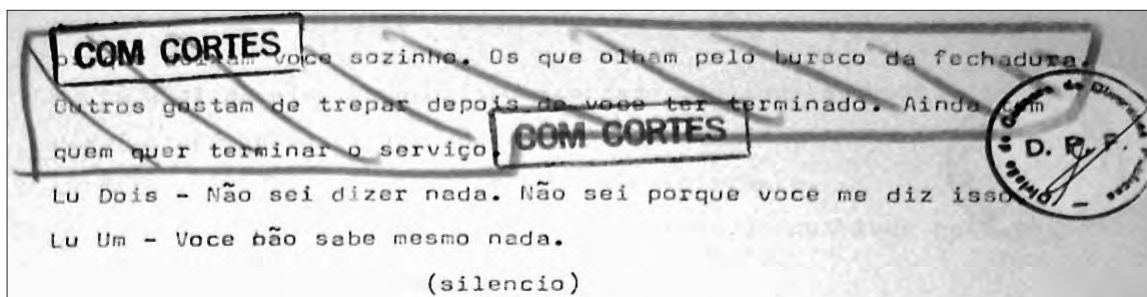


FIGURA 6
Corte em *Surra*
Fonte: (BORGES, [19--], f. 7)

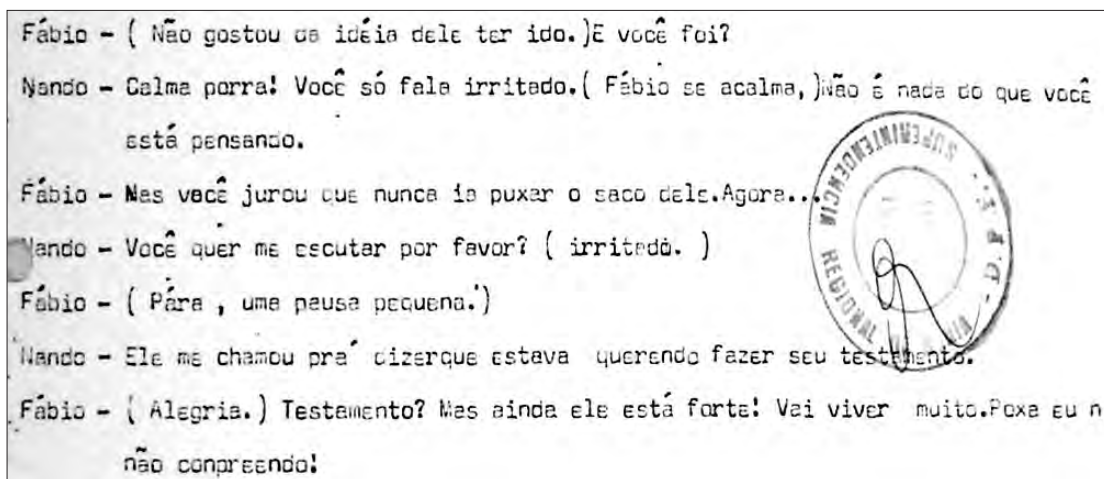


FIGURA 7
Carimbo da Superintendência Regional da Bahia – D.P.F
Fonte: (CERQUEIRA, 1982, f. 24)

Os carimbos têm dois formatos, um circular, em sua grande maioria, e outro retangular, como se pode ver a seguir.

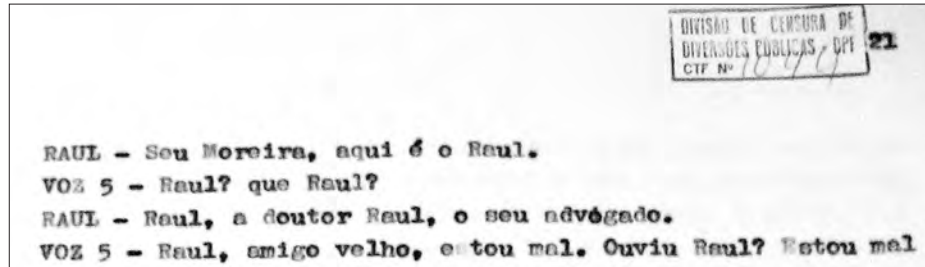


FIGURA 8
Carimbo da Divisão de Censura
de Diversões Públicas – DPF

Fonte: (JOCKYMAN, [19--], f. 21)

Vejam-se outros carimbos, mais antigos que os anteriormente mostrados: da Secretaria de Segurança Pública/Serviço de Censura de Diversões Públicas, retangular (Figura 9), e outro circular, também da Secretaria de Segurança Pública, no qual se encontra ainda Delegacia de Jogos e Costumes (Figura 10). Há ainda outro carimbo da Turma de Censura (Figura 11).



FIGURA 9
Carimbo da Secretaria de Segurança Pública/
Serviço de Censura de Diversões Públicas

Fonte: (JOÃO AUGUSTO, 1966, folha de rosto)

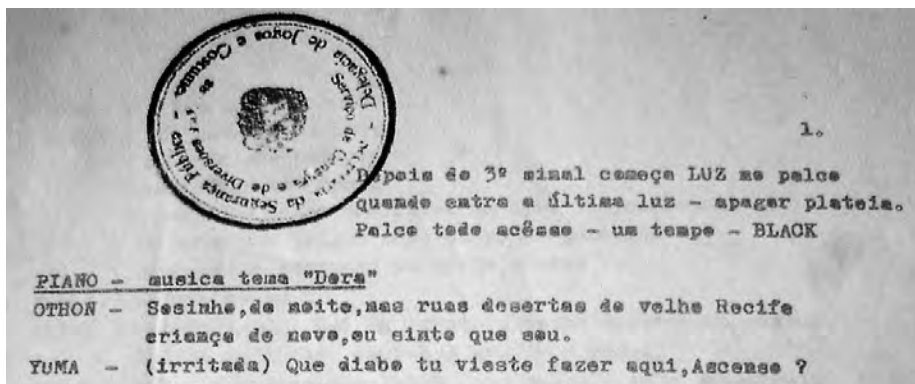


FIGURA 10
Carimbo da Delegacia de Jogos e Costumes
Fonte: (JOÃO AUGUSTO, 1966, f. 1)

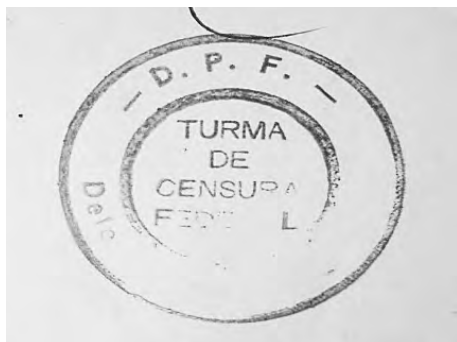


FIGURA 11
Carimbo da Turma da Censura
Fonte: (AUTORIZAÇÃO..., 1968, f. 1)

Tome-se uma página datiloscrita do texto *Uma Alegre canção feita de azul*, da dramaturga Yumara Rodrigues,¹¹ para ilustrar as marcas que se registram nos textos submetidos ao exame dos órgãos de censura.

¹¹ Iniciou sua carreira na década de 1950, no grupo amador, Teatro de Cultura da Bahia (TCB), coordenado por Nair da Costa e Silva. Foi para o sul do país, tentar a profissão, retornando para Salvador nos primeiros anos da década de 1970, desenvolvendo aqui outros trabalhos. (SANTANA, 2007).



uma seleta platéia de fugitivas, a ESTRELA era eu: (Desde criança
 nia de grandeza me persegue) - Mas faltou quem me desse oportunidade
 ninguém está a fim de descobrir talentos! Querem encontrar tudo pronto para
 ser usado como produto de consumo: nome feito, promoção, imagem vendida e... /
 "outras transas". Mas como conseguir tudo isso sem trabalho? sem chance? sem
 oportunidade? Ah! eu queria tanto ser uma estrela! - Pousar para revistas /
 e anúncios de TV com um sorriso branco!... Branco Total! dizendo: Eu uso Lux!
 Chegou o novo Palmolive! Não entre pelo cano! Compre mesmo sem dinheiro! //
 Nós garantimos a "cana": A vida chega a ser uma piada! Uma piada ~~séria~~, não
 Desconfio... Mas não a levamos tão a sério! Toma Tody! Toma Tody! É. É uma
 pena não consiga convencer ninguém que tenho talento!... Mas não pensem que
 estou só! Não! quem me conhece me dá a maior força! os amigos me animam a /
 buscar outros campos: "vai! vai! Existem lugares que não te deixarão no ano-
 nineto! Vai! vai lá!" Mas eu não sei nada, sabe? acho que não sei nada ou... sim-
 plesmente não queira saber nada. Nem mesmo quem eu sou. Porque sou. Porque não
 sou. ~~Acho que tudo é a mesma merda!~~ ^{Corte} e como Drummond acho que "de tôdas as //
 burrices a maior é suspirar pela Europa. A Europa é uma, cidade muito velha
 onde só fazem caso de dinheiro. O francês, o italiano, o judeu falam uma lí-
 gua de ferrapos. Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma ~~canalha só!~~ ^{Corte} e
 seu jornal ~~meta a língua no govêrno~~ ^{Corte} queixa-se da vida e no fim dá tudo cer-
 to." E eu quero apenas viver. Curtir a vida. Por tudo na balança. Portanto, não
 esperem de mim outra coisa senão um espetáculo sem pé nem cabeça, feito de /
 momentos vividos e sentidos. Não exijam demais da atriz. Nesta noite digo o //
 ouvi falar. Por exemplo: que vocês não devem sair daqui como quem passou //
 pela porta de um teatro e viu um cartaz exposto de um corpo nú. Apenas viu e
 sorriu. Vocês devem é testemunhar que a vida é simplesmente uma representa-
 ção teatral e que cada um deve representar, bem ou mal, o seu papel. E que pa-
 pel me foi reservado esta noite? o de atriz? Não. eu me recuso a isso. Não //
 quero fazer teatro. Ele está morto. Quero a cada noite uma surpresa! Pra mim
 e pra vocês. Quero um espetáculo. ~~Um espetáculo feito com tôda a tensão da huma-
 dade, os úteros e ovários de todas as mulheres, os testículos de todos os ho-
 mens! Um espetáculo sem golpes, sem engôdo, sem mistificação, sem jogar sujo //~~
 com vocês. Sem ser atriz, sem querer carregar o mundo em minhas costas, haste-
 ar a bandeira dos que têm um dever a cumprir com o público, porque faço parte
 de uma classe intelectualizada - (aqui pra nós, muito "por fora") e como //
 membro dessa elite tenho de discriminar os que fazem televisão, teatro comer-
 cial, porque isso é fazer concessão, (mas se pagarem bem eu faço a concessão)

CORTES

CORTES

CORTES

FIGURA 12
 Marcas da ação dos
 censores no texto
*Uma Alegre canção
 feita de azul...*
 Fonte: (RODRIGUES, 1973,
 f. 3)

Durante a ditadura, autores, produtores e atores foram perseguidos, o teatro, no entanto, não se acomodou. Várias estratégias foram empregadas, o uso de uma linguagem cifrada, metafórica, polissêmica, o aproveitamento das entrelinhas, refugiando-se em lugares onde não era possível o exercício da censura prévia, trocando a palavra pelo gesto significativo e tantos outros recursos que lhe permitisse sobreviver, sem ter de recuar diante de um governo autoritário e violento.

¹² Esse quadro resulta do trabalho de catalogação do material de pesquisa, preparado pela bolsista de Iniciação Científica PIBIC-CNPq (2009-2010; 2010-2011) Liliam Carine da Silva Lima. Tal quadro será ampliado, conforme avanços da pesquisa.

A produção teatral baiana

Abaixo, listam-se autores que produziram na Bahia no período da ditadura militar e respectivas obras, indicando-se a quantidade de testemunhos e os acervos nos quais se encontram.

QUADRO 1
Relação de Autores que produziram na Bahia no período da ditadura militar e suas Obras¹²

01	ACYR CASTRO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Bahia de quatrocentos e oitenta e dois janeiros	01	Espaço Xisto Bahia
	Cristo em todos os tempos	01	Espaço Xisto Bahia
	O Homem Deus	01	Espaço Xisto Bahia
02	ADEMARIO RIBEIRO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano	01	Espaço Xisto Bahia
	Oi! Oi Nós aqui traveis	01	Espaço Xisto Bahia
	Invasão do meu coração	01	Particular
	Radiografia da ilha	01	Particular
	Viagem por esses dias	01	Particular
03	ALEXANDRE GAZINEO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Desenhos na parede	01	Espaço Xisto Bahia

04	ANINHA FRANCO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Rainha	01	Espaço Xisto Bahia
	A Sarna	01	Escola de Teatro da UFBA
	Capitulação	02	Escola de Teatro da UFBA
	Os Sete pecados captados	01	Escola de Teatro da UFBA
	Sabará	01	Escola de Teatro da UFBA
05	ANSELMO SERRAT		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Ai! Ai! Brasil! Caiu 1º de abril	01	Espaço Xisto Bahia
06	ANTONIO CERQUEIRA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Baioneta sangrenta	02	Espaço Xisto Bahia
		01	Arquivo Nacional de Brasília
	Malandragem made in Bahia	01	Espaço Xisto Bahia
01		Arquivo Nacional de Brasília	
07	ANTONIO MENDES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Contos de senzala	01	Espaço Xisto Bahia
08	ARIOVALDO MATOS		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Engrenagem	01	Arquivo Nacional de Brasília
	A Escolha ou O Desembestado	02	Espaço Xisto Bahia
	E todos foram heróis. Cada qual a seu modo	03	Espaço Xisto Bahia
	Irani ou As Interrogações	03	Espaço Xisto Bahia
	O Ringue	01	Arquivo Nacional de Brasília
09	ARMINDO BIÃO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Tabú	01	Espaço Xisto Bahia

IO	BEMVINDO SEQUEIRA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Me Segura que eu vou dar um voto	03	Espaço Xisto Bahia
	Uma mãe é uma mãe	01	Espaço Xisto Bahia
II	BRÁULIO TAVARES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Esmagadora peleja de Galo de Campina com Zé Miranda de Serrinha	02	Espaço Xisto Bahia
	Quinze anos depois	01	Espaço Xisto Bahia
	Segundo encontro do Galo de Campina com Zé Miranda de Serrinha	01	Espaço Xisto Bahia
II.I	BRÁULIO TAVARES E GRUPO TEATRAL “NÓS VAI DE JEGUE”		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Criolo Doido	01	Espaço Xisto Bahia
I2	CAPINAM		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Estrela do norte adeus	01	Espaço Xisto Bahia
I3	CLEISE MENDES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Cândido ou Otimismo (O herói de todo caráter) (Voltaire)	01	Particular
	Noivas	03	Espaço Xisto Bahia
	O Bom cabrito berra	01	Espaço Xisto Bahia
I3.I	CLEISE MENDES E ROBERTO LEITE		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	No Galope do riso; Improviso	01	Escola de Teatro da UFBA
I4	CRIAÇÃO COLETIVA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Peleja do político com a mulher faladeira	01	Espaço Xisto Bahia
	A Peleja do povo com o Dr. Coração	01	Espaço Xisto Bahia
	Ao Som dos Tã-Tãs	01	Espaço Xisto Bahia
	Aprendiz de palhaço	01	Espaço Xisto Bahia
	Aprendiz de palhaço	01	Espaço Xisto Bahia

I4	CRIAÇÃO COLETIVA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Atravancando a cena em concerto	01	Espaço Xisto Bahia
	Bicho de sete cabeças	01	Espaço Xisto Bahia
	Breakfast Circus	01	Espaço Xisto Bahia
	Choque	01	Espaço Xisto Bahia
	Conjunto Folclórico Filhos de Oba	01	Espaço Xisto Bahia
	Crise no casamento	01	Espaço Xisto Bahia
	Cristo Redentor	01	Espaço Xisto Bahia
	Eu quero fazer blup blup com você	01	Espaço Xisto Bahia
	Famintos sem terra	01	Espaço Xisto Bahia
	Fica combinado assim	01	Espaço Xisto Bahia
	Folias bíblicas	01	Espaço Xisto Bahia
	Gueto, retalhos sangrentos	01	Espaço Xisto Bahia
	Histórias Brasileiras	01	Espaço Xisto Bahia
	Show folclórico (Nós, o Folclore)	01	Espaço Xisto Bahia
	O Cepefê (João Ubaldo Ribeiro)	02	Espaço Xisto Bahia
	O Encontro mágico	01	Espaço Xisto Bahia
	O Que vou ser quando crescer	01	Espaço Xisto Bahia
	Patrões e Joãos (O grupo)	01	Espaço Xisto Bahia
	Pra não ser trapo nem lixo	01	Espaço Xisto Bahia
	Quando o comerciante espertalhão leva uma lição (Grupo de teatro “Bonecos Piruetas”)	01	Espaço Xisto Bahia
	Quando o feitiço vira contra o feiticeiro (Grupo de teatro “Bonecos Piruetas”)	01	Espaço Xisto Bahia
	Que Viva Glauber!	01	Espaço Xisto Bahia
Raias (Grupos Teatral “Atrás do Grito”)	01	Espaço Xisto Bahia	
Show de vanguarda	01	Espaço Xisto Bahia	
Sorriso pós guerra	01	Espaço Xisto Bahia	
Tentações diabólicas (Grupo Folclórico Olodum)	01	Espaço Xisto Bahia	
I5	DEOLINDO CHECCUCCI		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Galinha dos ovos de ouro	01	Escola de Teatro da UFBA

15	DEOLINDO CHECCUCCI		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Roupas nova do rei	01	Escola de Teatro da UFBA
	Curra	01	Escola de Teatro UFBA
	Nosso céu tem mais estrelas	01	Espaço Xisto Bahia
	Um dia, um sol	01	Espaço Xisto Bahia
	Um, dois, três, alegria	02	Espaço Xisto Bahia
16	DIAS GOMES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Santo Inquérito	02	Espaço Xisto Bahia
17	EDUARDO CABÚS		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Preço da revolta no mercado negro (Dimitris Dimitriadis)	03	Espaço Xisto Bahia
18	EDVALDO CARNEIRO E SILVA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Diabruras da Bahia	01	Espaço Xisto Bahia
	Furacões da Bahia (Chico Drummond)	01	Espaço Xisto Bahia
19	EMÍLIA BIANCARDI FERREIRA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Dez anos de viva Bahia	02	Espaço Xisto Bahia
20	FERNANDO CONCEIÇÃO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Negra resistência	02	Espaço Xisto Bahia
21	FILINTO COELHO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Avenida Marginal	01	Espaço Xisto Bahia
	BUH	01	Espaço Xisto Bahia
22	FRANCISCO RIBEIRO NETO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	“Em tempo” no palco	01	Espaço Xisto Bahia
	Prova Final	02	Espaço Xisto Bahia
23	FRANKLIN DE CERQUEIRA MACHADO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Terra de Lucas	01	Espaço Xisto Bahia

24	GIDEON ROSA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Formiga triônica no sonho espacial	01	Espaço Xisto Bahia
25	GIL SANTANA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Misteriosa carta da galinha Cocoroca Cocó	01	Espaço Xisto Bahia
	João Conta Tudo	01	Espaço Xisto Bahia
	O Príncipezinho das estrelas	01	Espaço Xisto Bahia
	Pedaços: Flácidos, frágeis e loucos	01	Espaço Xisto Bahia
PIA TCHIE – O Filho do Sol	01	Espaço Xisto Bahia	
26	GUIDO GUERRA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Até outro dia feliz como este	01	Espaço Xisto Bahia
	Sem eira nem beira	01	Espaço Xisto Bahia
27	HAYDIL LINHARES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Função do casamento	02	Espaço Xisto Bahia
	Ida e Volta	01	Espaço Xisto Bahia
	O Pique dos Índios – A espingarda de Caramuru	03	Espaço Xisto Bahia
28	ILDÁSIO TAVARES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Caramuru ou Toda a verdade sobre as andanças do fidalgo Diogo Álvares Correia em Terras de Pindorama	03	Espaço Xisto Bahia
	Medo (Robert Frost)	01	Espaço Xisto Bahia
	Funeral doméstico (Robert Frost)	01	Espaço Xisto Bahia
29	JOÃO AUGUSTO AZEVEDO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Exemplo de Maria Nocaute ou Os valores do homem primitivo	01	Arquivo Nacional de Brasília
	O Filho do assassino ou Os homens preferem as louras	02	Espaço Xisto Bahia
	O Marido que passou o cadeado na boca da Mulher	02	Espaço Xisto Bahia

29	JOÃO AUGUSTO AZEVEDO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Os Dois vigários	01	Teatro Vila Velha
	Os Sete pecados capitais	02	Espaço Xisto Bahia
	Oxente gente	04	Espaço Xisto Bahia
	Pranto em louvor da moça branca	01	Teatro Vila Velha
	Pranto de Maria Parda	01	Teatro Vila Velha
	Quem não morre num vê Deus	01	Espaço Xisto Bahia
	Quincas Berro d'Água (Jorge Amado)	01	Espaço Xisto Bahia
	Romagem dos agravados	01	Teatro Vila Velha
	Testamento de Judas	01	Teatro Vila Velha
	Visitação ou Monólogo do vaqueiro - 08 de Junho de 1502	01	Teatro Vila Velha
30	JOÃO UBALDO RIBEIRO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Detetive Bezerra	02	Espaço Xisto Bahia
31	JOSÉ ARARIPE E BRÁULIO TAVARES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Homem do canivete	02	Espaço Xisto Bahia
32	JOSÉ CARLOS BARROS		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	No Paraíso de Pindorama	01	Espaço Xisto Bahia
33	JOSÉ NIRALDO FARIAS		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Feliz aniversário!	01	Espaço Xisto Bahia
34	JURANDYR FERREIRA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Aladim e a lâmpada maravilhosa	02	Espaço Xisto Bahia
	O Casamento de D. Ratão com Dona Baratinha	01	Espaço Xisto Bahia
	O Gato de botas	01	Espaço Xisto Bahia
	O Homem que morreu por causa do Bahia	01	Espaço Xisto Bahia
35	JUREMA PENNA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Orquídea azul da bela adormecida	01	Espaço Xisto Bahia
	Abre alas para o Major Cosme	01	Espaço Xisto Bahia

35	JUREMA PENNA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Alice no país das maravilhas, dos sonhos e dos encantados	02	Espaço Xisto Bahia
	As Três mulheres de Xangô	01	Espaço Xisto Bahia
	Auto da barca do rio das lágrimas de Irati	02	Espaço Xisto Bahia
	Bahia livre exportação	03	Espaço Xisto Bahia
	Dona Clara clareou ou Simplesmente destroços	02	Espaço Xisto Bahia
	É churria! Viu santa?	01	Espaço Xisto Bahia
	Itabuna Alves do Amor Divino (Uma estória com cheiro de jaca e chocolate)	01	Espaço Xisto Bahia
	Na Feira de São Joaquim	01	Espaço Xisto Bahia
	Natal na feira de São Joaquim	01	Espaço Xisto Bahia
	Negro amor de rendas brancas	01	Espaço Xisto Bahia
	No Mundo do faz de conta ou A Estória do bombeirinho valente	01	Espaço Xisto Bahia
	Nuporanga terra de formoso campo	02	Espaço Xisto Bahia
	O Auto da salvação	01	Espaço Xisto Bahia
	O Bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus, ou das crianças	04	Espaço Xisto Bahia
	O Misterioso segredo do príncipe Não Sei	01	Espaço Xisto Bahia
	Os Super heróis no país da bela adormecida	01	Espaço Xisto Bahia
	Problema estudantil	01	Espaço Xisto Bahia
	Procurando Maria	01	Espaço Xisto Bahia
	Quem vai querer	01	Espaço Xisto Bahia
Xique-Xique chique estória	01	Espaço Xisto Bahia	
Yemanjá, Rainha de Ayoca/ A Moça dos cabelos verdes	02	Espaço Xisto Bahia	
	01	Teatro Vila Velha	
36	LIA ROBATTO E LUCIANO DINIZ		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Édipo Rei (Sófocles)	04	Espaço Xisto Bahia
37	LUCIANO DINIZ		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Surra	01	Espaço Xisto Bahia

38	MABEL VELOSO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Balão Mágico	01	Espaço Xisto Bahia
	Onde está meu cavalinho?	02	Espaço Xisto Bahia
39	MANOEL LOPES PONTES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Falência da promissória	02	Espaço Xisto Bahia
	Cabaré Brasil	01	Espaço Xisto Bahia
	Os Três porquinhos	01	Espaço Xisto Bahia
	Tá nêga	01	Espaço Xisto Bahia
39.I	MANOEL LOPES PONTES E JOÃO RIBEIRO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Tabaris Night Club	01	Espaço Xisto Bahia
40	MARCIO MEIRELLES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Salomé	01	Espaço Xisto Bahia
4I	MARIA DA CONCEIÇÃO PARANHOS		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Mesa está posta	01	Espaço Xisto Bahia
	Qualquer um ou Os sete pecados capitais	02	Espaço Xisto Bahia
4I.I	MARIA DA CONCEIÇÃO PARANHOS, ILDÁSIO TAVARES E EWALD HACKLER		
	A Ópera dos mendigos	01	Espaço Xisto Bahia
42	NIVALDA COSTA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Anatomia das Feras	02	Espaço Xisto Bahia
	Aprender a nada-r	01	Particular
	Casa de cães amestrados	01	Espaço Xisto Bahia
	Glub! Estória de um espanto	01	Espaço Xisto Bahia
	Pequeno Príncipe: aventuras	01	Espaço Xisto Bahia
	O Pequeno Príncipe ou Ciropédia	01	Particular
	Vegetal Vigiado	01	Espaço Xisto Bahia
		01	Particular
	Girassóis	01	Particular

42	NIVALDA COSTA		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Passagem para o encanto – Exercício cênico Suíte: Quilombola – Exercício cênico	01	Particular
43	NONATO FREIRE		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Eu quero é fazer blup blup com você (Criação Coletiva)	02	Espaço Xisto Bahia
	O Mágico de nois	02	Espaço Xisto Bahia
44	RICARDO LIPER		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Adorável cogumelo da bomba atômica	01	Espaço Xisto Bahia
45	RICARDO OTTONI		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Fuga das notas musicais	03	Espaço Xisto Bahia
45.I	RICARDO OTTONI E JOSÉ NIVALDO FARIAS		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Revolta dos urubus (... Era uma vez o rei Falcão...)	01	Espaço Xisto Bahia
46	RÔ REYES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	A Estória do ladrão	01	Espaço Xisto Bahia
	Em Cena ação	01	Espaço Xisto Bahia
46.I	RÔ REYES E RUY CEZAR		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Truktor	01	Espaço Xisto Bahia
47	ROGÉRIO MENEZES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Meu nome é Gal	02	Espaço Xisto Bahia
48	SOSTRATES GENTIL		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Tio Frusca e seus sobrinhos astronautas	01	Particular
	Ziplim contra os águias do tempo	01	Particular

49	SYLIO BOCCANERA JUNIOR		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	O Meio do mundo (A grande revista baiana)	02	Espaço Xisto Bahia
50	VIEIRA NETO		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	E os bombeiros, onde estão?	01	Espaço Xisto Bahia
			Escola de Teatro da UFBA
	Ratos de Esgoto	03	Espaço Xisto Bahia
Tia Gaby	01	Espaço Xisto Bahia	
51	WALTER SEIXAS JUNIOR		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Que viva Glauber! (Criação Coletiva)	01	Espaço Xisto Bahia
52	YUMARA RODRIGUES		
	OBRA	TESTEMUNHO	ACERVO
	Uma Alegre canção feita de azul ou Minha piteira? Onde está minha piteira?	01	Espaço Xisto Bahia

Quadro elaborado pela bolsista Liliam Carine da Silva Lima

¹³ Pesquisa iniciada em outubro de 2009.

¹⁴ Pesquisa iniciada em agosto de 2010. Atualmente, bolsista PIBIC-CNPq. Na condição de pesquisador voluntário, em 2009, preparou o site para divulgação dos trabalhos desenvolvidos pela Equipe Textos Teatrais Censurados.

O Arquivo Textos Teatrais Censurados, organizado por Liliam Carine da Silva Lima,¹³ para os textos do teatro adulto, e por Alan Nunes Machado Júnior,¹⁴ para os textos do teatro infantil, compõe-se de vários acervos, públicos e privados. Prepara-se, pois, um Catálogo Descritivo Digital, com os textos teatrais censurados, produzidos ou encenados na Bahia, reunidos e localizados, até a presente data, provenientes de diferentes acervos, organizados por autor e obra (Quadro 1), com descrição geral do(s) testemunho(s) e resumo da(s) obra(s), como se pode observar abaixo.

¹⁵ A produção teatral de Jurema Penna é objeto de estudo de Isabela Santos de Almeida. Mais informações sobre a obra *Bahia livre exportação*, consultar a dissertação de Mestrado desenvolvida por Isabela Almeida.

¹⁶ Bolsista de Iniciação Científica FAPESB (2010-2011). Na condição de pesquisadora voluntária, de agosto de 2009 a julho de 2010, ocupou-se da construção de um quadro com as peças, elenco, direção, outras informações, e a indicação dos jornais que fazem remissão às peças, de 1964 a 1985, a partir do livro de Aninha Franco, *O Teatro na Bahia através da imprensa* (1994).

¹⁷ Nessa empresa, conta-se com o auxílio de duas pesquisadoras voluntárias, Adriele Benevides Lacerda e Mila Araújo. Taísa Patrícia de Jesus também desenvolveu este projeto.

FICHA 1

Modelo de como a produção teatral será apresentada no Catálogo descritivo digital

PENNA, Jurema.¹⁵

Bahia livre exportação. Salvador, 1976 [1975]. 18f.

LOCALIZAÇÃO: Espaço Xisto Bahia

CLASSIFICAÇÃO: Adulto

PERSONAGENS: 11 (nomes genéricos, como ator, atriz etc.)

NÚMERO DE ATOS: 00

NÚMERO DE CENAS: 00

Testemunho 1975

DESCRIÇÃO: datiloscrito, mimeografado a álcool, com 22 folhas e 635 linhas. Texto datilografado no averso. Medida do suporte: 330mm x 220mm. Folhas numeradas no ângulo superior direito, em diferentes formatos (1°, 6, -11-). À margem esquerda, as folhas apresentam-se perfuradas, unidas por um barbante, com marcas de grampos. Registram-se carimbos, em formato circular, rubricados, ao centro, à tinta azul: no ângulo superior direito, em todas as folhas, da *Divisão de Censura de Diversões Públicas*, com a sigla do D.P.F. (Departamento da Polícia Federal), ao centro; no ângulo inferior direito da folha de rosto, o carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Bahia, SBAT, ao centro.

Testemunho 1976

DESCRIÇÃO: datiloscrito, mimeografado a óleo, com 18 folhas e 889 linhas. Texto datilografado no averso. Medida do suporte: 330mm x 220mm. Folhas numeradas no ângulo inferior direito. A numeração das folhas 14 e 15 foi corrigida, de próprio punho. Folhas perfuradas à margem esquerda e unidas por um barbante, para fins de encadernação. Marcas de grampos à margem esquerda. Registra-se carimbo, em formato circular, no ângulo superior direito de todas as folhas, da *Divisão de Censura de Diversões Públicas*, com a sigla do D.P.F. (Departamento da Polícia Federal), ao centro, e rubricado, à tinta preta. Anotação manuscrita, no ângulo superior esquerdo, em tinta azul, 2a via / BA, na primeira folha. Verificam-se trechos destacados entre chaves, outros, sublinhados, todos rubricados por Jurema Penna, às folhas: 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 13, 14, de ambos os lados dos trechos ou somente de um lado. À última folha, ao final do texto, assinatura e rubrica de Jurema Penna.

RESUMO: Colagem de diversos textos, que traçam um panorama do desenvolvimento histórico e cultural da Bahia, evidenciando a participação do elemento africano. “Coletânea de quadros folclóricos da Bahia, incluindo samba-de-roda, candomblé e outras manifestações da cultura regional” (BAHIA..., 1975, p. 11)

Fonte: Ficha catálogo elaborada por Rosa Borges para uso dos pesquisadores da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC)

Carla Ceci Rocha Fagundes¹⁶ tem-se ocupado da elaboração de outro catálogo, que reunirá o material publicado na imprensa baiana relativo à produção literária dramática, às peças e à censura ao teatro.¹⁷ Tais mate-

riais oferecerão subsídios para a edição de textos. Abaixo, apresenta-se o modelo de como as informações serão expostas no Catálogo.

¹⁸ Proposta de edição apresentada na dissertação de Mestrado de Isabela Santos de Almeida, defendida em fevereiro de 2011.

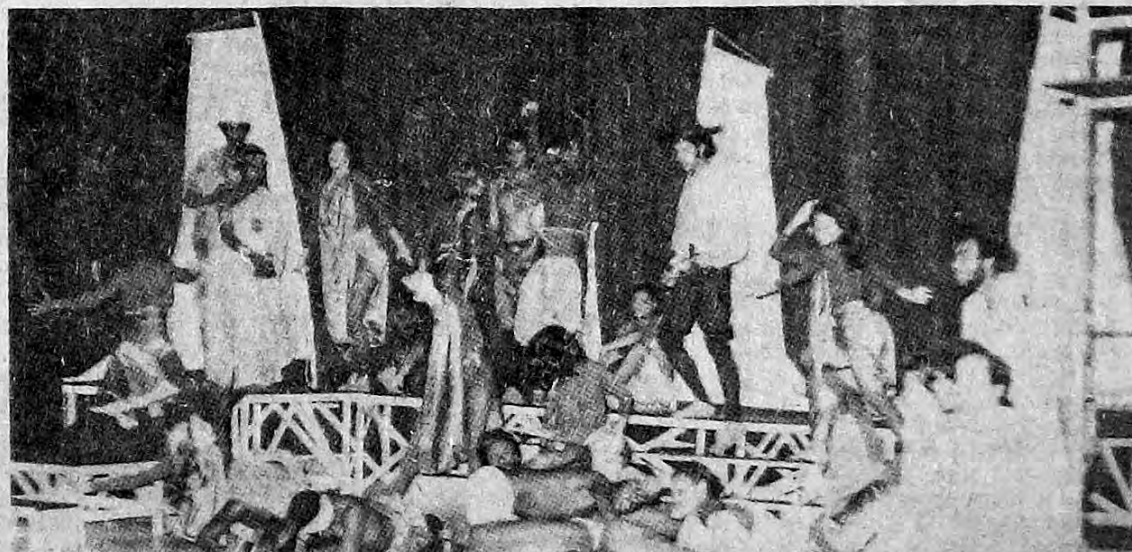
QUADRO 2
Pesquisa em jornais da Bahia

REFERÊNCIA			
BAHIA livre exportação hoje no teatro do SENAC. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 22 jul. 1975. p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.			
ASSUNTO			
PRODUÇÃO TEATRAL TEATRO ADULTO, INFANTIL E INFANTO-JUVENIL	AUTORIA / DIREÇÃO ADAPTAÇÃO / TRADUÇÃO	ELENCO	DATA E LOCAL DE ENCENAÇÃO
Bahia livre exportação	Jurema Penna	75 atores	De 22 a 25 de julho, às 21 horas, em cartaz no Teatro do SENAC
DESCRIÇÃO			
Recorte de Jornal. Matéria não assinada. Traz o título, centralizado, em caixa alta: “BAHIA LIVRE EXPORTAÇÃO”/ HOJE NO TEATRO DO SENAC (L. 1 e 2). A seguir, uma fotografia do espetáculo. Texto em 2 colunas. Col.1: 7 linhas; Col. 2: 6 linhas.			
RESUMO			
Aborda sobre o espetáculo <i>Bahia livre exportação</i> , em cartaz no Teatro do SENAC, no período de 22 a 25 de julho de 1975, dirigido por Jurema Penna, ex-atriz de teatro, cinema e televisão, agora diretora teatral. O espetáculo conta com o apoio do público e reúne 75 atores.			

Fonte: Ficha catálogo elaborada por Rosa Borges para uso dos pesquisadores da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC)

Seguem a matéria de jornal que se tomou para ilustrar o método de trabalho adotado no campo da Crítica Textual, para a busca e tratamento das informações, e duas folhas datiloscritas, correspondentes aos testemunhos do texto *Bahia livre exportação*, de Jurema Penna, submetido ao exame da Censura, o qual será recuperado por meio de uma edição científica.¹⁸

“ BAHIA LIVRE EXPORTAÇÃO ” HOJE NO TEATRO DO SENAC



A partir de hoje, até o dia 25, estará em cartaz no Teatro do Senac, a partir das 21 horas, o espetáculo “Bahia Livre Exportação”, uma coletânea de quadros folclóricos da Bahia, incluindo samba-de-roda, candomblé e outras manifestações da cultura regional.

O espetáculo é dirigido por Jurema Penna, ex-atriz de teatro, cinema e televisão, agora dedicada à direção teatral. “Bahia Livre Exportação” que, segundo os seus responsáveis, tem contado com o apoio do público, reúne 75 atores.

FIGURA 13

Matéria do Jornal *Tribuna da Bahia*

Fonte: (BAHIA..., 1975, p. 11)



CULTURA BAIANA

LIVRE EXPORTAÇÃO

A CORTINA ABRE LENTAMENTE. SLIDES PROJETAM AS DUAS BAIAS - NOVA E ANTIGA ARQUITETURA E CENAS DE RUAS - CONTRASTAR IEM- ELEMENTOS DO CORAL ENTRAM PELAS LATERAIS DA PLATEIA ATÉ AS ESCADAS LATERAIS DO PALCO, ENQUANTO CAPITAM

CORAL - Triste Bahia. oh quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a ni empenhado.
Rica te vejo eu já, tu a ni abundante.
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante!
A ti tocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrada,
A nin vem-me trocado e ten trocado
Tanto negócio, e tanto negociante.
Tris.....o quão dessemelhante
Tris.....
Pastinha já foi à Africa,
Pastinha já foi à Africa
Pra mostrar a caçoeira do Brasil.

FOLCKLORE (AO INICIAR A REFERÊNCIA DE CAÇOEIRA ELEMENTOS DO FOLCKLORE INICIAM EM CA
MARA LENTA MOVIMENTOS DE CAÇOEIRA QUE DEVEM DURAR COMO UMA FOTO Á ENTRA-
DA DO:)

ATOR I Capoeira. Uma Dança? Um jogo? Uma simples brincadeira? Defesa Pessoal?
Luta. Luta sw vida ou morte disfarçada em Dança ou folguedo do Negro fugido

TEATRO (DOIS ATORES NEGROS EM EXPRESSÃO CORTORAL FOGEM DO CAPITÃO DO MATO- SOM
EFEITO - RUIDOS DE MATO E LADRAR DE CAËS)

ATOR I Escondendo-se na florista do seu perseguidor - O Capitão do nato - e seus
Caës de caça - fugindo em busca dos Quilombos, indo até Pernambuco sonhan-
do com a terra livre dos Palmares. E o Bôca do Inferno o Poeta Maldito - O
Gregório de Mattos Guerra.



FIGURA 14
Testemunho datado
de 1975 de *Bahia livre
exportação*
Fonte: (PENNA, 1975, f. 1)

NARRADOR A luta-brinquedo vira folclore, escolas se formam. Os seus grandes mestres se assumem. Bimba e Pastinha. - 'Benoç meu mestre!

(OS CAPOEIRISTAS VÃO TOMANDO POSIÇÃO-OS OUTROS SE PREPARAM PARA A CENA DOS PREGÕES APANHANDO DA DECORAÇÃO DO PALCO O MATERIAL NECESSÁRIO. ENQUANTO ESPERAM A SUA VEZ FAZEM A "RODA DA CAPOEIRA")

NARRADOR E a capoeira, vista e revista pelo processo brasileiro, sai da Bahia volta a África e vai para todo o mundo.

FOLOLORE (apresentação de CAPOEIRA)

(AO APROXIMAR-SE O FIM DA CAPOEIRA AOS POUCCOS OS PREGOES VÃO SENDO OUVIDOS. UMA TURISTA FRANCESA QUE ANDAVA PERDIDA NO MEIO DE TUDO SE APROXIMA DE UM VENDEADOR DE COCOS)

TURISTA Comment s' apelle ça?
VENDEADOR Iss. não se pela não, moça, isso se descasca.
TURISTA Comment?
VENDEADOR Com a mão, não, moça. Com o facão.
TURISTA Je me comprend pas, mom petit.
VENDEADOR Se não quer comprar, se mande, ora essa...

(AS BAIANAS MERCAM SEUS QUITUTES. UM PEQUENO GRUPO SE FORMA)

ATRIZ 2 Quando vai ser o caruru de sua casa?
ATRIZ 3 O de Cosme?
ATRIZ 4 Claro, porque o de Santa Barbara é lá em casa. Esse ano eu vou querer muito foguete pra minha mãe Yansan.
ATRIZ 5 Na. se incomode não, que eu aviso. Mesmo porque eu vou querer voces lá em casa, e de vespera.
ATRIZ 2 Pr. criticar o quê?
ATRIZ 3 Ah...minha filha, esse ano vai ser dois mil.
 (VÃO SAINDO AOS POUCCOS PELA PLATEIA MERCANDO, DANDO DISTACIAMENTO NA VOZ. A "CARMEM MIRANDA COMEÇA A SE VESTIR E OS RAPAZES DO BANDO DA LUA TAMBEM) AS TRÊS DO DIALOGO ACIMA PERMANECEM POR ENQUANTO).

ATOR 2 (PARA UM TURISTA AMIGO) Vamos comer um vatapá lá em casa...

TURISTA Va...tapá? Quer saber de uma coisa baiano? Vatapá uma droga, aquilo é va abrir.
 (OUVE-SE DO FUNDO UNS LONGINQUOS PREGÕES DE ACARAJÉ-ABARÁ-ACAÇA DE MILHO E LEITE, PAMONHA, MUNGUNGÁ)

NARRADOR Comida baiana. Comida de santo? Talvez... Mas, comida de santo, que como seus fieis-ambos vindos da África-comiam na senzala ou ne pegi as sobras da Casa Grande. Pão dormido: massa pra vatapá. Cabeça de peixe e camarão seco. Ah...o dende? é muito simples o processo de extração desse óleo cozinhando-se o pequeno cocô de amarelo brilhante -o coco dende. Quiba ainda e até hoje uma verdura relativamente barata. Quanto ao Sr Don Bacalhau da Namuega e Portugal...bem, eu me lembro que havia um dito popular: Pra quem é bacalhau basta. Pimenta malagueta-Era só colher na pimenteira no fundo do quintal.

NARRADOR Pois é. No tempo que as pessoas tinham jardins e quintal em vez de "play-grounds", não havia um quintal que se respeitasse que não tivesse o seu pe de pimenta. E tem mais. A pimenteira era o teste definitivo para se descobrir quem tinha olhos maus.

(UMA DAS BAIANAS QUE ESTÃO PREPARANDO EM MIMICA O VATAPÁ SE APROXIMA DO NARRADOR COM UM GALHO COM FOLHAS MURCHAS NA MÃO)

FIGURA 15
 Testemunho datado de 1976 de *Bahia livre exportação*
 Fonte: (PENNA, 1976, f. 2)

Os tipos de edição e as leituras filológicas

Os textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura militar, preparados para serem encenados e marcados pela ação dos censores, revelam aspectos vários característicos do período em questão, por meio de diferentes testemunhos, manuscritos, impressos, e, a maioria, datiloscritos. Através da prática filológica, recuperam-se os textos submetidos ao exame dos órgãos de censura, bem como aqueles que fazem alusão a eles, matérias de jornais, por exemplo, com o propósito de editá-los¹⁹ e estudá-los.

Conforme particularidades do texto teatral, apresentam-se os tipos de edição que ora se realizam, levando-se em conta as múltiplas formas textuais nas quais a obra fora escrita e/ou publicada, bem como as leituras filológicas propostas, considerando-se, para análise do processo de transmissão dos textos, importantes atividades, como a descrição e a interpretação, colocadas em prática a partir da relação da Filologia com outros campos do saber.

A Edição de textos

O exercício do labor filológico, conforme situações textuais encontradas, comuns à tradição, à época e ao lugar em que os textos se inscrevem, tem exigido uma atenção especial para essa modalidade de texto. São comumente textos escritos a várias mãos, e que, partindo-se de seu processo de produção até uma possível publicação, recepção e circulação, tomam rumos diferentes, seja do palco à página ou da página ao palco, expressões empregadas por Chartier (2002). Desse modo, trabalhar com tais textos requer, do filólogo textual, certos cuidados para selecionar o texto de base, quando for este o caso, escolhido conforme critérios filológicos estabelecidos, e, a partir de então, de acordo com os procedimentos adotados, fixar o texto crítico, que será disponi-

¹⁹ Santos (2008) traçou a metodologia aplicada à edição dos textos teatrais.

²⁰ Se a tipografia e o formato assim permitem, pode-se realizar uma edição sinóptica, na qual as diferentes recensões são dispostas uma ao lado da outra, em colunas paralelas. Também pode ser aconselhável editar cada versão separadamente. Adotar-se-á uma ou outra decisão segundo o valor e as características específicas de cada texto (REYNOLDS; WILSON, 1986, p. 227, tradução nossa).

bilizado para diversos fins, ou ainda optar por outro modelo editorial que considere a história daquele texto, que leve em conta fenômenos históricos e culturais que comprometeram a transmissão dos textos.

Diante de tão grande complexidade quanto aos vários estados fixados de escrita do texto teatral pelos vários sujeitos envolvidos, e das (re)visões teóricas da Crítica Textual, toma-se, como ponto de partida, a metodologia tradicional, aquela que se constitui das seguintes etapas: *recensio, collatio, emendatio, constitutio textus* e, por fim, a apresentação do texto crítico, acompanhado do aparato de variantes. Adverte-se, porém, que a prática editorial não se limitará a tal metodologia, uma vez que a situação textual encontrada nos acervos apresenta-se bastante diversa daquela para qual a tradição fora pensada. Desse modo, propõe-se “retercer”, criticamente, o método filológico, valendo-se de procedimentos, cada vez mais adequados às conjunturas textuais específicas.

Reynolds e Wilson (1986), ao tratar da transmissão de textos relativos ao folclore e à literatura popular, chamam atenção para a complexidade da tradição desses textos e para os problemas que tais tradições acarretam para o editor, apresentando algumas soluções, que, certamente, seriam adequadas à tradição do texto teatral que se constitui, como aqueles, de diferentes versões. Dizem eles:

Si la tipografía y el formato lo permiten, puede llevar a cabo una edición sinóptica en que las diferentes recensiones se impriman una al lado de otra en columnas paralelas. También puede ser aconsejable editar cada versión por separado. Se adoptará una u otra decisión según el valor y las condiciones de cada texto particular (REYNOLDS; WILSON, 1986, p. 227).²⁰

Adiante, na conclusão do capítulo *Crítica Textual*, propõem:

[...] Pero cuando la tradición es extensa e compleja, las computadoras pueden dar buenos resultados al utilizarlas para construir un cuadro provisional de las interrelaciones de los textos. Aparte de en el campo de la recensión, las máquinas pueden usarse, aunque con gran precaución, para estudios estilísticos, y ya han probado su gran utilidad en la recuperación de información y en la confección de concordancias; y los frutos de estas actividades tienen gran influencia sobre la edición de textos (REYNOLDS; WILSON, 1986, p. 228).²¹

Outra peculiaridade da obra teatral, que compreende texto e apresentação, diz respeito ao seu caráter inacabado. Nesse sentido, alguns estudiosos do processo de criação têm-se ocupado da aplicação da metodologia da crítica genética a essa obra.²² Dentre eles, destaque-se a contribuição de Grésillon (1995), de Grésillon e Leger (2006) e de Giuliani (2006), a propósito de uma prática editorial que leva em consideração as particularidades do texto teatral.

Do exposto, configura-se o lugar de ação do crítico textual no tratamento dado aos textos teatrais: pode-se optar por sua reprodução, observando-se os critérios determinados para tal fim; ou, de acordo com os textos selecionados, suas especificidades, e os interesses do pesquisador, por sua edição – fac-similar, interpretativa, crítica, crítico-genética, histórico-crítica, sinóptica –, bem como pelos estudos que se queiram realizar. Releve-se ainda a importância, para o trabalho filológico, da pesquisa de fontes, que reúne materiais, tais como críticas, comentários, citações, traduções, e, assim, auxiliam na leitura e interpretação do texto a ser editado.

A seguir, comenta-se sobre os tipos de edição propostos para os textos teatrais censurados:

²¹ [...] mas, se a tradição é extensa e complexa, os computadores podem dar bons resultados, quando utilizados para construir um quadro provisório das inter-relações dos textos. Fora do campo da recensão, as máquinas podem ser utilizadas, ainda que com grande cuidado, para estudos estilísticos, e já provaram sua grande utilidade na recuperação de informação e na confecção de índices remissivos; os frutos destas atividades têm grande influência sobre a edição de textos (REYNOLDS; WILSON, 1986, p. 228, tradução nossa).

²² Consultar a revista *Genesis*, cujo tema é *Teatro* (2006)

²³ Segundo João Dionísio (2007, p. 121) “[...] ‘testemunho’ continua ser a palavra relativa ao trabalho do editor, remetendo ‘fonte’ para o trabalho do autor”.

A) EDIÇÃO CRÍTICA

Para editar os textos teatrais com vários testemunhos, que trazem marcas autorais e não-autorais, com suas idiossincrasias, quando da eleição do texto de base para o exercício da prática editorial, precisa-se conhecer, com rigor, o *usus scribendi* e os pormenores da tradição. Cumpridas todas as etapas do método filológico, o trabalho se completa com a apresentação última de um texto, com determinadas características gráficas e tipográficas e a organização de um aparato de variantes, alinhado à direita, espaço que, além de mostrar as variantes que circularam entre o público e o leitor, também possibilita ao leitor conhecer o processo de decisão do editor, envolvendo-o no processo crítico, ao que se podem acrescentar, em um segundo aparato, especificamente em rodapé, anotações de caráter histórico, cultural ou linguístico que considere o editor, conforme ensina Pérez Priego (1997).

B) EDIÇÃO INTERPRETATIVA

Para os textos de testemunho único ou para o testemunho isolado de uma tradição, sugere-se que se faça uma edição interpretativa, isto é, o editor transcreve o texto, corrige os erros, atualiza a ortografia, elabora notas explicativas de caráter geral, registrando, no(s) aparato(s), todas as suas intervenções (DUARTE, [199-]). Aqui, diferentemente das edições, fac-similar, paleográfica e semidiplomática, que fazem uma representação documental, fornece-se um texto crítico. Como afirma João Dionísio (2007, p. 120), “[...] há um componente de crítica na edição interpretativa, que pode mesmo passar pelo confronto entre o texto do testemunho único e os passos correspondentes de fontes do texto”.²³

C) EDIÇÃO CRÍTICA EM UMA PERSPECTIVA GENÉTICA

Alguns dos textos reunidos se prestam à edição crítica em perspectiva genética, que combina dois métodos aplicados à obra literária,

crítica textual e crítica genética. A elaboração de uma edição crítica em uma perspectiva genética procurará trazer à tona o momento textual último, pelo menos no que concerne àquele processo de produção, de manipulação do texto pelo escritor, e, através do exame do texto teatral. Assim, partindo-se do texto à encenação, muitas versões se mostram. A proposta seria então, além de considerar o texto final, explicar, utilizando uma metodologia analítica que determinaria uma matriz ou matrizes de criação do texto ou da obra de um sujeito escritor, os modos de composição da obra e como esta produção dialoga com a realidade artística, cultural e social na qual a mesma se insere e como o sujeito autor incorpora, em seu processo criativo, novos instrumentos inspirados por esse contexto.

D) EDIÇÃO GENÉTICA

Para dar destaque ao processo de criação de uma obra, quando de posse de manuscritos autógrafos, pode-se também optar por realizar uma edição genética, que, conforme Duarte ([199-]), “[...]apresenta, sob forma impressa e na ordem cronológica do processo de escrita, o conjunto dos documentos genéticos conservados de uma obra ou de um projecto, anotados de modo a perceber-se o processo da sua escrita.”

E) EDIÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA

Quanto à edição histórico-crítica, de tradição alemã, Louis Hay (2007, p. 346) esclarece que a “distinção entre as edições ‘histórico-críticas’ e edições genéticas baseia-se na escolha de seus procedimentos editoriais.” Ela, porém, estaria bem situada entre a edição crítica e a genética, destacando-se que, na atividade filológica, o manuscrito é abordado na pluralidade de suas significações, em perspectiva crítica e hermenêutica. Para sua realização, apresentam-se, em confronto sinóptico, os testemunhos.

²⁴ [...] consiste na reprodução simultânea (normalmente em páginas contrastadas ou em colunas paralelas, verticais ou horizontais) da transcrição diplomática de todos e de cada um dos testemunhos da tradição de uma obra. (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 44, tradução nossa)

²⁵ Os textos são fotografados e transferidos para o meio digital.

F) EDIÇÃO SINÓPTICO-CRÍTICA

Diante dos avanços tecnológicos, sugere-se fazer uma edição crítica sinóptica em tela, considerando que sua realização em suporte papel traz alguns inconvenientes, tais como o gasto com o material e a ordem fixa dos textos. Uma edição sinóptica

[...]consiste en la reproducción simultánea (normalmente en páginas contrastadas o en columnas paralelas, verticales u horizontales) de la transcripción diplomática de todos y cada uno de los testimonios de la tradición de una obra (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 44).²⁴

Tal edição tem a vantagem de dar a ler no devir da tradição da obra, ao mesmo tempo, diferentes versões. Assim, comparando-se os testemunhos, pretende-se (re)conhecer a “história” de cada um deles, privilegiando não a transmissão dos textos em busca de um estabelecimento final, mas prestando atenção a cada testemunho, a partir da leitura de enquadramento histórico-cultural, isto é, do (con)texto que o tornou possível e do qual descende.

G) EDIÇÃO FAC-SIMILAR

Com o intento de conservar e preservar os textos trabalhados, e também para torná-los acessíveis a outros interessados, propõe-se a sua digitalização,²⁵ apresentando-os por meio de uma edição fac-similar, que, conforme Duarte ([199-]), em seu *Glossário de Crítica Textual*, diz respeito à

reprodução obtida por meios mecânicos (litografia, fotografia, fototipia, etc.) de um texto manuscrito, impresso ou esculpido, cujo testemunho se revela muito importante, do ponto de vista estético e filológico, e é de difícil acesso. Começou a ser feita através de meios litográficos, já no início do séc. XIX.

O exercício filológico mostra-se atual e coerente com a forma de pensar e construir saber na contemporaneidade, por meio de leituras que possibilitam, através do aspecto multifacetado e fragmentado do objeto de estudo, conjugar vários campos do conhecimento, desenvolvendo um trabalho interdisciplinar, ou melhor, transdisciplinar, pondo em diálogos múltiplos saberes.

Conforme Said (2007, p. 101),

[...] É especialmente apropriado que o humanista contemporâneo cultive essa percepção de mundos múltiplos e tradições complexas que interagem umas com as outras [...]. A tarefa do humanista não é apenas ocupar uma posição ou um lugar, nem simplesmente pertencer a algum local, mas antes estar ao mesmo tempo por dentro e por fora das idéias e valores circulantes que estão em debate na nossa sociedade, na sociedade de alguma outra pessoa ou na sociedade do outro.

Assim, na trilha do humanista contemporâneo, defendem-se diferentes chaves de leituras para os textos teatrais produzidos e/ou encenados na Bahia naquele período de repressão. Esclarece-se ainda que, sem o estabelecimento de textos “fixados” a partir de critérios filológicos, por meio de edições científicas, não podem o linguista, o crítico literário, o sociólogo, o historiador, o estudioso do teatro, a princípio, avançarem nas múltiplas análises que um texto oferece. No entanto, para que a própria edição se realize, faz-se indispensável o desenvolvimento de leituras que resultem da análise filológica, conciliando, desse modo, campos distintos do conhecimento, como a Filologia com a Lexicologia, estudando o vocabulário, com a Análise de Discurso, de linha francesa, com foco para o interdiscurso e a memória, com a História Cultural, explorando aspectos, como história, memória e literatura,

com a Estilística, explorando as estratégias de construção do texto, além dos registros da oralidade representados na escrita, entre outros.

Alguns dos trabalhos desenvolvidos ilustram bem o que se disse acima.

No terreno da Crítica Textual, destaca-se o trabalho de edição dos textos *A Chegada de Lampião no inferno*; *Antônio, meu santo*; *Felismina Engole-Brasa*; e *Quem não morre num vê Deus*, todos adaptados da literatura de cordel, de autoria de João Augusto Azevedo, para os quais foram preparadas edições, interpretativa e crítica, por Ludmila Antunes de Jesus (2008), na dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, intitulada *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da Ditadura Militar*, defendida em fevereiro de 2008. Nesse trabalho, por meio das observações sobre João Augusto e sua produção, explorou, brevemente, o contexto sócio-histórico no qual os textos editados estão inscritos.

Ainda no campo da Crítica Textual, a dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, intitulada *Três fios do bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*, defendida em fevereiro de 2011, por Isabela Santos de Almeida, traz a edição crítica de alguns dos textos dramáticos de Jurema Penna: *Bahia Livre Exportação* e *Negro amor de rendas brancas*, e uma edição interpretativa, em suporte digital, de o *Auto da barca do rio das lágrimas de Irati*. Buscou-se ainda, nos textos editados, examinar o processo de construção do texto teatral, a partir da leitura das variantes e do trabalho da citação.

No Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “*Em tempo*” no palco, de *Chico Ribeiro Neto: edição e estudo do vocabulário político-social*, Isabela Almeida (2007), apoiando-se no aporte teórico-metodológico da Filologia Textual, buscou resgatar o texto do autor que havia sido mutilado pelos cortes da censura, por meio de uma edição

interpretativa, para assim, estudar, no terreno da Lexicologia, o vocabulário de cunho político-social censurado. Foi possível, então, ler, nas lexias selecionadas, o veto à circulação de certos sentidos, sobretudo aqueles que faziam denúncia à conjuntura política e que eram considerados subversivos pela censura para aquela sociedade.

Eduardo Matos (2008) apresentou, ao Curso de Letras da UNEB, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A Moral como discurso censório: uma análise da ação da censura no texto teatral À Flor da pele*. Conciliam-se, nesse estudo, lugares teóricos distintos, a Filologia e a Análise de Discurso, de linha francesa, para examinar a ação da censura na produção encenada na Bahia, levando-se em conta a manifestação do censor através dos cortes por ele realizados, ao defender as concepções ideológicas do regime militar, em favor da moral e dos bons costumes. O veto, de cunho moral, caracteriza-se pela condenação de assuntos relativos à bigamia, ao adultério, ao incesto, à sexualidade, à nudez, às palavras de baixo calão etc., e assim põe em evidência a sociedade baiana daquele período. Tal estudo desenvolveu-se a partir da edição fac-similar do testemunho datiloscrito de *À Flor da pele*, texto de Consuelo de Castro, submetido ao exame da censura, em 1974, para encenação na Bahia.

Iza Dantas da Silva (2008), na monografia *A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Criolo Doido: edição e caracterização do contexto sócio-histórico*, apresentada ao Curso de Letras da UNEB, como Trabalho de Conclusão de Curso, buscou resgatar e estudar a memória da ditadura, por meio do texto dramático *A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Criolo Doido*, do grupo teatral Nós vai de jegue e de Bráulio Tavares, na perspectiva da Crítica Textual, propondo a edição interpretativa para o texto, de tradição singular, e da História Cultural, analisando a representação da ditadura, a partir dos aspectos sócio-históricos selecionados, a saber: o engajamento político social dos estudantes; a Igreja Católica e sua atuação; e o autoritarismo po-

lítico e seus efeitos na sociedade. Aborda, portanto, sobre literatura, história e memória.

Na mesma direção que Iza Silva, Williane Silva Corôa (2009) desenvolveu seu Trabalho de Conclusão de Curso (UNEB) intitulado *Teatro e censura através de textos da imprensa baiana no ano de 1978*. A partir da pesquisa de fontes, fez o levantamento nos jornais *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Tribuna da Bahia*, de algumas matérias alusivas ao teatro e à lei de regulamentação da profissão do artista, para discutir a representação do teatro e da censura, por meio da análise de aspectos sócio-históricos, considerando-se o ano de 1978, marcado pela queda do Ato Institucional nº 5, observando-se seus efeitos para a classe artística, sobretudo a teatral. Para os textos de imprensa selecionados, realizou as atividades de edição e estudo, conciliando dois campos do conhecimento, o da Filologia e o da Nova História Cultural.

Débora de Souza (2009) também desenvolveu um Trabalho de Conclusão de Curso (UNEB), *Vegetal Vigiado, de Nivalda Costa: texto e censura* (por uma análise das estratégias para driblar a censura). Para o texto em questão, propôs uma edição crítica, conforme a orientação metodológica da Crítica Textual, e, a seguir, analisou, em uma abordagem filológica, a materialidade linguística, testemunha de um contexto histórico-social e ideológico específico, identificando as estratégias e técnicas empregadas na construção da referida obra, sobretudo aquelas que iriam driblar a ação dos censores.

Análise filológico-linguística dos registros da oralidade nos textos dramáticos adaptados da literatura de cordel foi o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à UNEB por Fabiana Prudente Correia (2010). Em seu estudo, considerou o fato de que os textos teatrais adaptados da literatura de cordel apresentam marcas da oralidade que se revelam, principalmente, através da fala das personagens representadas nas obras. Assim, tomando-se dois dos textos editados criticamente por Ludmila Antunes de Jesus (2008), *Antônio, meu santo* e

A Chegada de Lampião no inferno, de João Augusto, examinou, à luz da Filologia, e de sua relação com a Linguística e a Estilística, os traços da oralidade evidenciados nos níveis fonético, morfológico, sintático e lexical, presentes na literatura dramática. Para tratamento dos fenômenos linguísticos e de sua interpretação no contexto da obra literária, conciliam-se os estudos da Filologia Textual e da Linguística, estreitando os focos de investigação, considerando o texto, reconstituído pela Crítica Textual, como testemunho da língua.

Pode-se, então, ler, nesses trabalhos, marcas distintas do que representou a ditadura militar na Bahia através dos textos teatrais editados, considerando-se, sobretudo, que tais textos, aqui recuperados pela prática filológica, são testemunhos/documentos/monumentos de caráter artístico e cultural da sociedade que os produziu. Tal representação se evidencia pelas escolhas que o sujeito-escritor realiza na tessitura do texto, com relevo para a forma de ver, entender e analisar o mundo à volta, o sistema político vigente, como também através das marcas que o censor empreende no texto e que demonstram a ideologia daqueles que faziam a censura no Brasil. Realizar essa leitura, a partir de uma análise filológica, é permitir atualizar aspectos culturais da sociedade baiana e brasileira durante o regime militar, bem como caracterizar o contexto sócio-histórico representado nos e pelos textos.

As palavras finais

Outros dramaturgos e suas respectivas obras estão sendo objeto de edição e de estudo que, por sua vez, experimentam novos lugares de discussão, estabelecendo possíveis diálogos que estreitam campos de conhecimento afins, realizando ajustes ao método filológico, renovando-se a prática editorial.

O exame dos suportes e dos instrumentos utilizados para a escrita dos textos e as informações que sobre eles são fornecidas, nos próprios

textos e na pesquisa de fontes, permitem melhor entender como trabalham as pessoas do teatro, os efeitos da censura na produção escrita, o que o texto representa para as distintas áreas, Teatro, História e Letras. O que se procurou evidenciar é que os materiais de escrita são produtos de um tempo, de um lugar e de uma cultura específica e assim devem ser tomados nos estudos propostos.

O filólogo tem, então, o compromisso, através da pesquisa de fontes, primárias e documentais, e da edição de textos, de escrever a história da literatura produzida em determinada região, contribuindo para dar relevo à produção local, inserindo-a no panorama da Literatura Brasileira. Assim, pretende-se exercer tal prática, em relação aos autores e obras da Bahia, por meio da recuperação, preservação e edição das obras que constituem o patrimônio literário e cultural do povo baiano, que viveu sob os auspícios da ditadura.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isabela Santos. *Três fios do bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*. 2011. 246 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ALMEIDA, Isabela Santos. *“Em tempo” no palco, de Chico Ribeiro Neto: edição e estudo do vocabulário político-social*. 2007. 82 f. Monografia (Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2007.

AUTORIZAÇÃO do espetáculo *Piquenique no front* de Fernando Arrabal. Salvador, 28 nov. 1968, 1f. (Acervo do Teatro Vila Velha)

“BAHIA livre exportação” hoje no teatro do SENAC. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 22 jul. 1975. p. 11. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

BORGES, Luciano Diniz. *Surra: lei do cão*. Salvador, [19--], 24 f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

BRASIL. Lei n° 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*.

Brasília, DF, 22 nov. 1968. Disponível em: <<http://www.soleis.adv.br/censuraconselhosuperior.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2005.

CERQUEIRA, Antonio. *Malandragem made in Bahia*. Salvador, 13 dez. 1982, 30 f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

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

CORÔA, Williane Silva. *Teatro e censura através de textos da imprensa baiana no ano de 1978*. 2009. 62 f. Monografia. (Graduação em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2009.

CORREIA, Fabiana Prudente. *Análise filológico-linguística dos registros da oralidade nos textos dramáticos adaptados da literatura de cordel*. 2010. 52 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Nivalda. *Vegetal Vigiado*. Salvador, 1977, 10 f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

DIONÍSIO, João. Criticus fit. *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 8, p. 104-125, 2007.

DUARTE, Luiz Fagundes. *Glossário de Crítica Textual*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, [199-]. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/cursos/etexto/glossario/intro.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

ENCONTRO DE INTERNACIONAL DE FILOGIA, 3., 2008, Niterói. *Anais...* Niterói: LABEC/UFF, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/labec/eventos.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

EQUIPE Textos Teatrais Censurados. [200-?] Disponível em: <<http://www.textoecensura.ufba.br/index.html>>. Acesso em: 14 fev. 2012.

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, Comitê de Fomento Industrial de Camaçari, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1994.

FREIRE, Nonato. *Eu quero fazer blup blup com você*. Salvador, 11 maio 1972, 6 f. Criação coletiva. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

GRÉSILLON, Almuth; LEGER, Nathalie. (Ed.) *Genesis: Théâtre*. Paris: M imec; Jean-Michel Place, 2006.

GIULIANI, Luigi. *Textos, performances y dilemas ecdóticos*. In: JORNADA SOBRE A EDIÇÃO DE TEATRO, 2006, Lisboa. *Actas...* Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. Disponível em: <http://ww3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/comunicacao_Giuliani.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2012.

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. Tradução Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 104-125, abr. 1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a18.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2012.

HAY, Louis. *A Literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JESUS, Ludmila Antunes de. *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*. 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras e lingüística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

JOÃO AUGUSTO. *Catimbó*. Salvador, [dez. 1966], 2 f. (Acervo do Teatro Vila Velha)

JOCKYMAN, Sérgio. *Lá*. [Salvador], [19--], 27 f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

LINHARES, Haydíl. *Haydíl Linhares: depoimento* [ago. 2007]. Entrevistadores: Ludmila de Jesus, Isabela Almeida e Eduardo Dantas. Salvador. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa que desenvolveu o Projeto Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura (UNEB).

MATOS, Eduardo Silva Dantas de. *A moral como discurso censório: uma análise da ação da censura no texto teatral À Flor da pele*. 2008. 39 f. Monografia. (Graduação em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.

MENDES, Antônio. *Contos de senzala*. Salvador, 25 ago. 1977, 20 f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

OLIVEIRA, Antônio Braz de. Arquivística literária: notas de memória e perspectiva. *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 8, p. 373-382, 2007.

PENNA, Jurema. *Bahia livre exportação*. Salvador, 1975. 22f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

- PENNA, Jurema. *Bahia livre exportação*. Salvador, 1976. 18f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.
- RIBEIRO, Ademario. *Ademario Ribeiro: depoimento* [abr. 2009]. Entrevistadores: Débora de Souza e Williane Corôa. Salvador. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Pesquisa que desenvolveu o Projeto Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura (UNEB).
- REYNOLDS, Leighton D.; WILSON, Nigel G. *Copistas y filólogos: Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Madrid: Gredos, 1986.
- RODRIGUES, Yumara. *Uma alegre canção feita de azul*. Rio de Janeiro, 1973. 18f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SANTANA, Jussara. *Yumara Rodrigues*. 2007. Disponível em: <<http://teatronu.blogspot.com/2007/10/yumara-rodrigues.html>>. Acesso em: 15 fev. 2012.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org). *Múltiplas perspectivas em lingüística*. Uberlândia: Edufu, 2008. 1 CD-ROM.
- SILVA, Iza Dantas da. *A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Criolo Doido: edição e caracterização do contexto sócio-histórico*. 2008. 35 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2008.
- SOUZA, Débora de. *Vegetal Vigiado, de Nivalda Costa: texto e censura* (por uma análise de estratégias para driblar a censura). 2009. 69 f. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2009.
- TAVARES, Ildásio. *Caramuru ou Toda a verdade sobre as andanças do fidalgo Diogo Álvares Correia em terras do Pindorama*. Salvador, [19--], 23f.

A EDIÇÃO DE TEXTOS: por uma prática editorial

DÉBORA DE SOUZA
FABIANA PRUDENTE CORREIA
LUDMILA ANTUNES DE JESUS

PROPOSTA DE EDIÇÃO PARA O TEXTO TEATRAL

Para a edição crítica ou interpretativa dos textos teatrais censurados, de tradição plural ou singular, seguiram-se as normas adotadas pelo Grupo de Edição e Estudo de Textos, coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges. Esclarece-se que os critérios empregados para as edições propostas serão ajustados em conformidade com as situações textuais encontradas. São eles:

1. Respeitar o seccionamento do texto em cenas, atos e réplicas;
2. Trazer o título das peças em negrito, em caixa alta, centralizado;
3. Indicar os nomes das personagens, em caixa alta, e à esquerda da folha;
4. Apresentar a divisão das cenas em algarismos romanos, destacando a palavra CENA em caixa alta, em negrito, e centralizada;
5. Apresentar as indicações cênicas entre parênteses, em itálico;
6. Indicar os testemunhos dos textos por siglas para Testemunhos

(T) acompanhados de data ou para o título da obra: T66, T77
(*A Chegada de Lampião no inferno*) CC (*Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano*);

7. Atualizar a ortografia, exceto para as grafias de palavras que correspondam ao uso da língua em sua modalidade oral que, neste contexto, serão mantidas conforme aparecem no texto de base;
8. Acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade, marcando o acento diferencial;
9. Proceder à correção do que for comprovadamente erro, deslize ou contrassenso, conservando as marcas da oralidade existentes no texto, exceto nos casos de oscilação da grafia de alguma palavra;
10. Suprimir barras destinadas à separação de vocábulos unidos (ex: a/porta – CC, f.12, l.3);
11. Suprimir trechos duplicados entre o fim de uma folha e o início de outra (ex: BARRETO – Filhos meus queridos, a mesa está posta // BARRETO – Filhos meus queridos, a mesa está posta – CC, f.3-4);
12. Manter a pontuação original, exceto nos casos de erro, para os quais se fará a correção;
13. Desenvolver as palavras abreviadas no texto em itálico, uniformizando-as, salvo quando se tratar de formas convencionais (ex: sr.);
14. Manter a disposição de versos nos textos, quando houver;
15. Suprimir espaços entre as letras utilizados nos datiloscritos para destacar indicações cênicas, títulos e expressões (ex: BLACK OUT – CC, f.7);
16. Manter os estrangeirismos da mesma forma que se registram nos textos. Corrigir somente erros e indicá-los no aparato;
17. Indicar o número da folha entre colchetes, no ângulo superior direito do texto, para os textos de tradição monotestemunhal;

18. Registrar as variantes, em itálico, e as observações do editor, entre aspas angulares « », também chamadas latinas ou espanholas, no aparato, localizado à direita do texto;
19. Registrar as intervenções do editor, no texto crítico, entre colchetes;
20. Registrar, no rodapé da página, notas explicativas apresentadas pelo editor, e as intervenções do censor, em itálico, indicando, para os cortes de grande extensão, a primeira e última palavra referente ao trecho censurado;
21. Usar devidamente maiúsculas, para nomes de pessoas, lugares e após sinais de pontuação, conforme ortografia vigente;
22. Usar os símbolos dispostos abaixo na descrição física dos testemunhos e no aparato crítico:

¹ Denomina-se emenda qualquer modificação realizada no texto, incluindo-se os acréscimos, supressões, sobreposições.

[]	acrécimo
[↑]	acrécimo na entrelinha superior
<>	supressão
/\	sobreposição
<>/\	substituição por sobreposição / supressão por sobreposição
<†>	riscado, ilegível
<i>m</i>	emenda ¹ manuscrita
<i>d</i>	emenda datiloscrita
/	mudança de linha
//	mudança de folha

Para ilustrar a prática editorial desenvolvida pelos integrantes do grupo de pesquisa, apresentam-se duas propostas de edição, a saber: a edição crítica do texto *A Chegada de Lampião no inferno*, de João Augusto; e a edição interpretativa de *Cenas na Ceia ou Ritual do cotidiano*, de Ademario Ribeiro.

² Dos quinze estudantes que romperam com a Escola de Teatro, seis formaram a Sociedade de Teatro dos Novos: Carlos Petrovich, Othon Bastos, Carmem Bittencourt, Sônia Robatto, Tereza Sá e Ecchio Reis. (SANTANA, 2009, p. 61)

Edição crítica do texto teatral “A Chegada de Lampião no inferno”

Discorre-se aqui sobre autor e obra, caracterizando a tradição do texto selecionado, descrevendo seus testemunhos, apresentando os procedimentos pertinentes ao estabelecimento crítico do texto, e, por fim, o texto crítico acompanhado de aparato.

João Augusto e sua obra

A trajetória intelectual-artística de João Augusto, dramaturgo, professor de teatro, ator, tradutor, contra-regra, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, animador, letrista, inicia-se no Rio de Janeiro. O professor Martim Gonçalves convidou-o, em 1956, para integrar o corpo docente da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, tornando-se, então, responsável pelas cátedras de Formação do Ator e História do Teatro. O talento desse homem de teatro logo foi reconhecido em 1959, quando conquistou o prêmio Martins Pena, do Jornal de Letras (Rio de Janeiro), com o texto *A Interessante e graciosa história do marido que trocou a mulher por uma vaca*. No mesmo ano, com apoio da sociedade baiana, da sociedade artística e do Governo Estadual, João Augusto e seus alunos fundaram a Sociedade de Teatro dos Novos,² o primeiro grupo de teatro profissional da Bahia.

Em 1966, João Augusto criou, com o grupo Sociedade Teatro dos Novos, o Teatro de Cordel, atividade de encenar adaptações das histórias populares nordestinas:

Em 1968, surgiu o Teatro Livre da Bahia, da associação da atriz Sônia dos Humildes com o diretor Alberto D’Aversa. (MEIRELLES, 2003)

Nos anos seguintes, fundou, em parceria com Bemvindo Sequeira, dentro do Teatro Livre da Bahia, o Teatro de Rua. (SOUZA, 1993)

Segundo Bemvindo Sequeira,³ o Teatro de Rua estreou no dia 1º de maio de 1977, na Praça da Piedade, “[...] exatamente onde haviam sido enforcados os líderes da Revolta dos Alfaiates. Era um ato político, popular, de resistência à ditadura.”

³ Entrevista concedida a Lindolfo Alves do Amaral Filho (2005, p.153).

⁴ Fotografia digital por Luis César Souza. Este documento encontra-se depositado no Acervo do Teatro Vila Velha.



FIGURA 1
Recorte do *Jornal da Bahia* sobre o Teatro de Cordel
Fonte: (TEATRO..., 1966)⁴

A trilha desse homem de teatro chegou ao final em um domingo, 25 de novembro de 1979. A classe teatral baiana perdeu, vítima de câncer, “o mais completo homem do teatro baiano neste século” (FRANCO, 1994, p. 243), João Augusto Sérgio de Azevedo Filho.

⁵ Neste espetáculo traz título diferente: *A Verdadeira história da chegada de Lampião no inferno*.

⁶ Sobre a escolha do título na edição esclarece-se que segundo Bemvindo Sequeira (2007), em entrevista, ao ser questionado sobre o texto *O Barulho de Lampião no inferno*, afirmou que João Augusto escreveu *A Chegada de Lampião no inferno*, e não *O Barulho de Lampião no inferno*. No entanto, o primeiro tem o mesmo título do folheto de José Pacheco, e o segundo, o mesmo título do folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante. Segundo Sequeira, por questões de direitos autorais, optou-se, quando do encaminhamento do texto ao Serviço de Censura do Departamento da Polícia Federal, pelo título *O Barulho de Lampeão no inferno*, considerando o fato de ser Rodolfo Cavalcante pessoa bem relacionada com o Grupo do Teatro Vila Velha.

Durante mais de vinte anos (1956-1979) de trabalho na Bahia, João Augusto lutou pelo crescimento, investimento e reconhecimento do teatro baiano, por espetáculos de teatro a preços populares, por um teatro para todos. Em uma carta ao governador Lomanto Junior, *Isso é aquilo: a arte o enfarte*, enviada na década de 1960, fica, em evidência, a batalha de João Augusto (2004) para mostrar a importância do teatro na sociedade baiana:

Que força de persuasão deverei ter (ou alguém possuir) para falar com um homem público a importância do Teatro? De qualquer Arte? Quantos autores terei de citar para repetir que toda sociedade (industrial, socialista ou capitalista) coloca no número dos problemas sociais mais importantes o problema do “lazer ativo”, das horas vagas? Quantas vezes dizer que o teatro ultrapassa os compartimentos sociais e ideológicos? Quantas vezes lembrar que não existe problema do Teatro que possa ser focalizado sem referência à sociedade, ao futuro de uma sociedade de um regime? Quantas vezes, e de que maneira fazer claro conseqüentemente que qualquer orçamento que se dedique ao teatro não representa para o Estado, para a Cidade, para o Povo um luxo que vai sacrificar imperativos mais urgentes do Estado, da Cidade, do Povo? Quantas vezes?

Dentre os textos de João Augusto, selecionou-se *A Chegada de Lampião no inferno*, peça que foi encenada nos espetáculos *Estórias de Gil Vicente* (1966), *Cordel 3* (1975), *Teatro de rua* (1977), e em *Oxente gente, cordel*, (1977/78).⁵ Nos acervos do Teatro Vila Velha e do Espaço Xisto Bahia, encontram-se, apenas, dois testemunhos datiloscritos, não datados, e com títulos diferentes: *A Chegada de Lampião no inferno*, T66, e *O Barulho de Lampião no inferno*, T77.⁶

Descrição física dos testemunhos

Apresenta-se, nesta seção, a descrição física dos testemunhos.

TESTEMUNHO T66

Datiloscrito mimeografado a óleo, 3 folhas e 106 linhas. Medida do suporte: 290mm × 210mm. Numeração a partir da segunda folha, em direção à margem direita. Marcas de grampos e perfurador à margem esquerda, com manchas causadas pela ação da água. Suporte apresenta marca d'água.

FOLHA 1

36 linhas. L.1: título da peça em caixa alta, sublinhado; L. 2-5: indicação dos folhetos e dos respectivos autores, *História completa do grande João Soldado*, de autor anônimo, e *Chegada de Lampeão no inferno*, de Rodolfo Cavalcanti [sic]. Medida da mancha datiloscrita: 280mm × 166mm. Emendas – substituição por sobreposição: INFERN<P>/O\ (L. 1), Che<:>/g\ ada (L. 4), /v\ em (L. 15), qua<d>/t\ ro (L. 20), r<ô>/ó\ ga (L. 26), <dizer>/xxxxx\ [↑fazer] (L. 25), chispa<z>/s\ (L. 30), <n>/t\ udo (L. 34); supressão por sobreposição: <+++++Stttna++>/xxxxxxxxxxxxxxxx\ (L.28).

FOLHA 2

37 linhas. Numeração da folha: lampeão no inferno – 2 (L. 1). Medida da mancha datiloscrita: 275mm × 162mm. Emendas – substituição por sobreposição: n<e>/a\ quele (L. 4), ri<g>/f\ le (L. 14), bai<c>/x\ o (L. 20), p<r>/o\ r (L. 22), t<ô>a>/d\ a (L. 24); supressão por sobreposição: <caiu>/xxxx\ (L.22), prev<o>/x\ enidos (L. 33).

33 linhas. Numeração da folha: chegada de lampeão –3 (L. 1). Medida da mancha datiloscrita: 245mm × 170mm. Emendas – substituição por sobreposição: Lampeã<i>/o_d (L.22); supressão por sobreposição: <eu>_d/xx\ (L.28); acréscimo: dar [↑uma]_d bôa (L.29). Falta de espaço entre as palavras: muitoqembora (L.28).

TESTEMUNHO T77

Datiloscrito reproduzido a carbono, 4 folhas e 113 linhas. Medida do suporte: 315mm × 216mm. Papel amarelado devido à ação do tempo, com marcas de grampo e perfurador à margem esquerda. Carimbo da **Divisão de Censura de Diversões Públicas – DPF CTF N° 7905**, em formato retangular, em cor azul, numeração manuscrita à caneta esferográfica de tinta azul, localizado no ângulo superior direito de todas as folhas.

FOLHA 1

37 linhas. L. 1-2: título e indicação de autoria do texto. Medida da mancha datiloscrita: 280mm × 202mm. Circulado, à margem superior, em tinta azul, BA. Substituição por sobreposição: <d>/s_de (L. 5). Erro de datilografia: d demorei (L. 24-25), qual / quer (L.26-27). Falta de espaço entre as palavras: andavade (L. 26). Falha de datilografia: se (L.31).

FOLHA 2

36 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 280mm × 206mm. Emendas – substituição por sobreposição: cre<r>/t_dino (L. 6), E<i>/u_d (L. 7), desa<g>/f_dia (L. 13), se<u>/i_d (L. 16), atomi<v>/c_da, <p>/o_dc<i>/o_drdão (L. 35); supressão: <(cordão)>_d (L. 35). Falha de datilografia: Sou (L. 8), Tem (L. 13), Danada (L.34). Falta de espaço entre as palavras: casado (L. 30).

37 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 288mm × 201mm. Substituição por sobreposição: n<o>/i\̇nguém (L.9), trava<s>/d\̇a (L. 14), a<o>/l\̇i (L.16), p<i>/o\̇nta (L.16), olh<i>/o\̇u (L.21), da/n\̇ada (L.23), /v\̇ái (L. 29). Falta de espaço entre as palavras: umaluta (L. 18), tocoum (L. 30). Erro de datilografia: SATANás (L. 2), den / tro (L. 13-14). Falha de datilografia: Rabo (L.3), Batalha (L. 14).

3 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 33mm × 16mm.

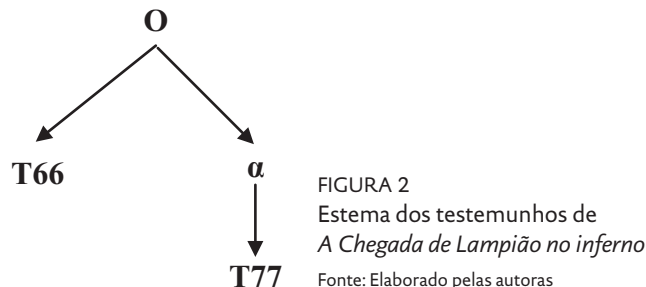
Classificação estemática

Na colação entre os dois testemunhos do texto, observaram-se as seguintes modificações: (a) 26 acréscimos, (b) 7 substituições, (c) 2 supressões e (d) 2 deslocamentos,⁷ evidenciadas, respectivamente, em alguns dos exemplos abaixo.

- | | | |
|-----|---------|---|
| (a) | LAMPEÃO | – Pois vá. Mas vou lhe fazer ciente: eu quero que chegue antes que meu sangue se esquente. Se me zangar roga. Toco fogo nesta droga. Quem quizer que se arrebente. (T66, f. 1, L.25-27) |
| | LAMPÃO | – Vá logo e fique ciente: eu quero que chegue antes, que meu sangue se esquente. Se me zangar ninguém roga. Toco fogo nessa droga. Quem quizer que se arrebente. <i>Sete luas, sete estrelas, sete volante no chão. Céu azul faço vermelho como ponta de tição. No Razo da Catarina sou mais rei que um leão.</i> (T77, f.1, L.30-33) |
| (b) | SATANÁS | – Organize um continente pra brigar com Lampeão! Organize um batalhão. Vá na loja de Ferragens panhe arma e munição. Procure por toda parte. Traga punhal e bacamarte. Ande logo seu <i>cagão!</i> (T66, f. 2, L.7-10) |
| | SATANÁS | – Poltrão! Organize um contingente pra brigar com Lampião! Organize um batalhão. Vá na loja de Ferragens panhe arma e munição. Procure por toda a parte. Traga punhal e bacamarte. Ande logo, seu <i>moleirão.</i> (T77, f.2, L.24-26) |

- Quando a tropa reuniu-se se dirigiu ao portão de pá, revolver e cacete fuzil, punhal e facão. Sem nenhum impedimento, naquele mesmo momento atacaram Lampeão. Quando Lampeão deu fé do batalhão de escudeiros, puchou pelo seu punhal, correu dentro dos guerreiros. A batalha foi travada. Lampeão dava facada nos diabos carnicheiros. *Era uma luta tremenda, naquela hora fatal caia cabra no chão numa dança infernal. Alí ninguém contava os que Lampeão furava com a ponta do punhal. Satanaz estava olhando de lá do seu gabinete. Todos contra Lampeão de faca braço e porrete. Dizia olhando assim:* (T66, f. 3, L.2-12)
- (c) CANTADOR
- Quando a tropa reuniu-se, se dirigiu ao portão, de pá, revolver, e cacete, fuzil punhal e fação. Sem nenhum impedimento, naquele momento atacaram Lampião. Quando Lampião deu fé do batalhão de escudeiros, puxou logo seu punhal, correu dentro dos guerreiros. Batalha foi travada. Lampeão dava facada nos diabos carnicheiros. (T77, f.3, L.11-15)
- CANTADOR
- Satanaz tocou um sino, batendo em retirada. Os que estavam na luta saíram em debandada. Lampeão ficou olhando viu todos se retirando e ganhou também a estrada. Lucifer ficou danado. Caim *ficou caipora*. Ferrabraz *quase que morre* maldizendo aquela hora ... (T66, f. 3, L.21-25)
- (d) CANTADOR
- Satanás tocou um sino batendo a retirada. Os que estavam na luta saíram em debandada. Lampeão ficou olhando, viu todos se retirando e ganhou também a estrada. Lucifer ficou danado. Caim *quase morre*. Ferrobras *ficou caipora* maldizendo aquela hora ... (T77, f.1, L.30-33).
- CANTADOR

A partir da análise das modificações, pode-se afirmar que os dois testemunhos derivam de manuscritos distintos, apresentando-se, desse modo, o estema para a obra em questão:



Seleção do texto de base

Partindo-se de tais observações, elege-se o testemunho *O Barulho de Lampião no inferno* (T77) como texto de base para a elaboração dessa edição.

⁸ Uma vez que os testemunhos não apresentam capa, buscou-se, com base nas informações contidas em T66, elaborar uma folha de rosto, conforme o modelo anteriormente definido por João Augusto, presente em outras obras editadas por Jesus (2008).

Texto crítico e aparato

A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO

Adaptação dos folhetos *História completa do grande João Soldado*, de autor anônimo, *A Chegada de Lampeão no Inferno*, de José Pacheco, e *O Barulho de Lampião no inferno*, de Rodolfo Coelho Cavalcante.

T66 *adaptação dos folhetos “História Completa do grande João Soldado”, de autor anônimo e da “Chegada de Lampeão no Inferno” de Rodolfo Cavalcanti. T77 “O BARULHO DE LAMPIÃO NO INFERNO” – De autoria de João Augusto, baseado em folhetos da Literatura de Cordel.*

PERSONAGENS

Cantador
Porteiro
Lampião
Satanás
Fifi

Salvador – Bahia
Setembro de 1977⁸

A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO

T66 A CHEGADA DE LAMPEÃO NO INFERNO
T77 “O BARULHO DE LAMPIÃO NO INFERNO”

CANTADOR – Um cabra de Zé Baiano por nome de Pilão sem Tampa, que morreu em combate na cidade de Sulampa, disse que no inverno, Lampião foi ao inferno: quase que o diabo se campá. Quando ele lá chegou, foi batendo no portão. Um cabra se apresentou – era um moleque forte, que não temia da morte, em luta nunca apanhou.

T66 CANT – Um T66 Baiano, T66 nome Pilão

T66 Sulampa «sem vírgula» T66 inverno «sem vírgula» T66 Lampeão T66 campá. Contou tudo miudinho como Lampeão chegou nesse dia no inferno. E foi assim que contou: Quando Lampeão chegou «sem vírgula» T66 apresentou. Era T77 êle

PORTEIRO – O sr. procura alguém? Veio buscar ou levar? Vai de viagem ou já vem? Hem

T66 senhor T77 veio
T77 vai de viagem T66 vem? «fim de réplica»

LAMPIÃO	– Olha lá, seu estafermo – sua cara não me convém. Eu me chamo Lampião, não me sujeito a ninguém.	T66 <i>LAMPEÃO</i> – <i>Olá, seu grande estafermo. Que fazes por aqui? Um diabo assim tão feio, como tu eu nunca ví. O cara que não convém! Eu me chamo Lampeão. Não me sujeito</i>
PORTEIRO	– Eu num tou aqui pra troça. Repita seu nome e deixe de bossa!	T66 «não existe esta réplica»
LAMPIÃO	– Meu nome é Virgulino, me chamem de Lampião.	T66 «não existe esta réplica»
TODOS	– É lampa, é lampa, é lampa – é lamparina, é lampião seu nome é Virgulino – lhe chamam de Lampião.	T66 «não existe esta réplica»
LAMPIÃO	– Meu nome é Lampião.	T66 «não existe esta réplica»
PORTEIRO	– Seu nome tem jeito não. Lamparina, ou Lampião?	T66 «não existe esta réplica»
LAMPIÃO	– Eu me chamo Lampião, mas é só de brincadeira.	T66 «não existe esta réplica»
PORTEIRO	– Acabe com a besteira. Veio aqui me chatear? Onde é que já se viu um homem alumiar?	T66 «não existe esta réplica»
LAMPIÃO	– Quem alumia é o tiro, que eu dou na escuridão. Mato andorinha voando quanto mais um gavião. Mato sargento e tenente, coronel e capitão. Cabra da tua marca – mato até de bofetão.	T66 «não existe esta réplica»
PORTEIRO	– Calma, calma, capitão. Falar nisso – diga agora – quem lhe deu esta patente? É verdadeira, ou não?	T66 «não existe esta réplica»
LAMPIÃO	– Padre Ciço, meu padrinho, no Juazeiro do Norte, me deu a nomeação. Sete dias demorei a beijar a santa mão.	T66 «não existe esta réplica»
CANTADOR	– Deixe lá que o vigia era moleque de briga. Não andava de quatro pé atrás de qualquer intriga. Só um cabra que pegava, 50 surra ele dava de cansação e urtiga.	T77 <i>Vigia</i> T66 <i>atrás de uma intriga.</i> T66 <i>pegava</i> «sem vírgula» T77 <i>êle</i> T66 <i>da cansação</i>
PORTEIRO	– Pois fique em pé aí, que eu vou falar ao meu chefe, naquela sala ali. Conforme seja a proposta, eu trago já a resposta – cê pode ficar aqui.	T66 <i>Chefe</i> «sem vírgula» T66 <i>sala dali, conforme</i> T66 <i>proposta</i> «sem vírgula» T66 <i>resposta se pode</i>

LAMPIÃO	– Vá logo e fique ciente: eu quero que chegue antes, que meu sangue se esquente. Se me zangar ninguém roga. Toco fogo nessa droga. Quem quiser que se arrebente. Sete luas, sete estrelas, sete volante no chão. Céu azul faço vermelho como ponta de tição. No Razo da Catarina sou mais rei que um leão	T66 LAMPEÃO – <i>Pois vá. Mas vou lhe <dizer> [↑fazer] ciente: eu quero que chegue antes que o meu sangue se esquente. Se me zangar ninguém rôga. Toco fogo nesta droga. Quem quizer que se arrebente. «fim de réplica»</i>
LAMPIÃO	– Ora gente é mister Truman com a atômica na mão. Ou então é a bomba de neutrão.	T66 «não existe esta réplica»
SATANÁS	– Lampião eu manjo muito – ele aqui não entra não.	T77 <i>êle</i> T66 «não existe esta réplica»
PORTEIRO	– Se não deixar ele entrar, vai jogar tudo no chão. Sobra gatos e lagartos, almofada e caldeirão.	T77 PORTEIRO – se T77 <i>êle</i> T66 <i>lagartos. Almofada</i>
SATANÁS	– Poltrão! Organize um contingente pra brigar com Lampião. Organize um batalhão. Vá na loja de Ferragens panhe arma e munição. Procure por toda a parte. Traga punhal e bacamarte. Ande logo, seu moleirão.	T66 <i>Satanas</i> – Organize um <i>continente</i> pra brigar com <i>Lampeão!</i> T66 <i>toda parte</i> T66 logo seu «sem vírgula» <i>cagão!</i>
CANTADOR	– Naquele mesmo momento, tocaram uma sine-ta. Chegou Bigode de Sopa, abraçado com Faceta. Vinha também Pinga-Pinga, metendo o dedo na binga da diaba Carrapeta. Apareceu Tapioca, depois chegou Zé Bexiga, com um rifle no gatilho, chamando por Cão Urtiga. Disseram a Burburim que fosse chamar Caim, na casa do nego Espigo. Ainda veio Fifi, uma diaba prenha, trazendo um pinico velho e uma acha de lenha.	T66 momento «sem vírgula» T66 “ <i>Bigode de sopa</i> ” «sem vírgula» T77 <i>Sôpa</i> T66 “ <i>Faceta</i> ” T77 <i>faceta</i> T66 “ <i>Pinga Pinga</i> ” «sem vírgula» T66 <i>no binga</i> T66 “ <i>Carrapeta</i> ” T66 “ <i>Tapioca</i> ”, T66 “ <i>Zé Bexiga</i> ” «sem vírgula» T66 sem gatilho T66 “ <i>Cão Urtiga</i> ” T66 “ <i>Burburim</i> ” T66 “ <i>caim</i> ” «sem vírgula» T66 casa do <i>Negro Espigo</i> . T66 “ <i>Fifi</i> ” T66 uma <i>lasca</i>
FIFI	– A coisa tá preta, mas eu com essa marreta, baixo a lenha. Quem quiser lutar que venha.	T66 <i>preta. Mas</i> T66 <i>marreta</i> «sem vírgula» T66 <i>quizer</i> T66 <i>venha!</i>
CANTADOR	– Chegou uma diabinha com a trempe e a escora. Danada dando pinote saiu pela rua afora. Porém o cordão partiu – sua calçola caiu botando tudo de fora. Reuniu-se toda a corte para ver o que faria: eram centos de diabo, de toda a categoria. No tronco da presidência, o Diabo Mor se sentou.	T66 <i>trempe a escóra.</i> T66 <i>saiu por alí a fora.</i> T66 <i>partiu: sua</i> T66 <i>caiu, T66 fora. Tinha um diabo velho conversando com “Fifi”. Reuniu-se tôda a côrte, para</i> T66 <i>de diabos</i> «sem vírgula» <i>tôda categoria</i> T66 <i>Diabo-Mor</i>

SATANÁS	<p>– Satan e Lucifer. Uriel e seu Lusbel. Belfegor e Asmodeu. Sargatanas, Vocifugeu. Satanâquia e Zebedeu. Fel de Bode. Unto de Bicha. Rabo de Víbora. Perna de ôsga e Lagartixa. Asa de Coruja, Escama de Drago. Dente de Lobo. Perna de serpente. Mão de Rã. Língua de Cão. Focinho de porco. Bicha fria. Pelo de rato. Cu de Jia. MEUS DIABOS, diabinhos, diabrões! Meus machinhos, meus bofões. Estejam todos prevenidos com pás and cacetões. Tragam cal e tragam pedras. Money, money, money. Tijolos com argamassa. As paredes do inferno devem ser bem reforçadas. Mandem já fazer ferrolhos para [a]s portas segurar. Mas que sejam os mais grossos, que ninguém possa forçar. Ai, meu esfíger, chamem logo Mister Kissinger.</p>	<p>T66 SATANAS «sem acento» T66 <i>Seu Lusbel. Rabo de víbora. Fel de Bode. Unto de bicha. Pernas de osga e lagartixa. Asa de corija.</i></p> <p>T66 <i>drago. T77 dente T66 lobo</i> T66 <i>Isca de Serpente. T66 Mão de rã. T66 Língua de cão. T66 Focinho de Porco. T77 Pêlo T66 rato. Meus diabos, Diabinhos. Diabretes e diabrões. Estejam todos prevenidos com pás e com cacetões.</i> T66 <i>pedras. Tijolos</i> T66 <i>forçar. «fim da réplica»</i></p>
CANTADOR	<p>– Quando a tropa reuniu-se, se dirigiu ao portão, de pá, revólver, e caceta, fuzil, punhal e facão. Sem nenhum impedimento, naquele mesmo momento atacaram Lampião. Quando Lampião deu fé do batalhão de escudeiros, puxou logo seu punhal, correu dentro dos guerreiros. Batalha foi travada. Lampião dava facada nos diabos carneiros.</p>	<p>T66 <i>reuniu-se «sem vírgula» T66 portão «sem vírgula» T66 revolver «sem vírgula» T77 revolver «sem acento» T66 cacete «sem vírgula» T77 fuzil «sem vírgula» T66 impedimento T66 atacaram Lampeão. Quando Lampeão T66 puchou pelo seu T66 A batalha T66 carneiros. Era uma luta tremenda, naquela hora fatal caia cabra no chão numa dança infernal. Ali ninguém contava os que Lampeão furava com a ponta do punhal. Satanaz estava olhando de lá do seu gabinete. Todos contra Lampeão de faca braço e porrete. Dizia olhando assim:</i></p>
LAMPIÃO	<p>– Cuidado ali seus bestões. Morrer aqui eu não morro, nem serei pegado não. Na ponta do meu punhal, tá a minha salvação.</p>	<p>T66 «não existe esta réplica»</p>
CANTADOR	<p>– A batalha foi travada. Lampião dava facada nos diabos carneiros. Era uma luta tremenda, naquela hora fatal caía cabra no chão num[a] dança infernal. Ali ninguém contava os que Lampião furava com a ponta do punhal. Apareceu uma loura da cintura de Pilão, Lampião olhou pra ela, disse um enorme palavrão. Satanás estava olhando de lá do seu gabinete. Todos contra Lampião de faca, braço e porrete.</p>	<p>T66 «não existe esta réplica»</p> <p>T77 <i>caia «sem acento»</i></p>
SATANÁS	<p>– Diabada danada, nunca vi brigar assim. Raça de Caim, cês tão querendo mesmo é tudo ver o meu fim.</p>	<p>T66 SATANAZ T66 <i>danada! Nunca ví T66 assim. «fim da réplica»</i></p>
CANTADOR	<p>– Lampião pegou a pedra e jogou numa vidraça, saiu um fogo vermelho fazendo grande fumaça. Foi logo se incendiando. O fogo saiu queimando tudo que havia na Praça. Satanás disse consigo:</p>	<p>T66 <i>Lampeão T66 vidraça:</i></p> <p>T66 <i>queimando o que:</i> T66 <i>Satanaz</i></p>

SATANÁS	– Agora estou derrotado, se esse fogo maldito chegar aqui no sertão vai ser uma maldição. Eu sei que meu inferno desta vez vai ser campado.	T66 <i>SATANAZ</i> T66 derrotado. Se T77 <i>êsse</i> «sem acento» T66 aqui <i>no salão</i> T66 vez <i>será queimado</i> . T77 <i>vái</i>
CANTADOR	– Satanás tocou um sino batendo a retirada. Os que estavam na luta saíram em debandada. Lampião ficou olhando, viu todos se retirando e ganhou também a estrada. Lucifer ficou danado. Caim quase morreu. Ferrabrás ficou caipora maldizendo aquela hora. Luzbel perdeu o sentido, assim de arrependido até hoje ainda chora. Satanás sentiu no peito uma dor amarga e crua. Saiu muito cabisbaixo andando triste na rua. Agora vou terminar tratando de Lampião, muito embora eu não possa dar uma boa explicação – no inferno não ficou. No céu também não chegou. Por certo vai pro sertão. Quem duvidar desta história, pensar que não foi assim, querer zombar do meu sério, pensar que não foi assim, não acreditando em mim vá comprar papel moderno, escreva para o inferno, mande saber de Caim. FIM!	<p>T66 <i>Satanaz</i> T66 <i>sino</i>, T66 batendo em retirada T66 <i>sairam</i> «sem acento» <i>Lampeão</i> T66 <i>olhando</i> «sem vírgula»</p> <p>T77 <i>caim quasse</i> T66 Caim <i>ficou caipora</i>. T77 <i>Ferrebas</i> T66 <i>Ferrabraz quase que morre</i> maldizendo T66 perdeu o <i>sentido</i> «sem vírgula» T66 <i>Satanaz</i></p> <p>T66 <i>terminar</i>, T66 <i>Lampeão embora não possa</i> T66 <i>bôa explicação</i>: no inferno T66 <i>chegou, por certo</i>. T66 <i>historia</i> «sem acento» T77 <i>queer zombar</i> «optou-se pela lição de T66: querer» T77 <i>va</i> «sem acento» T66 <i>sério não acreditando em mim</i> – <i>vá</i></p>

Edição interpretativa de “Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano”

Expõe-se, a seguir, sobre a produção teatral de Ademario Ribeiro, focalizando a história do texto, a descrição física do testemunho, e a edição proposta para a obra selecionada.

Ademario Ribeiro e sua obra

Ademario Souza Ribeiro, baiano de Miguel Calmon, filho de Alberto Severino Ribeiro e Amélia Souza Ribeiro, é poeta, teatrólogo, diretor teatral, educador ambiental, pesquisador dos povos indígenas, pedagogo e produtor artístico cultural. Atualmente, desenvolve projetos sócio-educativos, culturais, artísticos e ambientais, na cidade de Simões Filho, Bahia. É membro, conselheiro e fundador de diversos grupos coletivos, entre eles da Associação para Recursos Ambientais

e Artísticos (ONG ARUANÃ), do Quilombo Pitanga dos Palmares, da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, do Grupo de Literatura Indígena e do Overmundo.

Na época do regime militar, 1964-1985, Ademario atuava como diretor teatral e desenvolvia oficinas e laboratórios. Segundo o teatrólogo (RIBEIRO, 2009), todos os textos eram produzidos a partir de pesquisas feitas nos cotidianos dos bairros de Salvador, observando questões sócio-econômicas e culturais do povo, como relata:

Meu lance sempre foi o povo, minha essência [...] sempre foi amarrada, circunscrita no meio do povo. [...] Eu nunca escrevi algo que fosse distante de mim, sempre foi escrever sobre nós mesmos, só havia essa preocupação política sim de aprender com Che Guevara [...].

Naquele período, segundo Ribeiro (2009),

Como o teatro que eu tentava fazer, tinha uma política de descentralizar o teatro, muitos de meus espetáculos, eu digo meu espetáculo [...] por questão possessiva não, por que realmente eu escrevia, produzia, dirigia, até luz eu fazia. Tem um espetáculo que eu acho que fiz sete funções. Então, o espetáculo tinha que acontecer, não havia financiamento. As igrejas, as escolas, muito menos os políticos, e muito menos as empresas e os órgãos do governo, [...] ninguém queria saber da gente. Eles produziam os teatros chamados de gente grande, gente nobre, de pessoas indicadas pelo estado. Nós os proscritos, nós, os periféricos, não. E o meu teatro era muito periférico. Então a gente fazia os ensaios nas ruas, a gente encontrava um tambor de lixo, e trazia a questão da fome [...].

Assim, Ademario Ribeiro trabalhou durante muitos anos, levando teatro e cultura para inúmeras comunidades, fazendo apresentações com grupos, em diversos centros sociais urbanos, colégios e em

bairros periféricos de Salvador, tais como, São Caetano, Liberdade, Castelo Branco, Plataforma, Periperi, Caixa d'Água, Federação, Pernambuco, Pero Vaz e Pau Miúdo.

⁹ Documentos digitalizados por membro do Grupo Edição e Estudo de Textos, quando da realização de entrevista com o autor, em 19 de maio de 2008.



FIGURA 3
À esquerda, recorte do *Jornal da Bahia*, [198-] e, à direita, encenação da peça *Ô! Ô! nós aqui traveis* no Centro Social Urbano de Castelo Branco

Fonte: Arquivo Particular de Ademário Ribeiro⁹

Dentre alguns textos teatrais de Ademário Ribeiro produzidos na época da ditadura militar, destaca-se, para edição, *Cenas na ceia ou*

¹⁰ O texto teatral *Cenas da ceia* ou *Ritual do cotidiano* foi escrito em Fortaleza (CE), na ocasião em que Ribeiro trabalhou como ator no espetáculo *Até Recife*, de Gabriel Cousin, produção da Aliança Francesa, direção de Erick Podor, conforme informou o autor, em 2010.

¹¹ Informação verbal concedida em entrevista pelo autor ao Grupo Edição e Estudo de Textos, no dia 19 de maio de 2008, em Simões Filho. Ribeiro disponibilizou o certificado de censura da peça estudada, emitido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, em Brasília.

¹² Trata-se de um folheto de divulgação do espetáculo, pouco legível.

Ritual do cotidiano. O espetáculo teatral é datado de 14 de novembro de 1979, produzido em Fortaleza,¹⁰ e foi encenado em diferentes cidades da Bahia, dentre elas Jequié, Coração de Maria, Salvador, Simões Filho e Ilhéus. O texto teatral foi submetido ao exame de censura em 21 de janeiro de 1980, recebendo a classificação “proibida para menores de quatorze anos”, com cortes às folhas 01 e 15, como se pode observar no certificado de censura¹¹ emitido pelo DCDP – DPF.

Quanto à temática abordada no texto teatral, transcreve-se¹² o documento datiloscrito cedido pelo autor:

CENAS NA CEIA OU RITUAL DO COTIDIANO é um espetáculo que mostra os aspectos corrosivos da sociedade... são ecos e gritos da maioria afoita, oprimida que circula os subterrâneos e ápices da fome. São os ais e lamentos do povo ante o sistema atual.

A vida nele é mostrada como uma resistência, não é vida, e sim uma conflitante condição humana cheia de impasses. Com este espetáculo que contamos como o terceiro montado pelo Grupo, dirigimo-lo como uma alternativa no sentido de depor, colocar, questionar e debater se for óbvio sobre a situação dele no contexto social.

CENAS NA CEIA... é um ritual do dia a dia, onde mascaras e gestuais denunciam as “expressões de dor e de inércia” como se afirma no mesmo um dos Personagens. Com este regime sobrevivemos uma ditadura de quinze anos de regime onde “a priori” é voga nas gavetas da negligência social.

Em Cenas são mostradas as iguarias ou mesas vazias que somos obrigados a engolir, tragar: VIOLÊNCIA, INFLAÇÃO, FOME, NEUROSE, que são ritos de inquietantes dúvidas.

Com esse espetáculo correndo Centros Sociais Urbanos e bairros periféricos esperamos contribuir para uma sociedade mais justa, humana, por uma revolução por assim dizer imediatista.

A DIREÇÃO

CENAS NA CEIA OU RITUAL DO COTIDIANO

ELENCO:

VALFREDO DE JESUS - BARRETO

NEVES

MARIA MOLINARI - ESMERALDA

ROBERTO VIEIRA - CHICO

ANILTON BORBA - TUNICO

AGNALDO OLIVEIRA - TIÇÃO

FICHA TÉCNICA:

ILIMUNACÃO - SÉRGIO SARITA

SONOPLATIA - CLAUDIONOR PINTO

CONTRA REGRA - MILENE BRITO

FIGURINO - FERNANDES FÉ

CENÁRIO - ANSELMO MATTOS

DIRETOR DE PRODUÇÃO - MARINÉLIA CARNEIRO

TEXTO E DIREÇÃO - ADEMÁRIO RIBEIRO

UMA PRODUÇÃO:

GRUPO DE TEATRO ALTERNATIVA

JANEIRO-FEVEREIRO E MARÇO DE 1.978

Descrição física do testemunho

Apresenta-se, nesta seção, a descrição física dos testemunhos.

TESTEMUNHO CC (1979)

Datiloscrito reproduzido a carbono, 16 folhas e 747 linhas. Medida do suporte: 330mm x 210mm. Numeração manuscrita à margem superior. Suporte amarelado devido à ação do tempo, com marcas de grampos e perfurador à margem esquerda. Carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal (DPF) em formato circular, com rubrica em seu interior, em todas as folhas. Cortes destacados à caneta esferográfica, tinta vermelha, envolvidos em um retângulo, marcados por carimbo com a inscrição CORTES, às folhas 1 e 15. Há emendas manuscritas realizadas por Ademario Ribeiro.¹³

CAPA

17 linhas. L. 1-4: título e indicação de autoria do texto. Medida da mancha datiloscrita: 155mm x 130mm. No ângulo superior direito, escreve-se, a tinta vermelha, BA, circulado, com caneta esferográfica. Espaço entre as letras: CENAS NA CEIA OU RITUAL DO COTIDIANO DE: ADEMÁRIO RIBEIRO (L.1-4). Emendas – supressão por sobreposição: <AÇÃO TERCEIRO MUNDO> / xxxxxxxxxxxxxxxx\ (L.12); substituição por sobreposição: ATUALIDADE </>/E\ (L. 11), T<++++>/MBÉM\ (L. 14), MEN<C>/S\ IO<+>/N\O (L.15), <+>/M\ÉDIO (L.15), <a>/A\ (L.17).

FOLHA I

69 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 310mm x 165mm. Emendas – substituição por sobreposição: <a>/A\ (L.7), T<o>/U\ do (L.21), M<o>/U\lher (L.23), TIÇÃ<o>/O\ (L.34), nenh<i>/u\

¹³ Em entrevista ao referido Grupo de Pesquisa, Ademario identificou as correções manuscritas realizadas por ele.

_dma (L.38), ec<i>/o_dnômicas (L.39), so<l>/c_dial (L.47), <e>/o_dchamado (L.59), <t>/n_da (L.60), ign<io>/or_dância (L.64), maquin<sa>/as_d (L.69); supressão: à<t>_mmissa (L.27). Corte: <Mulher porrada> (L.25). Falta de espaço entre as palavras: domeu (L.65).

FOLHA 2

61 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 265mm x 145mm. Emendas – supressão por sobreposição: <+++++maquinas>/xxxxxxxxxxxxxxxx_d (L.1); substituição por sobreposição: ofu<a>/s_dcada (L.6), perd<a>/i_ddo (L.7), ess<o>/e_ds (L.10), n<a>/o_ds transportes (L.11), ger<t>/a_dções (L.21), (++++)_d (L.22), grit<i>/o_ds (L.30), aproxima<t>/r_d (L.36), APOSSA<M>/N_dDO-SE (L.37), de/n_dtro (L.42), (ic+++sidio)_d (L.43), <t>/a_dtirar (L.44), Qu<t>/e_d (L.49), <s>/d_de (L.59). Falta de espaço entre as palavras: eotempo (L.25), loucura/, \nesse (L.46). Tipos sobrepostos: loucura/, \ (L.46). Espaço entre as letras: B L A C K O U T (L.61).

FOLHA 3

59 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 285mm x 180mm. Espaço entre as letras: C E N A I I (L.1). Emendas – substituição por sobreposição: <ST>/ES_dT<`>/Á_d (L.2), <o>/a_dgradar (L.11), gos<r>/t_do (L.17), fu<r>/t_duro (L.19), por<e>/q_due (L.26), cas<c>/t_dram (L.28), <o>/f_dorça (L.29), l<i>/u_dz (L.30), ca<i>/u_dsa (L.31), astut<t>/o_d (L.33), c<p>/o_dntar (L.33), <a>/A_dh (L.34), <p>/o_dperário (L.37), empreg<g>/o_d (L.38), aq<y>/u_di<o>/l_do (L.39), tiro<i>/s_d (L.41), ain<ada>/dax_d (L.45), p<a>/r_dá (L.45), alug<eiss>/ueis_d (L.47), <l>/e_dles (L.51); acréscimo: socializa<r>/s_m [se]_m (L.35).

49 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 290mm x 180mm. Emendas – supressão: <††>_dBARRETO (L.1), <o pão>_m (L.8), <CÔRO – Tua onisciencia é que nos guarda>_m (L.20), <do delírio da fome que nos aproxima>_m (L. 21); supressão por sobreposição: <TODOS FIN-GEM †COMER>/(((((((((((((((((((((_d (L.32), Reagir<e>/x_d (L.40); substituição por sobreposição: n<s>/ó_d (L.8), gratos<à>/x_d (L.15), mon<r>/t_d (L.16), <a>/é_d (L.19), n<r>/e_d (L.19), <a>/g_d (L.24), <d>/D_d (L.25), to<e>/r_d (L.40), <p>/n_d (L.42), abis<j>/m_d (L.44), barr<o>/i_d (L.47); acréscimo: naco [↑de]_m (L.39), <psicotrópicos>_m[↑entorpecentes]_d (L.42), <entorpecentes>_m[psicotrópicos]_d (L.46), [tripas]_m (L.48). Falta de espaço entre as palavras: oniscienciaé (L.24).

38 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 225mm x 175mm. Espaço em branco medindo 65mm acima da linha 1. Emendas – supressão por sobreposição: <BA>/xx_d (L.1), <††††††††††>/xxxxxxxxxx_d (L.2); substituição por sobreposição: Cala<?†>/r?_d (L.1), ESPERANÇA<C>/.)_d (L.1), d<l>/o_d (L.9), polt<o>/r\onas_d (L.22), <O>/D_d (L.19), <i>/u_d (L.22), san<r>/t_d (L.26). Erro de datilografia: carões (L.24). Falta de espaço entre as palavras: voucomo (L.20).

45 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 295mm x 170mm. Emendas – acréscimos: [↑máquinas]_m (L.2), do[s]_m (L.6), muito[s]_m (L.13), [↑UTENSÍLIOS]_m (L.23); substituição por sobreposição: capita<s>/I_d (L. 2), Jo<sc>/s_m (L.4), fora<k>/m_d (L.13), marc<a>/h_d (L.17), <s>/d_d (L.18), <t>/T_d (L.26), aflição<†>_m (L.29), desesper<r>/a_d (L.30), inflação <o,>/o_d (L.33), <v>/c_d (L.33).

rio (L.45); supressão por sobreposição: <cuspe++ria>/xxxxxxxxxxxx\d (L.35). Falta de espaço entre as palavras: subimdonas (L.3). Espaço entre as letras: BLACK OUT (L.21), CENA III (L.22).

FOLHA 7

46 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 285mm x 175mm. Emendas – substituição por sobreposição: fi<r>/l\d hos (L.7), po<r>/e\d tas (L.8), impa<ss>/cc\d iência (L.9), fi<f>/l\d ho (L.15), braç<p>/o\d (L.21), <q>/t\d enho (L.22), nã<i>/o\d (L.24), perigos<s>/o\d (L.34), <E>/é\d (L.34), cha<+++++>/maram-lhe de pivet\d e (L.37), c<l>/o\d rpo (L.38), alhe<ua>/io\d s (L.41), deten<r>/t\d o (L.42), assa<k>/l\d tou (L.45), <p>/o\d perário (L.45); acréimos: <a>[↑a]m policia (L.43), aquele[↑seu]m (L.45); supressão: <L>/X\d tricô (L.2), colega<+++>d (L.45). Erro de datilografia: amnte (L.15), nenheuma (L.28), aqueules (L.31), caráter (L.37).

FOLHA 8

37 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 295mm x 175mm. Espaço em branco medindo 77mm entre as linhas 2 e 3. Emendas – supressão: <Hoje>m (L.1); supressão por sobreposição: a<s>/x\d (L.18), <q>/x\d (L.34); substituição por sobreposição: c<o>/h\d oro (L.1), S<C>/e\d (L.7), doc<o>/u\d mento (L.7), <e>/Ê\d pa (L.11), /n\d ada (L.15), lam<. >/a\d (L.15), tud<i>/o\d (L.17), mangu<r>/e\d s (L.19), <(>/T\d EMPO (L.21), <qcoc>/xquo\d tidiano (L.34). Espaço entre as letras: A M O R T E !!! (L.36), B L A C K O U T (L.37).

FOLHA 9

50 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 305mm x 180mm. Emendas – substituição por sobreposição: pr<ç>/a\d ça (L.10), <d>/D\d epois (L.11), sem<o>/p\d re (L.21), AP<o>/Ó\d S (L.22),

dormind<p>/o\ (L.36), T<OU>/ou\ (L.37), amarg<g>/o\ (L.43), <t>/T\ição (L.48); supressão: <como>_m (L.12); supressão por sobreposição: <es>/xx\tive (L.40), meta <++++>_m (L. 46), tirar <†>/x\ (L.47). Borrões: estudando para (L.41). Espaço entre as letras: C E N A I V (L.1).

FOLHA IO

48 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 300mm x 180mm. Emendas – substituição por sobreposição: e<m>/n\genheiro (L.1), picar<ar>/et\agem (L.2), DECIDID<C>/O\ (L.3), <t>/C\HI-CO (L.5), d<s>/a\r (L.6), ade<i>/u\s (L.7), vi<†††>/da\ (L.7), medro<a>/s\ (L.11), SOLT<††>/AN\DO (L.14), ENVER/G\ONHANDO (L.14), RELAXAM<.>/_\ (L.14), <†>/B\RIGAM (L.15), irr<i>/o\mpendo (L.17), mutilaç<s>/õ\es (L.25), t<i>/u\do (L.22), pel<e>/a\m (L.22), el<s>/a\ (L.27), ninar-<r>/m\ (L.28), nã<i>/o\ (L.32), <e>/i\déia (L.34), <c>/C\larear (L.38), f<i>/o\rte (L.40), peg<os>/ax\ (L.44), tra<s>/n\sporte (L.44), su<n>/b\missão (L.47), hist<i>/ó\ria (L.48); supressão por sobreposição: da<s>/x\ (L.1), <minha>/xxxxx\ (L.33), pega<u>/x\ (L.44); acréscimo: louco [meu]_m (L.29).

FOLHA II

48 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 305mm x 170mm. Emendas – substituição por sobreposição: operár<ó>/i\os (L.1), operá<e>/r\ios (L.1), <d>/c\aiu (L.4), ausênc<ad>/ia\ (L.18), <p>/é\ (L.29), es<st>/tá\s (L.30), ma<x>/c\hucam (L.32) fa<n>/m\ília (L.33), Socorr<r>/o\ (L.37), vid<ad>/da\ (L.44), <†>/d\esvairada (L.45), p<r>/e\rdidas (L.47), traço<a>/s\ (L.47). Supressão: as<ca>/xx\ (L.5), Ós<s>/x\ (L.15), e<e>/m\ (L.15), não<fal>/xxx\ (L.16), di<e>_mstancia (L.23); acréscimo: [N]_mo (L.11), [VIRE]_m

(L.48). Erro de datilografia: ATINGIRÃÔ (L.22), MANHÃ, (L.36). Falta de espaço ente as palavras: lar/esperam-lhes (L.31). Espaço entre as letras: B L A C K O U T (L.34), C E N A V (L.35).

FOLHA 12

47 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 295mm x 160mm. Falta de espaço entre as letras: a/porta (L.3). Emendas – substituição por sobreposição: Pens<ó+++++++>/ando n_duma (L.3), conl<i>/u_dsão (L.6), (VA<S>/C_dILANDO<D>/)_d (L.7), c<i>/o_dndição (L.8), O<P>/p_dressão (L.11), <côro>/CÔRO_d (L.15), Us<i>/u_drpação (L.17), BA<E>/R_dRETO (L.28), M<l>/u_dndo (L.29), di<p>/s_dposito (L.31), <V>/B_diomasturbando (L.38); supressão por sobreposição: ôlho<ss>/xx_ddo (L.39), a<p>/x_d (L.47). Erro de datilografia: conclusão (L.6). Espaço entre as letras: D o (L.14).

FOLHA 13

46 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 275mm x 175mm. Emendas – substituição por sobreposição: e<i>/u_d (L.1), vent<e>/r_de (L.2), dedulh<s>/â_d-la (L.2), <x>/c_domo (L.2), ecôá<->/l_da (L.3), <t>/virá_m (L.4), anoitece<sse>/rar_m-me (L.6), apaga<t>/rar_m(L.6), micr<i>/o_dfonia (L.9), <s>/S_deremos (L.23), qu<s>/e_d (L.26), impo<t>/r_dtante (L.30), ning<a>/u_dém (L.32), acredit<i>/o_d (L.43); acréscimo: [↑a]_m noite (L.4). Tipos sobrepostos: pala/v_dra (L.1). Falta de espaço entre as palavras: viverjá (L.18). Espaço entre as letras: B L C K O U T (L.46).

49 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 300mm x 176mm. Espaço entre as letras: C E N A V I (L.1). Erro de datilografia: vasia2(L.10). Emendas – substituição por sobreposição: inte<s>/r_d- (L.3), ve<n>/m_d (L.5), <o>/a_d (L.7), ofer<o>/e_dce (L.7), vazia<2>/”_d (L.10), rum<p>/o_d (L.12), <m>/n_doite (L.13), es<at>/ta_dbelecidos (L.16), n<l>/o_d (L.16), ca<i>/u_dsa (L.16), cult<i>/u_dra (L.19), pess<a>/o_das (L.20), únic<a>/o_d (L.21), ness<o>/e_ds (L.22), Desm<i>/o_dralização (L.27), FU<rada>/RADA_d (L.33-34), SEGUND<O>/A_m (L.35), T<O>/U_dNICO (L.36), <P>/N_dO (L.39), ESM<R>/E_dRALDA (L.39), /O_dBJETO (L.40), ras<s>/g_dar (L.43), <t>/s_{er}d (L.45), c<i>/o_dm (L.45), <C>/c_donfusa (L.48); supressão por sobreposição: “rico<s>/x_d (L.11), transformável<t>/x_d (L.17), e<w>/x_dWiscks (L.17), <FIÓ->/XXXX_d (L.32), com<a>/x_d (L.45); acréscimo: não [↑ tem]_m onde (L.25), não [↑ tem]_m o que (L.25).

38 linhas. Medida da mancha datiloscrita: 250mm x 180mm. Emendas – substituição por sobreposição: MESA.<.>/)_d (L.1), <a>/A_dLGO (L.2), LE<NT+>/VANT_dA-SE (L.9), aquel<r>/e_d (L.10), vi<a>/d_da (L.16), <t>/Vens_m (L.17), <a>/d_das (L.22), m<i>/e_dsma (L.25), CONTR<ç>/A_dÇÕES (L.33), APÓ<O>/S_d (L.34), POUCO<t>/S_d (L.35), D<S>/A_d (L.36), DIRE<TO>/ÇÃ_dO (L.36), FORTALEZA<:>/-_dCE (L.38); supressão: <t>_m Estão (L.19), <t>_m Dês (L.21), DESCENDO,<t>_m (L.35); acréscimo: o [↑ teu]_m adúlterio (L.29). Corte: <Queremos tesão> (L.28). Espaço entre as letras: F I M (L.37), F O R T A L E Z A - C E (L.38).

- ¹⁴ Em entrevista concedida aos integrantes do Grupo de Pesquisa, no dia 23 de abril de 2009, Ademario Ribeiro fez questão de esclarecer que seu nome não tem acento. Portanto, recuperou-se a lição autoral *ADEMARIO*.
- CENAS NA CEIA OU RITUAL DO COTIDIANO
DE: ADEMARIO RIBEIRO
- PERSONAGENS
BARRETO
ESMERALDA
CHICO
TUNICO
TIÇÃ
- ÉPOCA-ATUALIDADE / AÇÃO-BRASIL OU TERCEIRO MUNDO
- SOBRE OS PERSONAGENS:
OS FILHOS NÃO TÊM IDADES DEFINIDAS COMO TAMBÉM [NÃO]
MENCIONO QUAL SERIA O MAIS NOVO, MÉDIO OU CAÇULA.
ENQUANTO QUE BARRETO TEM DE 45 A 50 ANOS E ESMERALDA DE 40 A 50 ANOS.
- ATO I
CENA I
- [1]
- (Num clima de tensão um círculo é formado por Barreto, Tição, Tunico e Chico, e Esmeralda está dentro; onde todos estão armados para este jogo: depoimento.)
- ESMERALDA – O grande caos do século, não é só a fome, A opressão dos fortes; e sim da mulher:
Mulher objeto
Mulher sem teto
Mulher metade
Mulher inverdade
Mulher rasa
Mulher presa sem asa
Mulher magricela
Mulher na cela
Mulher operária
Sem forçar a porta
Do bofetão à horta
De sacola à feira...
Mulher incerta
Tudo desacerta
Mulher medo
Mulher degredo
Mulher fiscalizada
Mulher porrada
Mulher submissa
Vai à missa
Todos os dias...
Noites de agonias
Ao velar os filhos
- ADEMÁRIO¹⁴
- ESMETALDA
- TEEM IDADES
- TENÇÃ
- ESMERALDA¹⁵
seculo «sem acento»
- inverdade*
- Mulher porrada*¹⁶
- ¹⁵ Em entrevista, Ademario Ribeiro (2009) relatou sobre a personagem Esmeralda: “Esmeralda era a minha mãe, era minhas irmãs, Esmeralda eram as mulheres do Pero Vaz, da Liberdade, da Caixa d’Água, Calabetão, São Caetano [...]. Eram as mulheres que eu via no dia-a-dia e com as quais eu convivia [...]. Eu escrevo muito o que está circundando a minha vida. Então Esmeralda também era eu, enquanto homem [...]. Muito mais essas mulheres que viviam no cotidiano naquele período”.
- ¹⁶ Corte da Censura: *Mulher porrada* (f. 2, L. 25).

	Na vigília dos trilhos. A mulher murcha Murcha, murcha MULHER!	<i>vigília</i> «sem acento»
TIÇÃO	– (Apossa-se do meio circular) Eu nasci Como o embrião do ontem Na má vida do meu país Deixado pelos becos, com pouca Ou nenhuma educação Pressionado pelas indiferenças socioeconômicas. Sou de qualquer bairro Da encarnação do vento norte Filho da proibição Caráter morte Filho da mãe escrava Filho da lava De um vulcão de ignorância. Sou o erro social Insociável ao mundo giratório Herança do mais irracional Cujas ideias estão no mictório. Mas sou o que quero, a vontade Nua, dessa incerteza humana Desses desequilíbrios seculares Onde edifiquei meu mundo. Caso, acaso do mal Filho mais natural Da mãe sociedade, ou submundo... Uma sirene de polícia à noite Avisará de mim – ou o chamado de emergência Aos perigos fatais que cometerei na madrugada Darão sinais meus numa ilha – ou cemitério.	<i>socio-econômicas</i> <i>giratorio</i> «sem acento» <i>mictorio</i> «sem acento» <i>polícia</i> «sem acento»
BARRETO	– (Apossando-se do círculo) Grandes são os problemas Do século, do meu país – sou muito a educação de outrora Entre o abismo da ignorância e a certeza Da atualidade: surjo como sou: Ofendido Dividido Homem sucumbido Por essas máquinas	<i>seculo</i> «sem acento» <i>maquinas</i> «sem acento»
	Que fabrico com essas mãos Nas horas extras mal pagas. Maldizer a sorte Essa mente ofuscada Esse olhar perdido.	[2]

<p>¹⁷ Em entrevista, Ademário Ribeiro (2009) relatou sobre o personagem Chico: “[...] de todos os personagens quem mais eu era, era Chico, eu me coloquei muito em Chico [...]”.</p>		<p><i>negócios</i> «sem acento»</p>
<p>¹⁸ Em entrevista, Ademário Ribeiro (2009) relatou sobre o personagem Tunico: “A performance da loucura, de uma família como aquela foi personalizada no personagem Tunico. Tunico é aquele que tem visões de mudanças sociais, misturadas com a sua fome: fome de dignidade, fome de alimento [...], então ele é esse construto visionário, é ao mesmo tempo apocalíptico, porque ele anunciava mudanças e melhorias, ele cantava a liberdade. Então, quer dizer, a fome e as injustiças sociais elas enlouquecem as pessoas, e o Tunico representava essa loucura nossa [...]”.</p>	<p>CHICO</p> <p>– (Apossa-se do círculo) Tenho muito de minha infância Tento recordar os heróis do passado Reviver os mortos a ver os testemunhos Dos crimes ocorridos nas antigas gerações. Gosto de cavar intrincados fatos E exigir as poucas respostas Às grandes margens de dúvidas deste regime. Quero sentir os homens e o tempo Pensar na passividade da minha mãe Na esterilidade de meu pai E na instabilidade da vida... Ser obediente a mim mesmo Aceitar esses gritos interiores Que rasgam-me dentro da noite Na sala de aula, nos coletivos. Quero sentir esse sol lá fora Acompanhar meu povo Ter longos passos na longa caminhada E encurtá-los ao se aproximar os abismos.</p> <p>TUNICO</p> <p>– (Apossando-se do círculo) Viver às vezes é asfixiante Quero vento, brisa, água Certeza de existir. Peço, interrogo A meu pai, a minha mãe, a todos E... E, e não sei, há sempre esse véu na cuca; Não tenho espaço, falta vida aqui dentro. Penso como Tição em suicídio De me soltar, me atirar no mar; Penso na loucura, nesse meu louco... A minha virgindade mental não está poluída E eu sei que meu pai vai trazer o pão de açúcar Que eu pedi, e a refeição que vai buscar Todos os dias ele vai trazer... Mas, ele volta todas as tardes de mãos vazias. Eu imagino um pai forte, tipo titã; Assim seria meu pai herói: Respeitado, temido, eu me dependuraria</p>	<p><i>CHICO</i>¹⁷ <i>herois</i> «sem acento»</p> <p><i>entrincados</i></p> <p><i>obediente</i></p> <p><i>TUNICO</i>¹⁸ as «sem acento» <i>agua</i> «sem acento» <i>peço</i> <i>E...e</i></p> <p><i>poluída</i> «sem acento»</p> <p><i>vasias</i> <i>num</i> pai <i>heroi</i> «sem acento»</p>

Em seus braços fortes, nós sairíamos a passear
Pai e filho de mãos dadas.
Não quero um pai fraco.
Sou nessa inconsciência mental
Efeito da causa de ser um ser social.

sairíamos «sem
acento» *filho*

inconsciência «sem
acento»

CORO – Estamos todos num mesmo barco / A fome é universal!

CÔRO

(Black out)

B L A C K
O U T «sem
parênteses»

CENA II

[3]

(*Esmeralda está só no palco tratando da refeição matinal como se fosse um ritual.*)

ESMERALDA – A mesa está posta
Cheira a desgosto
Se caso não gosta (*Entra Barreto.*)
Não tenho coragem
De por na mesa um esgoto...
Posso abrir o ventre
E estrebuchar
Para lhes agradar;
Me abro filhos meus (*Entram os filhos.*)
E eis o meu aborto:
Estes são os meus desgostos,
Por na mesa o que não são
o que não são
Dos seus gostos...
Filhos eu fico no escuro
Pensando no seu futuro;
Filhos eu só vejo noite
Filhos vocês são filhos da noite
Irmãos da fome.

vozes «sem acento»

BARRETO – Se ao sair do Sertão, deixei um passado atrás
Foi para não ver as misérias e agouros
Do povo que se teciam noites a fio,
Se abandonei o Sertão, foi porque já estava
Abandonado pelo Governo, e, desgovernado
Grandes grilagens castraram e castram ainda
Os povos nordestinos. A força bruta é espetáculo
Constante e flagrante – todos podem à luz do dia
Ver as negociatas e listas de grandes nomes
Metidos nesta causa! Vergonha nacional!
Nordeste, que[m] dera um gênio astuto contar
A tua história! Ah, se dessas indiferenças

atrás «sem acento»
agouros

que dera

Soerguesse a justiça e socializasse o solo e as gentes!
Mas, acomodo-me como sou.
Sou um operário – nada mais!

socializa<r>/s\[se]

CHICO	– O sr. tá gostando do seu novo emprego?	
BARRETO	– Emprego? Se aquilo pode se chamar de emprego, nem a carteira assinaram, eu chamo isso de biscate...	
CHICO	– E o sr. já tirou?	
BARRETO	– Não. Faltou os retratos. E por que tantas perguntas? Virou Juiz agora é?	faltou virou
ESMERALDA	– Barreto, o filho de seo Osvaldo disse que é para devolvermos a casa do pai dentro de dois dias. Disseram ainda pra sairmos de boca fechada se não, eles vão na polícia e dão queixas que não pagamos os alugueis desde seis atrás. Barreto, hoje já está faltando o que comer, e, ainda por cima essa; você não disse que tinha pago com o dinheiro da indenização? Você mentiu homem, por que?	prá polícia «sem acento» seis a traz essa; voce «sem acento» indenização? voce «sem acento»
BARRETO	– Merda! Não menti coisa alguma! Sei o que eles estão querendo. Não vamos ficar à toa não se[i] o que querem. Não vou esmolar, não vou esmolar ninharia de ninguém. Sou analfabeto, mas, homem macho... Eles vão se ver. Meto a cara onde for de trabalho maciço não fico parado não.	sei o que a-tôa não se o que sou analfabeto eles vão maciço
<i>(Surge em cena uma nuance de sonho com a mesa já posta.)</i>		
TUNICO	– Mãe, não vamos tomar com pão e manteiga?	
ESMERALDA	– Claro meu filho, é pra já.	prá
BARRETO	– Filhos meus queridos, a mesa está posta.	
[4]		
ESMERALDA	– Fartem-se filhos, o café matinal está uma delícia.	
BARRETO	– (Ríspido) Calma! (Cínico) Isso é um sacrilégio! (Beato) Vamos orar ao Deus todo poderoso, como de costume, minha família querida.	
<i>(Tomada de cerimônia. Aqui o ritual das imposições paternalistas).</i>		
BARRETO	– Oh! Pai, nós humildemente te agradecemos o pão farto que nos abunda.	pai
CORO	– Oh! Pai, nós humildemente te agradecemos o pão farto que nos abunda.	CÔRO pai agradecemos <o pão>
BARRETO	– Senhor, que este alimento matinal sempre se manifeste ante a nossa fome.	

CORO	– Senhor, que este alimento matinal sempre se manifeste ante a nossa fome.	CÔRO
BARRETO	– E em teu nome arrase o monstro feal da inanição e seremos gratos à tua providência e bondade.	<i>providencia</i> «sem acento»
CORO	– E em teu nome arrase o monstro feal da inanição e seremos gratos à tua providência e bondade.	CÔRO <i>providencia</i> «sem acento»
BARRETO	– Tu és onipotente no socorro tu és onipresente nesta refeição.	
		< CÔRO – <i>Tua onisciencia é que nos guarda do delírio da fome que nos aproxima</i> >
CORO	– Tu és onipotente no socorro tu és onipresente nesta refeição.	CÔRO
BARRETO	– Tua onisciência é que nos guarda do delírio que nos aproxima.	<i>onisciencia</i> «sem acento»
CORO	– Tua onisciência é que nos guarda do delírio da fome que nos aproxima.	CÔRO
BARRETO	– Tirai Senhor de nosso regime a desolação da fome que nos invade das plagas estrangeiras. Dai-nos o de comer e do beber.	BARRTO
CORO	– AMÉM!	CÔRO
	<i>(Todos fingem comer. Tempo. Angústia. Tapas em unísono sobre a mesa.)</i>	<i>unissono</i> «sem acento»
CHICO	– Chega! Chega de fingir amor tendo ódio. Chega de comer em pratos vazios. Chega de aceitar a imposição calados. Chega de comer a refeição de barriga cheia. Chega de chegar de mansinho e se apossar Essa refeição amarga, esse naco de tolices.	<i>chega</i> de fingir <i>odio</i> «sem acento» <i>vasios</i> <i>imposição</i> [↑ <i>de</i>]tolices
TIÇÃO	– Reagir em meio a essa tormenta é como sentir um espírito como o meu com ânsia de entorpecentes, não por isso ou por aquilo de fricote: mas, por medo de viver. Quero me lançar num abismo.	<i>espírito</i> «sem acento» <i>ância</i> de < <i>psicotrópicos</i> > [↑ <i>entorpecentes</i>]

TUNICO	<p>– O meu silêncio responde por minha debilidade por meus mal receitados psicotrópicos... (Delírio) Mãe tô com fome... A barriga tá roncando Não comi nada ontem não mãezinha; minhas tripas estão me mordendo, ai, ai, ai.</p>	<p><i>silencio</i> «sem acento» <i>debilidade</i> <i>receitados</i> <i><entorpecentes></i> <i>[psicotrópicos]</i> <i>fome...a [tripas]</i></p> <p>[5]</p>
BARRETO	<p>– Calar? (<i>Aflito</i>) Calar? (<i>Desleixo</i>) Calar? (<i>Esperança</i>) Calar?, calar?, calar?, calar? (<i>Louco. As expressões de Barreto mostra[m] em meio às incertezas da vida o espírito humano ansiando liberdade.</i>)</p>	<p><i>mostra as</i> <i>incertezas</i> «sem acento»</p>
(Tempo.)		<p>TEMPO. «sem parênteses»</p>
TIÇÃO	<p>– O teu salário pai, cadê? você voltou tarde pra casa não trouxe o pão da noite. O pão do dia, pai o pão do dia, pai você não trouxe. O dia pai ainda não nasceu. O charlatão pai, é teu patrão o sanguessuga dos operários cheio de medos, temerários vamos vivendo, pai. E você não fala pai, é calado. (Pode ser cantado.)</p>	<p><i>prá</i></p> <p><i>voce</i> «sem acento»</p> <p><i>sanguessuga</i></p> <p><i>voce</i> «sem acento»</p>
CHICO	<p>– Pai ingere calado, sofre calado cala estatalado com a farinha seca na repartição ou na construção quando acha é claro; e seus patrões ficam lá em boas poltronas, folgados de bundas formidáveis e seu salário, pai, é micho somos a maioria oprimida e esfomeada eles a minoria privilegiada.</p>	<p><i>sêca</i> <i>uo</i> na construção</p> <p><i>bôas</i></p>
BARRETO	<p>– (Esbofeteando-o) Calem-se! Chega! Chega de tribunal!</p>	
ESMERALDA	<p>– Chega “você” vai trabalhar vai, todos os dias é sempre a mesma coisa: palavras grosseiras, bofetões nas refeições... Vai trabalhar (Entregando um saco que denota-se por farofa.)</p>	<p><i>voce</i> «sem acento» <i>vai</i> <i>DENOTA-SE por FAROFA</i></p>

BARRETO	<p>– <i>(Irônico)</i> Vou, vou, vou como quem parte para uma arena; saio daqui a essa hora <i>(Lamenta)</i> pego uma lata enferrujada cheia de gente fedorenta e bruta... Chego na repartição e recebo cartões e todos tiram longas gargalhadas nas minhas custas – fico com cara santa descabida. Sou um operário castrado, sem chances de subir sonhar; cago na linha para não ser esmagado</p>	[6]
	<p>pelas máquinas do progresso e do capitalismo. Os progressistas vão subindo nas bases dos Josés, Pedros e fileiras de desajustados socialmente, indiscriminadamente. Somos filhos dos desalentos. (Sai.)</p>	<p>[↑ <i>máquinas</i>] <i>subimdonas</i></p> <p><i>indiscriminadamente</i> <i>do[s] desalentos</i></p>
TUNICO	<p>– O sr. traz um pão de açúcar pra mim? O sr. traz? Tá ouvindo?</p>	<i>prá mim? tá</i>
CHICO	<p>– Pode gritar mano. Ele nunca ouve.</p>	<i>Ele</i>
ESMERALDA	<p>– O outro já se foi. Não sabe se volta ficar é como ir para o país do vácuo e perder a memória / ir é buscar como ele foi sem saber se volta / muitos já se foram e não voltaram / se voltar, trará o certo ou o errado, isto ou aquilo, mas, é importante ir saber o isto ou o aquilo / talvez para dar cabo a essa marcha comandada e findar essa questão: “ser ou não ser uma legião de soldados na noite, nas rolanças dos tempos lutando militarmente com a cabeça?”</p>	<p><i>não</i></p> <p><i>muito[s]</i></p> <p>à essa «sem acento»</p>
(Black out)		<p><i>B L A C K O U</i> <i>T «sem parênteses»</i></p>
	CENA III	
	<p><i>(Todos estão sentados à mesa. Pratos, utensílios de refeição vazios. Silêncio.)</i></p>	<p>[↑ <i>UTENSÍLIOS</i>] <i>VASIOS</i></p>
BARRETO	<p>– Quem é o assassino? Quem é o assassino aqui presente? <i>(Pausa)</i> Todos em silêncio??</p>	<i>assacino? Quem e o asscino</i>
CHICO	<p>– Se o almoço inexistente / se se interroga e não se responde se nada temos a responder da refeição por quê não colocar na mesa nossa aflição, nosso desesperar? E fazer assim com tudo</p>	<i>por que e fazer</i>

CHICO	um comer que encha a pança, que descarregue na mesa tudo o que não fora posto? O dia a dia, a inflação, os riscos das construções o mendigo, a ferida bichenta, a revolta de Rosa quando cuspidada pelo patrão, essa democracia farta de ser e não ser farta de ser?	<i>fôra</i> <i>dia-a-dia</i>
	<i>(Plano de alucinação para Tunico.)</i>	
TUNICO	– A loucura sem cura a raspadura no pão sem pão. O fel nos gritos de meu pai à minha mãe na noite de ontem.	
	<i>(Plano de alucinação para Tição)</i>	
TIÇÃO	– Riscar do calendário a mulher do longínquo	<i>longínquo</i>
	[7]	
	Que amava as batinas dos padres e o tricô Por na ceia o ritual cotidiano a esterilidade do amor / essa vontade de andar sem documentos, permissões para viajar, ver gentes e terras novas.	
ESMERALDA	– Por na ceia esses filhos a gravidez das mulheres e dos poetas os seios murchos, a nudez, a impaciência pela volta do filho que até as duas da madrugada não retornou para casa. A vigília da mãe ao berço e que não sente um mosquito... Passar talco no bumbum e dizer com dor depois de alguns anos: “vai filho, tua esposa será tua outra am[a]nte” Perdem os conceitos que lhe demos e após esquecem-se dos pais, e nossas portas estão sempre abertas a ele.	<i>impaciência</i> <i>vigília «sem acento»</i> <i>nao «sem acento»</i> <i>passar</i> <i>amnte</i> <i>estão</i>
BARRETO	– <i>(O plano de Esmeralda e Barreto é o mesmo)</i> Dói ao pai ver a noite cair, e voltar para casa sem o pacote de pão debaixo do braço; uma mão cheia de queimados ver e ouvir os meus filhos – enquanto tenho que dizer que foi desempregado, e que não sei do amanhã.	<i>Doi «sem acento»</i>
	<i>(Som forte de carpintaria; e de homens trabalhando.)</i>	SON
	<i>(Tempo)</i>	<i>TEMPO «sem parênteses»</i>

TUNICO	– Eu vou assistir televisão na casa da vizinha.	
CHICO	– Você não vai assistir televisão coisa nenhuma rapaz. O que ele quer é espiar os outros almoçar... Tou sabendo que ele entrou na casa de seo Carlos e bafou carne de sertão e uma vara de pão e foi comer lá no viaduto com aqueles pivetes, o pior de tudo é que ele fez isso induzido por Paraná um cara perigoso. Tou falando isso é porque temo... A sra. sabe como é:	<i>voce «sem acento» nenheuma rapaz. o tou aqueles a sra.</i>
TIÇÃO	– É, ele nasceu sem registro / Queira ou não no mundo dos homens é um marginal / Na infância ele pulou quintais / E sempre chamaram-lhe de pivete. A fome desdenhava seu corpo / Seu caráter nunca lhe disseram para que servia caráter... Cresceu, suas ideias cresceram / Seu desajustamento aumentou nos arrabaldes / Nos quintais alheios nas colônias / Hoje ele é aquele detento que assaltou e matou o operário / Que voltava de construção Aquele que você viu a polícia baixar o cacête até sangrar / A terapia não é essa. Talvez seja ele aquele seu colega / Pergunte sobre sua infância chorarão juntos copiosas lágrimas / Hoje choro esse cativoiro	<i>viu [↑ a] policia «sem acento» aquele [↑ seu] colega</i>
		[8]
	A vida é uma jaula / Somos feras aprisionadas!	
BARRETO	– Depois do desemprego, dessa dor da situação preta, da mutreta que não se regimento calamidade. Preciso de um bom emprego.	
ESMERALDA	– Sem documento? Nem mesmo uma certidão amarelada você tem. Ninguém confia um trabalho sem documento. A vida endurece-se e nos amolece; chega de ser servente, faxineiro, peão de obr[a] seus antecedentes são ruins.	<i>voce «sem acento» ninguém fachineiro, peão-de- obr</i>
BARRETO	– Êpa, para lá! Sou fraco, mas, nunca fui fichado pela polícia não[!]	<i>não «sem exclamação»</i>
ESMERALDA	– Não é isso. O que eu quero dizer que você não tem documentos e tão pouco teus filhos e esposa, então nunca terás respeito é a lei dos homens.	<i>voce «sem acento»</i>

BARRETO – Não me ofenda, você também veio do nada; vivia na lama. Tirei você daquela pensão onde rameiras e gigolôs faziam ponto, e te dei de tudo que tinha. Você não tinha onde cair morta. Você nunca foi uma pedra preciosa. Já se esqueceu que ti refiz a vida, quando ti tirei dos brejos, dos mangues das grotas? Você não tinha onde cair morta! Demônios! Demônios! (Sai.)

voce «sem acento»

Voce «sem acento»

Voce «sem acento»

Voce «sem acento»

(Tempo. Angústia.)

ESMERALDA – Nós te agradecemos, Senhor esse fruto do dia a dia esse frenesi e agonia Esse desgosto na seara da dor das incompreensões dos homens, a outra mulher da rua que não tem maridos; e sofre carpideira

dôr

incompreensões

à noite em cima da cama, nua!
Agradecemos Senhor essa refeição memorável que lembra-nos a missa santa santa porque nos aquebranta nesses milagres quotidianos. Que seja assim, Senhor, hoje e sempre: A MORTE!!!

Á gradecemos

(Black Out)

*B L A C K O
U T «sem
parênteses»*

[9]

CENA IV

(Chico estuda, Tunico brinca e ora olha o vazio, alheio.)

VASIO

TUNICO –A praia... O mar... Homens estranhos brincam na areia...
(*Canta*) O sonho que tive à noite num país desconhecido saímos de mãos dadas a louca e eu – mais loucos do que nunca – se beijamos na boca em praça pública.

o mar... homens

*a noite «sem
acentos»*

TUNICO Depois beijamos todos os homens na boca, como a beijar anciões e crianças.
(*Pausa. Falando*) Na praia deserta que é o meu lugar, fiquei sozinho com frio e bichos estranhos do pesadelo vieram me pegar. (*Pausa*) Fiquei no país da loucura – viajando.

boca, <como>

sózinho

pegar «sem ponto»

TUNICO Sempre volto lá para ver a louca
não para buscar. Ela não gosta
desse mundo. Ela quer ter vida, sempre.

(E Tunico fica contemplando a praia. Tição entra sereno. Após segundos fixa o olhar em Chico. Meio tonto.)

TIÇÃO – Chico? Chico? Você tá me ouvindo? *Voce «sem acento»*

(Chico absorto não escuta-o.)

ABSÔRTO

TIÇÃO – Você tá me ouvindo? *Voce «sem acento»*

TUNICO – A gente sempre é chamado
e não é escutado
a gente é escutado
e não é chamado
As pessoas falam de perto
mas é como se falasse de longe
ressoa como um chamado na praia (*Estranho.*)

ressôa

TIÇÃO – Chico, acorde!!!

CHICO – (*À toa*) O que é? (*A-TÔA*)

TIÇÃO – Acorde, tá dormindo? *ta «sem acento»*

CHICO – Tou acordado.

TIÇÃO – Chico?

CHICO – Que é?

TIÇÃO – Eu tive pensando.

CHICO – Pensando no quê? Estou estudando para prova, não vê?

TIÇÃO – Sei... Mas... Eu tenho uma prova pra você. Chico mãe
passou muito mal ontem à noite, seu rosto era triste,
amargo, parecia doente, muito doente. Eu tenho pensado em
suicídio...

*mas... eu prova prá
voce «sem acento»
amarg<g>/o*

CHICO – Você tá louco Tição? *Voce «sem acento»*

TIÇÃO – Tô Chico, louco, pirado... Mas agora eu tenho uma meta.
(Convicto) Preciso de você pra tirar mãe daqui. *mas meta «sem
ponto»
voce «sem acento»
daqui «sem ponto»*

CHICO – Sim Tição, fale!

TIÇÃO – Você é inteligente... estuda *Voce «sem acento»*

faz projetos como engenheiro. Eu tenho a malícia da rua, da
maloca, da picaretagem do mercado. (Decidido) Podemos
dar um balanço no armazém daquele estrangeiro.

*projetos malicia
«sem acento»
mercado «sem
acentos»*

CHICO	– Que loucura é essa Tição?	
TIÇÃO	– Quero ficar louco, mas não quero ficar mais na merda, quero dar um adeus a essa vi[da] de acordar com medos e instabilidades.	<i>essa vi t t</i>
CHICO	– Você tá louco Tição, nem consegue respirar.	<i>Voce «sem acento»</i>
TIÇÃO	– E você é um merda, medroso... Adamado.	<i>voce «sem acento» adamado</i>
CHICO	– Deixe-me em paz Tição!	
TIÇÃO	– Bicha medrosa, bicha medrosa.	
CHICO	– Não me chame de bicha.	
TIÇÃO	– É bicha e daí? (Empurra-o) Bicha! (Brigam, mas com as palavras que Tunico vai soltando eles vão pouco a pouco envergonhando-se e relaxam-se.)	<i>dai? «sem acento» EMPURA-O pouco à pouco</i>
TUNICO	– Somos feras selvagens, abutres famintos demoníacos degladiando e irrompendo para luta corpo a corpo E matamos, morremos pelo desespero pela violência, pela ambição. Ferimos e matamos pais, irmãos e tudo tudo pela fúria, fúria irracional condição humana vermínea essa a sofrer injúrias e pecados nas colônias penais a sofrer mutilações no corpo e no espírito.	<i>demoníacos sofer colonias</i>
TIÇÃO	– Minha mãe cantava à noite pensava ela em mim a ninar-me com sua voz ou então tudo era um sonho louco meu por necessidade de afeto por carência afetiva na infância mais certa como não infância.	<i>louco [meu] nã<i>/o\</i>
CHICO	– Não calarei a voz da minha razão essa ideia essa revolta que avoluma-se cá dentro essa vontade de exigir explicação. Definir! Lindo verbo: definir! Clarear! Socializar! Sair às ruas! Ao sol! Ao invés de ficar no forte da censura Nos milênios de buscas inúteis, e escravidão.	<i>idéia lindo ao inutéis</i>

TIÇÃO	– O povo está cheio de buzinas de idéias curtas com as fumaças, desequilíbrios cerebrais. O povo que pega transporte comigo leva a tragédia para casa, leva o mínimo a submissão e venera os heróis do passado sem conhecer a vera da história.	<i>cerabrais</i> <i>herois «sem acento»</i> [11]
TUNICO	– Operários! Mil operários como aranhas escalam-se e prendem-se nas teias das construções (Em pânico) E o pedreiro caiu lá de cima parou o trânsito... Todos vieram ver abaixaram as cabeças, e foram-se a noite caiu.	<i>todos</i>
CHICO	– Pai e mãe estão distantes antes não era assim. Havia o carinho, o sorriso. Hoje no mundo das mães Elas ocupam grandes tarefas e esquecem-se filhos e os jogam a terceiros planos.	<i>sorrizo</i> <i>Hoje [n]o</i> <i>à terceiros</i>
TIÇÃO	– Os pais chegam em casa não falam, seguem a bitola da televisão, lêem jornais de pretexto e cria um muro, uma ausência precisamos beijá-los, senti-los mas, eles não foram criados a passear a dialogar, e nos dá algo parecido: a distância. (A partir daqui atingirão uma agonia fatal.)	<i>Ós</i> <i>lêm</i> <i>sentí-los</i> <i>atingirão</i>
TUNICO	– Mãe, tua distância é longa.	<i>distancia «sem acento»</i>
CHICO	– Somos atirados do seu ventre, mãe e não temos noção do mundo.	
TIÇÃO	– O frio da ausência, pai nos frustra.	
TUNICO	– Estamos exilados? Estamos sós, isso é doloroso.	
CORO	– Mãe? Onde estás? Pai? Onde estás?	<i>onde</i>
CHICO	– O lar esperam-lhes.	
TUNICO	– Suas indiferenças nos machucam!	

CORO – A família esperam-lhe! Voltem!

(*Black Out*)

B L A C K O
U T «sem
parênteses»

CENA V

(*Manhã. Tição em pesadelo. Chico e Tunico dormem.*)

TIÇÃO	– (<i>Entre a poluição sonora de uma rua movimentada</i>) Socorro! Socorro! Mãe, polícia! A polícia! Eu não fiz nada. Eu não roubei! Eu não matei! Soltem-me! Sou inocente! (<i>Esmeralda e Barreto estão vigiando seu pesadelo.</i>)	polícia «sem acento» polícia «sem acento»
ESMERALDA	– Daqui a pouco eles acordam os pesadelos do sono irão embora os da vida preocupam-me quando acordam saem por aí como quem não retornam. E minha vida imaginando a deles assim Numa casa desvairada, sem pão sem destino, sem aparência de gente infâncias perdidas / traços de crianças sofridas.	<i>ai</i> «sem acento» <i>aparência</i> «sem acento» [VIRE] [12]
BARRETO	– Passou horas gritando (<i>Eles acordam e o dia recomeça.</i>)	
ESMERALDA	– O que fizeram pela noite? Dormiam mal.	<i>dormiam</i>
TIÇÃO	– Pensando numa saída – com a porta fechada.	<i>Pensándo</i>
TUNICO	– Pensava na imaginação escancarada.	
CHICO	– Pesquisei e pensei na abertura política e nos homens.	
BARRETO	– A que con[c]lusão chegaram? (<i>Interfere.</i>)	<i>conclusão</i>
CHICO	– (<i>Vacilando</i>) Da condição...	
BARRETO	– Que condição? (<i>Firme.</i>)	
CORO	– (<i>com exceção de Barreto.</i>) Escravo!	CÔRO
BARRETO	– Do regime?	
CORO	– Opressão!	CÔRO
BARRETO	– Da ordem do dia?	
CORO	– Medo!	CÔRO
BARRETO	– Do salário?	

CORO	– Fome!	CÔRO	¹⁹ Segmento cortado horizontalmente por limite de espaço na folha.
BARRETO	– Da terra?		
CORO	– Usurpação!	CÔRO	²⁰ Em entrevista concedida aos integrantes do Grupo de Pesquisa, no dia 23 de abril de 2009, Ademario Ribeiro relatou sobre a réplica <i>Se pudesse eu ser a palavra que remexe / no meu ventre, e, debulhá-la como o milho / e cessá-la, e, ecoá-la para longe, para o universo:</i>
BARRETO	– Do poder?		
CORO	– Rédea!	CÔRO	<i>“Essa palavra que remexe[...] continua[...] Ela continua, incrível. [...] Tudo indica que aí ela [a personagem] não conseguia transformar o que ela pensava ou até o que ela dizia em algo que se inaugurasse, que se conseguisse realmente, é[...] inaugurar esse momento, esse estado[...] A saída disso para o outro, então ela quer trazer[...] isso que remexe, que[...] que[...] a move para a sua construção mesmo [pausa] [...] essa palavra que remexe em Esmeralda[...]ela deixou de ser palavra para ser minha ação no quilombo, minha ação com os</i>
BARRETO	– Do avançar?		
CORO	– Marcha Ré!		
BARRETO	– Do falso tribunal?	CÔRO	
CORO	– O réu!	<i>extensão</i>	
BARRETO	– Da extensão do caos?	CÔRO	
CORO	– Da terra ao céu!	<i>Esperança</i>	
BARRETO	– Da esperança?	CÔRO	
CORO	– Uma folha murcha!		
BARRETO	– Ação?	CÔRO	
CORO	– Terceiro Mundo!		
BARRETO	– Eu sou homem de agora disposto estou meus filhos a esquecer o passado a ofensa, a faina forçada. América! Quero ressurgir das tuas entranhas infectadas adubar a terra, arrancar esse grito cicatrizar esta chaga renascer da Biomasturbada reprimir esse prisma no olho do povo. América, a radiografia do medo mostra-nos em ruínas, ressequidos!	<i>ofença</i>	
ESMERALDA	– Já não comemos; já não lamentamos a fome. Na ceia só resta por as últimas teias do ser ou não ser um faminto e se matar todo dia para limpar a cidade e abrigos. Se pudesse eu ser a palavra que remexe no meu ventre[.]	<i>ôlho</i>	
		<i>lamemntamos últimas</i>	
		<i>no meu ventre</i> ¹⁹	
		[13]	
	Se pudesse eu ser a pala[v]ra que remexe no meu ventre, e, debulhá-la como o milho e cessá-la, e, ecoá-la para longe, para o universo.	<i>palara dedulhá-la ecôá-la</i> ²⁰	

<p>povos indígenas, meu trabalho com professores [...] então aquela palavra de Esmeralda que remexia era você ter a práxis social, fazer o social acontecer, então hoje eu diria eu só filho dessa palavra, quer dizer, tentando formatar, transformar na prática a utopia, socialista ou a utopia da liberdade[...]</p> <p>²¹ Em entrevista concedida aos integrantes do Grupo de Pesquisa, no dia 23 de abril de 2009, Ademario Ribeiro relatou sobre esse trecho de <i>Temos à noite</i> (f.14, L.30-43): “[...] nos anos setenta [1970] a gente tinha todo esse ideal de sair da ditadura militar, das atrocidades, dos desaparecimentos, dos exilados [...] e a gente achava que em chegando nos anos oitenta [1980] e noventa [1990], a gente iria ter por fim a redemocratização do país[...]e temendo até que alguns amigos desaparecessem na década seguinte, né[...] então a gente não tinha certezas, a única certeza era tá fazendo aquele momento. Então esse filho da esperança tem muito haver com isso”.</p>	TUNICO	– A minha única ideia é de que virá a noite caindo sobre meu corpo e rapidamente anoitecerar-me e apagará o meu pensamento.	<i>única idéia que [virá] [↑ a] noite rapidamente anoitece[rar]-me e apaga[rar]</i>
	CHICO	– Penso em democracia neurastenia microfonia urbana epidemia humana. Penso em fazer feliz o meu país já quase não nosso. Penso em parir o sol ir onde queira ir à feira de bússola. Não mais, só viver. E viver já é tão difícil.	
	TIÇÃO	– Seremos despejados seremos retalhados exposicionados nos jornais, em praças públicas, nas sés e pelourinhos. Seremos banidos à terras não-portuguesas. Nascer, dormir, tomar bofetadas ser o nada pecar o que não é pecado inconformar-se com as leis Não mais pensar: o que há de vir virá, espera-se, nada mais.	<i>não-portuguêsas</i>
	ESMERALDA	– Temos uma visita muito importante a alternativa da vida nossa espero que ninguém saia (<i>Feliz</i>) A esperança baterá à porta.	<i>esperança²¹</i>
	TIÇÃO	– À noite serei livre terei os pesadelos cortados como os fios elétricos da cidade... Não acordarei sobressaltado.	<i>A noite «sem acento»</i>
	BARRETO	– Amanhã, Esmeralda você me acorda, tenho que sair cedo.	<i>upce</i>
	CHICO	– Não vou à escola amanhã. Quero esperar essa mulher, como quem espera um filho.	
	CORO	– Todos esperamos a esperança.	<i>CÔRO esperança</i>

TUNICO	– Não acredito na esperança. Espero a chegada.	<i>esperança</i>
CORO	– Aguardar e esperar esperar a noite.	CÔRO
(Black Out)		B L C K O U T «sem parênteses» [14]

CENA VI

(Noite. Vai haver um jantar.)

BARRETO	– Queria encontrar um trabalho onde pudesse defender meus interesses. Mas da ruína de ser pobre, só a pichação de a aposentadoria só vem após já termos sentido o aceno da velhice. Espero recostar num munturo, dormir e morrer no vento frio.	<i>ruína «sem acento» recostar</i>
ESMERALDA	– Eu desperdiço meu tempo aceitando o banquete que oferece-se-me. Limito-me às sobras que me dão. Apesar das meias verdades do Terceiro Mundo a respeito da Mulher e do carrossel das indiferenças e paralelos como: “opíparo jantar e mesa vazia”, “rico e pobre”, “maioria e minoria”, não fico inerte, penso em tomar rumo nesse navegar intranquilo.	<i>as sobras «sem acento» carrossel</i>
TUNICO	– Ontem a noite no Nordeste Brasileiro, exibiu-se o panorama sócio-econômico-cultural e o povo retirante encostado nas estatísticas por mortes, desolação após as enchentes ou secas; estabelecidos estavam no seu canto como uma causa social intransformável PARA quem tava a engolir champanhes e uísques estrangeiros e banquetes na cúpula... E na pirâmide societé quando reinava a balbúrdia perguntou-se: “e a cultura?”.	<i>e na pirâmide Wiscks</i>
CHICO	– As pessoas que estavam morando no viaduto, foram obrigadas a sair do seu abrigo único.	
TIÇÃO	– As pessoas envolvidas nesses fartos flagrantes da visão pública precisam de uma cadeira elétrica.	
BARRETO	– É insustentável essa situação de repressão por terapia. O povo não tem onde morar, não tem o que comer.	<i>não [↑ tem] onde não [↑ tem] o que</i>
ESMERALDA	– Mexericos na vizinhança – Parto na rua escancarada – Espancamento à luz do dia – Sexo nas igrejas – Desmoralização no tribunal [-] Nas vendas e supermercados a carestia – Ruas arborizadas e palafitas.	<i>tribunal Nas</i>

CORO	– Do que depende as nossas vidas? (<i>Buzinas, “pega ladrão”, “polícia”, “cuidado”, “choque fatal”, “o miserável morreu atropelado[”]. Sirene de colégio: “calça furada, calça furada, no fi-ó-fó, calça furada no fi-ó-fó”... “quem quer livro compra: calça furada. Obs: o som da rua será para Tição que deverá criar uma coreografia. A segunda para Chico também criando uma coreografia. Para Tunico microfinia “débil mental! Louco! Pidão![”] Para Barreto: construção: som do remeximento do cimento como massa[,] colher raspando a parede, “cuidado a tábua está fraca: e um som como de quem cai no abismo. Para Esmeralda: mercado “quanto custa a mulher sem teto?["], “mulher objeto sem inflação! Murcha mulher!...”] Tempo.)</i>	CÔRO ATROPELADO SIRENE «sem aspas, sem ponto» SON COREOGRAFIA. MICROFINIA DEBIL «sem acento» PIDÃO! PARA «sem aspas» SON SON TETO? «sem aspas» MULHER!... TEMPO.) «sem aspas»
ESMERALDA	– Na família há sempre um segredo a partir de próprio sexo e após rasgar o ventre por parto ou por aborto. A ceia vai ser posta com a esperança de um diagnóstico benévolo o prognóstico é um só: (<i>Sentencia.</i>)	
TIÇÃO	– (<i>Colocando uma bandeja sobre a mesa</i>) A confusa e difusa espécie humana.	BANDEIJA
TUNICO	– Ao abismo da fome e da promiscuidade (Põe algo sobre a mesa.)	PÔE
CHICO	– Ao fim de sermos cobaias em mãos infames (Põe algo sobre a mesa[.])	<i>infâmes</i> PÔE MESA «sem ponto, sem parêntese»
BARRETO	– Temos agora a história resta o silêncio, comer, a metamorfose, a putrefação! (<i>Jantam. Sem desespero de fome ou outro porte eles comem suavemente, estão felizes e convictos dos seus valores reprimidos, mas oportunamente bem.</i>)	CONVICTOS VALÔRES
TUNICO	– (<i>Levanta-se</i>) Há um sol por nascer.	
CORO	– Será aquele que virá após certas manhãs não alvorecidas. (<i>Já levantado.</i>)	CÔRO
CHICO	– As margens dos rios gritam com as auroras!	
CORO	– Seremos rios correndo para o mar e desse encontro cantaremos em uníssono!	CÔRO

TIÇÃO – Favelas, biafras, nicarágua
 “gratias a la vida!”

CORO – Vens América!
 Bordados de sangue e vergonhas
 Estão os teus filhos do terceiro mundo.
 Não vendas o teu corpo,
 Dês a nós o teu corpo e alma.
 Livras-te das mãos indignas, exploradoras.
 Queremos uma orgia contigo
 Transar no mesmo solo
 A mesma cabeça e o mesmo rango.
 Somos teus filhos, não vês?
 No ritual cotidiano
 Queremos tesão
 Queremos esquecer o teu adultério.
 Não queremos abortar os teus netos... (*Agonia. Revolta rápida.*)

Queremos: Liberdade! Igualdade! Expressão! (*A visita importante é o jantar envenenado, todos aqui e agora fecham a cena com uma coreografia de contrações de esfacelamentos e as expressões de veneno no corpo, ou após a frase final caíam de impacto sobre o palco, ou ainda descendo, se entregando aos poucos; fica a critério da direção.*)

FIM

FORTALEZA - CE: 14/11/79

tesão²²
 o [↑ teu] adultério.
 abôrtar

Queremos: Liberdade!
 Igualdade! Expressão!²³

²² Corte da Censura:
Queremos tesão
 (f. 16, L. 30).

²³ Em entrevista, Ademario Ribeiro (2009) relatou sobre esse trecho: “essa questão da expressão, da igualdade, era muito do que a gente vivia nos anos 70 [1970] [...] A gente ainda vivia a ditadura militar, havia anúncios de uma redemocratização do país, e a gente não sabia aonde ia dar, a gente não sabia se aqueles homens e mulheres que lutavam por essa redemocratização do país, se elas ficariam vivas, se elas sofreriam muito como sofreram que lutaram tanto nesse país [...] Então, eu penso que eu conseguia fazer essa síntese. Eu colocava falas bem soltas, como se fosse dizendo num certo desvario. E a um momento, aquela questão apocalíptica mesmo, de fazer uma revisão do sistema, de haver uma crítica, de fazer uma abordagem [...]”

PROPOSTA DE EDIÇÃO PARA O TEXTO DE JORNAL

Para edição dos textos de imprensa não-ficcionais, matérias de jornais que tratam da censura aos textos teatrais, bem como de notícias a respeito das peças encenadas ou que deveriam ser encenadas, especificamente, do teatro e da censura ao teatro, seguiram-se também as normas estabelecidas pelo Grupo de Edição e Estudo de Textos.

Conforme Spina (1994, p. 84-86, grifo do autor), “Editar um texto consiste em reproduzi-lo. E quatro são as formas de reprodução de um texto: 1. *Reprodução mecânica* [...]; *Reprodução diplomática* [...];

Transcrição diplomático-interpretativa [...]; Texto crítico.” Assim, para as matérias de jornais, optou-se pela transcrição do texto, observando-se os critérios previamente definidos. Toma-se, para ilustrar tal procedimento no campo filológico, a matéria de jornal *Grupo Amador Amadeu estreia hoje com “Pau e Osso S/A”*. Para tanto, adotaram-se as seguintes normas (SANTOS, 2008b, p. 159):

1. Atualizar a grafia, segundo a norma em vigor;
2. Acentuar conforme as normas vigentes;
3. Manter a pontuação original, exceto nos casos de erro ou gralha tipográfica, para os quais se fará a correção;
4. Uniformizar a separação vocabular, segundo sistema atual;
5. Respeitar as opções tipográficas dos jornais (o seccionamento dos textos, parágrafos, itálicos, negritos, aspas etc.);
6. Uniformizar os títulos das matérias, em caixa alta, negrito, centralizado;
7. Corrigir as gralhas e erros tipográficos, sem comentários, para os erros provindos de lapsos evidentes. Os eventuais acréscimos (de vocábulo ou de pontuação), utilizados para compensar as omissões por lapso óbvio, serão identificados entre colchetes;
8. Destaque-se ainda que a pesquisa de fontes, testemunhos da tradição indireta, elementos paratextuais, tem-se mostrado de grande importância para o trabalho filológico. Estes materiais, tais como críticas, comentários, citações, traduções, auxiliam na leitura e interpretação do texto a ser editado.

Reprodução da matéria de jornal “Grupo Amador Amadeu estreia hoje com ‘Pau e osso S/A’”

O Grupo Amador Amadeu foi um dos muitos grupos de teatro amador que surgiram em Salvador na década de 70 do século XX, na tentativa de popularizar e manter acesa a chama do teatro em meio ao

descrédito e à censura. Criado em maio de 1975, tinha o objetivo de fazer um teatro popular e crítico, considerando que, naquele período, as verbas destinadas ao teatro eram escassas. Nesse momento, o teatro brasileiro passava por uma crise, decorrente da falência de muitos grupos e do fato de a população já não ver o teatro com tanto interesse como em períodos anteriores. Segundo Rogério Menezes (GRUPO..., 1975, p. 8),

²⁴ O uso de barras, nesse contexto, indica mudança de linha.

[...] nessa situação de aleijão involuntário em que vive o teatro brasileiro é que a gente [Grupo Amador Amadeu] surge tentando, na medida do possível, ajudar a modificar essa situação, a colocar braços e pernas nesse corpo mutilado. Nesse quadro meio triste a gente se propõe a fazer um teatro para a população: para a dona de casa, o comerciante, o secundarista, o universitário, o peão, o bancário, para toda gente. Queremos fazer um trabalho em que o único compromisso seja com o homem, suas dores, suas alegrias. Um teatro popular tanto no tema de nossos trabalhos como nos preços de nossos ingressos.

Descrição física do testemunho

GRUPO Amador Amadeu estréia hoje com “Pau e osso S/A”. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 out. 1975. p. 8.

Texto impresso, com 78 linhas, localizado à margem inferior, à esquerda, da página. Título, em caixa alta, centralizado, negrito, GRUPO AMADOR/²⁴ AMADEU ESTRÉIA /HOJE COM/ “PAU E OSSO S/A”. Texto em duas colunas, ambas com 37 linhas. A segunda coluna traz, na primeira linha, em caixa alta, negrito, a seção COMPROMISSO COM O HOMEM.

**GRUPO AMADOR
AMADEU ESTRÉIA
HOJE COM
"PAU E OSSO S/A"**

O grupo Amador Amadeu estréia hoje às 21 horas, no Teatro Santo Antonio (Escola de Teatro) com a peça **Pau e Osso S/A** ou um grande supermercado no palco que é uma criação coletiva do próprio grupo. No sábado, haverá outra apresentação no Colégio dos Maristas, às 17 horas.

Segundo o pessoal do Amador Amadeu, mais do que criar um texto, ao escrever eles mesmos a peça, tentaram fazer com que outros grupos de teatro amador construam seus próprios textos a partir de suas próprias dúvidas e medo. Nos cartazes que espalharam pela cidade divulgando a peça informam que **Pau e Osso** é "o retrato em preto e branco de nossa inanição física/cultural/humana apesar da TV a cores".

Para Rogério Menezes, ex-estudante de sociologia jubilado da Universidade e agora coordenador do grupo, apesar dos ventos contrários (as sucessivas crises do teatro brasileiro, a falência de grandes grupos, o constante afastamento do público das sala de espetáculo, os altos preços dos ingressos, a encenação de textos nacionais e estrangeiros medíocres, o desaparecimento de grupos como o Oficina e o Teatro de Arena, a censura) "o teatro brasileiro tem conseguido, mesmo lentamente, cumprir sua função social como diversão e elemento discutidor da vida que a gente leva por essas esquinas e buracos das ruas".

COMPROMISSO COM O HOMEM

— Estão aí o Grupo Opinião, o Teatro Livre da Bahia, o grupo Pão e Circo, em termos de teatro profissional. Asdrúbal, União e Olho Vivo em teatro amador, e outros tantos calados na fonte ou desaparecidos nos seus dias de glória. O teatro brasileiro está mutilado mas continua andando. Quase aos empurrões mas andando — continua.

"Nessa situação de aleijão involuntário em que vive o teatro brasileiro é que a gente surge tentando, na medida do possível, ajudar a modificar essa situação, a colocar braços e pernas nesse corpo mutilado. Nesse quadro meio triste a gente se propõe a fazer um teatro para uma população: para a dona de casa, o comerciante, o secundarista, o universitário, o peão, o bancário, para toda essa gente. Queremos fazer um trabalho em que o único compromisso seja com o homem, suas dores, suas alegrias. Um teatro popular tanto nos temas de nossos trabalhos como nos preços de nossos ingressos.

Assim, **Pau e Osso S/A**, o primeiro trabalho, será mostrado nos colégios, faculdades em teatros, nos bairros e nas cidades do interior durante os meses de outubro e novembro. O grupo é Rogério Menezes, Lúcia Bastos, Cristina Melo, Paulo Bittencourt, Fernando Fulco, Elba Cidreira, César de Oliveira e Joana Angélica. A música da peça é de Burity.

FIGURA 4
 Texto publicado no
 jornal *Tribuna da Bahia*
 Fonte: (GRUPO...1975, p.8)

GRUPO AMADOR AMADEU ESTREIA HOJE COM “PAU E OSSO S/A”

O grupo Amador Amadeu estreia hoje às 21 horas, no Teatro Santo Antonio (Escola de Teatro)[,] com a peça *Pau e Osso S/A* ou um grande supermercado no palco que é uma criação coletiva do próprio grupo. No sábado, haverá outra apresentação no Colégio dos Maristas, às 17 horas.

Segundo o pessoal do Amador Amadeu, mais do que criar um texto, ao escrever eles mesmos a peça, tentaram fazer com que outros grupos de teatro amador construam seus próprios textos a partir de suas próprias dúvidas e medo. Nos cartazes que espalharam pela cidade divulgando a peça informam que a peça *Pau e Osso* é “o retrato em preto e branco de nossa inanição física/cultural/humana apesar da TV a cores”.

Para Rogério Menezes, ex-estudante de sociologia jubilado da Universidade e agora coordenador do grupo, apesar dos ventos contrários (as sucessivas crises do teatro brasileiro, a falência de grandes grupos, o constante afastamento do público das salas de espetáculo, os altos preços dos ingressos, a encenação de textos nacionais e estrangeiros medíocres, o desaparecimento de grupos como o Oficina e o Teatro de Arena, a censura) “o teatro brasileiro tem conseguido, mesmo lentamente, cumprir sua função social como diversão e elemento discutidor da vida que a gente leva por essas esquinas e buracos das ruas”.

COMPROMISSO COM O HOMEM

– Estão aí o Grupo Opinião, o Teatro Livre da Bahia, o grupo Pão e Circo, em termos de teatro profissional. Asdrúbal, União e Olho Vivo em teatro amador, e outros tantos calados na fonte ou desaparecidos nos seus dias de glória. O teatro brasileiro está mutilado[,] mas continua andando. Quase aos empurrões[,] mas andando – continua.

“Nessa situação de aleijão involuntário em que vive o teatro brasileiro é que a gente surge tentando, na medida do possível, ajudar a modificar essa situação, a colocar braços e pernas nesse corpo mutilado. Nesse quadro meio triste a gente se propõe a fazer um teatro para uma população: para a dona de casa, o comerciante, o secundarista, o universitário, o peão, o bancário, para toda essa gente. Queremos fazer um trabalho em que o único compromisso seja com o homem, suas dores, suas alegrias. Um teatro popular tanto nos temas de nossos trabalhos como nos preços de nossos ingressos.

Assim, *Pau e Osso S/A*, o primeiro trabalho, será mostrado nos colégios, faculdades em teatro, nos bairros e nas cidades do interior durante os meses de outubro e novembro. O grupo é Rogério Menezes, Lúcia Bastos, Cristina Melo, Paulo Bittencourt, Fernando Fulco, César de Oliveira e Joana Angélica. A música da peça é de Burity.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRÁTICA EDITORIAL DO TEXTO TEATRAL E DO TEXTO DE JORNAL

Pelo exposto, neste capítulo, evidencia-se o processo de estabelecimento dos textos pela preparação de edições de textos teatrais e de textos de jornal sobre o teatro. Nessa tarefa, adverte-se que dificilmente o editor alcança o verdadeiro texto, buscando reconstituir um texto

²⁵ A tarefa de estabelecimento do texto não está jamais acabada e todos os editores têm consciência de que não podem esperar “o verdadeiro texto” mas, unicamente, podem buscá-lo por aproximações sucessivas. Toda sua prática mostra um incessante jogo de ir e vir entre o texto e a interpretação. (BLANCHE-BENVENISTE, 1998, p.137, tradução nossa)

²⁶ A pesquisa de fontes é desenvolvida, nesta pesquisa, através da recuperação do texto de jornal como paratexto para o estudo de textos teatrais, bem como pela realização de entrevistas com pessoas ligadas ao teatro desse período e pela recuperação de arquivos particulares relativos ao teatro.

autorizado que dele mais se aproxima, como afirma Blanche-Benveniste (1998, p. 137):

La tarea del establecimiento del texto no está jamás acabada y todos los editores tienen conciencia de que no pueden esperar “el verdadero texto” sino que, únicamente, pueden buscarlo por aproximaciones sucesivas. Toda su práctica muestra un incesante juego de ir y venir entre el texto y la interpretación.²⁵

Constata-se que o trabalho filológico não se esgota na recuperação e no estabelecimento dos textos, mas que prevalece na interpretação filológica e nos estudos de língua e de literatura do texto. Assegura Basseto (2001, p. 43) que o labor filológico caracteriza-se pela “reconstituição de um texto, total ou parcial, ou [pela] determinação e [pelo] esclarecimento de algum aspecto relevante a ele relacionado”. Entende-se, portanto, que a única maneira de estudar e promover uma edição autorizada de um texto é considerar, para as leituras filológicas, o contexto sócio-histórico e cultural em que o texto está inserido, além de outros fatores, como: a pesquisa das fontes,²⁶ o estudo da linguagem do texto e das circunstâncias que o produziram.

Por fim, reitera-se que a Crítica Textual, em seu trabalho de reconstituição de textos (orais e escritos), literários ou não literários, antigos ou modernos, objetiva o estudo da história e da cultura de um povo (nesse último se incluem a análise da literatura e da língua, como elementos da cultura). Tais estudos constituem um prolongamento da pesquisa aqui proposta, na tentativa de assegurar o lugar da produção teatral da Bahia no contexto cultural dos “anos de chumbo”, buscando definir e caracterizar esse movimento cultural.

REFERÊNCIAS

- AMARAL FILHO, Lindolfo Alves. *Na trilha do cordel: a dramaturgia de João Augusto*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- AUGUSTO, João. *Carta Aberta a Lomanto por João Augusto em 1964: Isso é aquilo: A arte o enfarte*. 15 jun. 2004. Disponível em: <<http://blogdovila.blogspot.com/2004/06/carta-aberta-lomanto-por-joo-augusto.html>>. Acesso em: 23 fev. 2012.
- AZEVEDO FILHO, João Augusto de. *A Chegada de Lampião no inferno*. Salvador, [1966]. (Acervo do Teatro Vila Velha)
- AZEVEDO FILHO, João Augusto de. *O Barulho de Lampião no inferno*. Salvador, [1977]. (Acervo do Teatro Vila Velha)
- AZEVEDO FILHO, João Augusto. *Teatro Livre da Bahia*. Salvador, [197-]. Relatório. (Acervo do Teatro Vila Velha)
- BASSETTO, Bruno F. O trabalho filológico. In: _____. *Elementos de filologia românica: história externa das línguas V*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 43-62.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire. *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Tradução Lia Varela. Barcelona: Gedisa, 1998.
- CENTRO Social Urbano será palco para que o teatro vá aos bairros. *Jornal da Bahia*, Salvador, [198-]. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia).
- FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia através da Imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA. 1994.
- GRUPO Amador Amadeu estréia hoje com “Pau e osso S/A”. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 out. 1975. p. 8.
- JESUS, Ludmila Antunes de. *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*. 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras em Linguística) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2008.
- MEIRELLES, Márcio. João Augusto Arquiteto. *Revista da Bahia*, Salvador, v. 32, n. 37, 2003.
- OXENTE, cordel de novo? *Revista do Teatro Vila Velha*, Salvador, 2003. (Folheto de divulgação do espetáculo, acervo do Teatro Vila Velha).

PACHECO, José. *A chegada de Lampião no inferno*. São Paulo: Luzeiro, [19--]. 32 p. (Coleção Luzeiro).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO, Ademario. *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano*: depoimento [abr. 2009]. Entrevistadores: Débora de Souza e Williane Silva Corôa. Simões Filho, 2009. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de Textos.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento leste, 2009.

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org). *Múltiplas perspectivas em Linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2008a. p. 2663-2670. (Livro eletrônico).

SANTOS, Rosa Borges dos. Textos teatrais censurados: crítica textual, literatura, história e teatro. *Quinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, v. 1, p. 149-162, 2008b.

SEQUEIRA, Bemvindo. *Projeto João Augusto*. Salvador: [s.n.], 1981. (Acervo do Teatro Vila Velha)

SEQUEIRA, Bemvindo. [Sobre o teatro na Bahia no período da ditadura]: depoimento [ago. 2007]. Entrevistadores: Rosa Borges, Ludmila de Jesus, Isabela Almeida, Fabiana Prudente, 2007. Rio de Janeiro. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de Textos.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica: crítica textual*. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica: EDUSP, 1994.

SOUZA, Eliene Benício de. *Teatro de rua uma forma de teatro popular no Nordeste*. 1993. 247 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade São Paulo, 1993.

TEATRO de cordel é teatro para o povo. *Jornal da Bahia*, Salvador, 17, 18 jun. 1966.

DO ARQUIVO FILOLÓGICO PARA A FILOGIA DO ARQUIVO: adentrando espaços de preservação da memória do Teatro Baiano

ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA

EDUARDO SILVA DANTAS DE MATOS

ISABELA SANTOS DE ALMEIDA

PRIMEIRAS PALAVRAS

A pesquisa em arquivos não é atividade que atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma *atitude conservadora e retrógrada* frente à literatura. Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelas *pesquisas em fontes primárias*, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação. Ou pela recusa em se deter no processo construtivo como resultado do *trabalho do autor*, figura um tanto incômoda para a crítica que ainda pouca importância dava para o contexto histórico das obras. (SOUZA, 2008, p. 137-138, grifo nosso)

É com as palavras de Eneida Maria de Souza que se quer ambientar a discussão aqui proposta, cujo objetivo é fazer uma breve incursão

que pretende borrar – para propor alianças – os limites disciplinares falseados, quando da época ciência moderna, a saber: Estudos Literários (basicamente a Teoria da Literatura), Estudos Linguísticos (especialmente a Linguística pós-Saussure) e Filologia (a referida atitude conservadora e retrógrada, pesquisa em fontes primárias, biografismo, outros diriam...).

É sabido de todos que a avidez de muitas áreas de estudos, no contexto novecentista e na primeira metade do século XX, era poder acreditar-se ciência. Esse é, pois, o fator que pode explicar a cisão operada pelos estudiosos tanto da Linguística quanto dos Estudos Literários. O meio utilizado para isso foi o artifício do contraponto, isto é, negar a perspectiva dos estudos filológicos como ponto de partida para a prática inovadora da Linguística e dos Estudos Literários. Além disso, tal estratégia traçou (e tem traçado) uma peculiar censura aos empreendimentos que não estivessem em uníssono com as palavras de ordem.

Essa divisão binária entre Linguística e Estudos Literários – válida do princípio da (in)diferença, no processo de construção da identidade disciplinar – foi uma das mais responsáveis pelo “apagamento do interesse pelas pesquisas em fontes primárias” (SOUZA, 2008, p. 137-138), bem como do trabalho com o texto, em uma perspectiva que considera a inter-relação de Língua, Texto e Cultura. O que é incômodo para muitos filólogos é assistir a re-encenações de questões tratadas pelos filólogos desde há bastante tempo, como se fossem só agora originalmente pensadas. Não se trata de reivindicar o lugar de uma disciplina, mas de problematizar posturas atuais que descartam totalmente a tradição atribuída, caricaturalmente, à filologia.

Se esse argumento pode soar como uma tentativa de reivindicação de um campo disciplinar e/ou do saber é, simplesmente, porque muitos filólogos ressentidos estão fazendo uso dos mesmos recursos utilizados outrora por muitos linguistas ou teóricos da literatura – no

contexto cientificista – para o esmaecimento das abordagens filológicas. Entretanto, não é, definitivamente, o que se pretende aqui. Quer-se apenas denunciar o esquecimento/negação das decisivas contribuições filológicas para as atuais reflexões nos estudos da língua(gem), apontando para a vivacidade da abordagem, a partir da renovação do olhar através de relações interdisciplinares.

É inclusive pela tentativa de renovar e ampliar as perspectivas interpretativas da Crítica Literária que os Estudos Literários têm tecido alianças com a Filologia Textual, Crítica Genética, Psicolinguística, dentre outros ramos que têm (re)pensado o texto como um processo, cuja feitura deixa marcas, traços do (con)texto de produção, que possibilitam chaves de leitura para o próprio texto. É o texto sendo compreendido na e pela própria idiossincrática complexidade histórica.

Um dos caminhos trilhados pela atividade crítica é afastar-se da perspectiva de interpretação unívoca, baseada na crença da origem, da verdade, da essência, do espírito, do natural, da unidade do texto e do sentido transcendental. Uma das chaves para dissolução dessa perspectiva é compreender o texto, como o faz Louis Hay (2007), como uma pluralidade, não só a partir da perspectiva polifônica bakhtiniana, mas também como fruto de um complexo processo histórico que tende a demonstrar a falácia da unicidade do texto, pela pluralidade dos testemunhos, por exemplo, de um texto que, no entender de Louis Hay (2007, p. 37), é um conceito bastante instável:

‘O texto não existe!’: é sobre essa constatação que Jacques Petit concluía, nos meados dos anos 1970, um primeiro debate consagrado à produção do texto. [...] A noção de texto é, na verdade, o resultado de uma evolução muito particular por sua dimensão histórica. Ela compreende um período de grande estabilidade, que se inscreve em longa duração, e um período breve e recente de mutações em cascata.

¹ Essa desconstrução foi elaborada, indiretamente, pela Filologia que, embora constataste a pluralidade dos testemunhos de um texto, buscava o (re) estabelecimento do texto e, mais diretamente, pela Crítica Genética, cujo objetivo é estudar os processos de criação através de um dossiê de um dado escritor.

² Para Derrida, o suplemento não pretende ser nem a primeira resposta real, nem a segunda interpretação verdadeira, tampouco uma última sintetizadora; mas uma que não seja solução para as oposições, anteriormente, instauradas, e sim um terceiro termo de caráter provisório, mesmo que este dê possibilidades de uma estrutura descentrada – de núcleos provisórios.

³ Entende-se tradição aqui como a reunião dos testemunhos pelos quais um texto foi transmitido.

Diante dessa desconstrução da “unidade do texto”,¹ o crítico literário ficou diante de uma nova perspectiva: a leitura de arquivos e de acervos, isto é, a leitura em perspectiva plural, provisória e, no dizer de Derrida (GLOSSÁRIO..., 1976), “suplementar”.²

Ainda pensando sobre a desconstrução da univocidade semântica e material do texto, pode-se compreender, a partir de Foucault (2006), outro argumento. É que, caso se entenda o texto como um todo acabado, deve-se também saber que isso é uma providência, ou melhor, um empreendimento de falseamento, uma naturalização e neutralização da pluralidade dos testemunhos de uma dada tradição.³ Afinal, a história, inclusive a dos textos, não é um dado natural, discreto, contínuo e linear; antes, trata-se duma descontinuidade sintetizada por sujeitos historicamente situados, cujos empreendimentos dão coerência à dispersão dos dados e estigmatizam a “dispersão temporal”. (FOUCAULT, 2006, p. 57)

Instaurando-se na reversão dessa questão, tem-se outro quadro relevante: a dispersão, a pluralidade e a aparente assistemática deixam de ser os marginais da diferença. Por outras palavras, deixam de compor a periferia que sustenta o centro – uno, unísono, singular, sistemático. Com isso, o centro estabelecido e falseado como o original, o verdadeiro, a autoridade, na concepção da metafísica tradicional, é denunciado, ao passo que as pluralidades textuais – até então à margem – permitem desestabilizá-lo de maneira que estes passam a figurar como centro, isto é, centros provisórios.

Assim, a partir dessa releitura do texto filológico, mediante a estratégia de “tecer um texto com os fios extraídos de outros tecidos-textos” (GLOSSÁRIO..., 1976, p. 54-55), chega-se à conclusão de que diversos estudos de fonte primária, arquivos, acervos, entre outros fazem parte do processo da retecelagem dos fios do tapete filológico, que tem como principal fruto a fissura da ideia texto como construto unívoco, fixo, hermético.

Quem também faz coro com essa perspectiva é o historiador Roger Chartier (2009, p. 43), em *A história ou a leitura do tempo*, quando propõe um cruzamento inédito de enfoques teóricos (a crítica textual, a história do livro, a sociologia cultural). Para ele, só através dessa união pode-se reelaborar um projeto de uma nova história cultural, cujo desafio é:

[...] compreender como as apropriações concretas e as invenções dos leitores (ou dos espectadores) dependem, em seu conjunto, dos efeitos de sentido para os quais apontam as próprias obras, dos usos e significados impostos pelas formas de sua publicação e circulação e das concorrências e expectativas que regem a relação que cada comunidade mantém com a cultura escrita.

Outro aspecto importante, vale lembrar, ainda com Chartier (2002, p. 61), n'Os *desafios da escrita*, é que:

[a] questão essencial que [...] deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem. [...] é preciso lembrar que as formas que permitem sua [do texto] leitura, sua audição ou sua visão participam da construção de seus significados. [...].

Desse modo, a Filologia mostra-se imprescindível no momento em que pode, sim, favorecer uma renovação da crítica cultural, principalmente através da compreensão dos textos mediante a consideração dos (con)textos em que foram gestados. É exatamente no processo de leitura dos arquivos, não só no sentido mais efetivo (de decodificação dos caracteres), mas no sentido de compreender o jogo de regras que põem à mostra ou apagam determinados enunciados. (FOUCAULT, 2005)

À Filologia cabe o estudo dos processos – vivências – do texto, a saber: discussão das tradições, meios, meandros, sem que seja preciso o argumento fundacionalista. É já reconhecendo a interface da Crítica Textual, Crítica Genética e Crítica Biográfica que Eneida Maria de Souza (2008, p. 4) discute como o estudo das “tradições textuais” pode ser lido em favor de possibilitar chaves de leitura para a obra de um autor e não apenas como estágios sucessivos para o estabelecimento de um texto. Para ela,

[a] crítica genética, responsável pela elucidação da gênese da escrita, participa ainda do aparato biográfico, considerando ser importante processar o cotejo entre manuscrito e texto definitivo dos autores, ao lado da trajetória literária do escritor, sua relação com os instrumentos de escrita, assim como do lugar escolhido para exercer seu ofício: no próprio escritório, nos deslocamentos e viagens, no ambiente boêmio dos bares, dos cafés, e assim por diante. Nesse particular, é possível reconstituir o espaço de escrita de muitos autores, pela transformação de sua casa ou de seu acervo em museu ou fundação. Essa solução museográfica confere ao titular a oportunidade de se tornar conhecido no seu cotidiano de escritor e de homem comum pelos leitores do futuro, ao lado da sua obra. [...] Em outros escritores, o recurso metalingüístico de descrição do ambiente de trabalho funciona como exposição de sua poética, sob a forma da criação de um museu-imaginário.

A Filologia, desse modo, mais do que estar preocupada com a perpetuação/preservação do texto (o que tem muita importância), pode investigar quais interesses vulgarizaram uma determinada versão de uma dada obra. Tudo isso através da investigação do arquivo, compreendido aqui também a partir de Foucault (2005, p. 95): “Chamarei arquivo [...] o jogo de regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento dos enunciados, sua permanência e seu

apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas”. Diante disso, a Filologia é um das possibilidades-chave para os estudos de acervos e arquivos. E o contrário também ocorre: à abordagem filológica do texto são indispensáveis os estudos dos arquivos, acervos e, até mesmo, das dispersões documentais.

Além disso, é preciso ler a operação de consignação (DERRIDA, 2001) providenciada pelo gerenciador do arquivo (arconte) e entendê-la como uma espécie de vontade de poder (FOUCAULT, 2006) sobre as massas documentais. Desconfiar da organização arquivística, mesmo nos casos dos acervos pessoais, em que os sujeitos colecionam a si, apagando e evidenciando enunciados. Faz-se necessária uma leitura relacional, pois, conforme Derrida (2001, p. 13-14, grifos do autor)

[é] preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação. Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a se separar (*scernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, reunião [...].

Pela compreensão do dito, mas também do não-dito, e pelas investigações das estratégias de consignação providenciadas pelo poder arcôntico, os estudos filológicos estão contribuindo para a extrapolação dos limites da interpretação – impostos pela Crítica Literária Tradi-

cional – para além do texto, isto é, para o processo de constituição dele, para a pluralidade dos testemunhos, para o processo de consignação de um arquivo, anulando, assim, a oposição texto/contexto.

Dentro dessa perspectiva é que se tem repensado a escrita da história do teatro da Bahia, que se documenta e se preserva nos recônditos da cidade do Salvador. Chama atenção, de imediato, a produção dramática, especificamente nos anos de regime militar, que não se deixou emudecer. Os registros desse tempo foram preservados nos acervos dos teatros Vila Velha e Castro Alves, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, e, sobretudo, no acervo do Espaço Xisto Bahia em que a história se revela móvel e pulsante.

Os acervos baianos guardam os documentos que permitem atualizar e interpretar a cena durante a censura militar, oferecendo aos pesquisadores da Crítica Textual elementos que possibilitam não apenas a (re)constituição de textos, mas a leitura destes a partir de uma perspectiva dinâmica e viva. Os documentos dos acervos são, assim, fontes dotadas de uma fisionomia cultural específica, portadores de significados vários, que, mesmo não conhecidos em sua totalidade, darão aos pesquisadores as condições para oferecer leituras de seus textos cada vez mais completas e confiáveis. Com base na documentação depositada nos acervos, o editor crítico de textos poderá fazer escolhas mais seguras, facultando ao leitor o texto editado.

A pesquisa de fontes primárias fornece, dessa forma, os subsídios necessários à fixação de formas de um determinado texto, resultado da leitura e interpretação do crítico textual, a partir da individualização e do estudo de cada testemunho. Não obstante, o estudo e a análise dos documentos depositados nesses acervos proverão o editor crítico de elementos para o conhecimento das vias e dos modos através dos quais cada objeto em questão foi (in)compreendido e (res)significado, como os espectadores/leitores de cada época leram tal texto e que sentidos foram nele incluídos e calados. O editor de textos, então, lança o

seu olhar para os arquivos de maneira a deslindá-los a partir da leitura que empreende nos documentos ali encontrados. Para iniciar a descrição do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Edição e Estudos de Textos, por meio da Equipe Textos Teatrais Censurados, é necessário apresentar os principais acervos que dispõem de fontes para o desenvolvimento de tais estudos.

OS ESPAÇOS DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA DO TEATRO BAIANO

A atual organização dos acervos evidencia a necessidade de preservação desses documentos. Suas caixas guardam *corpora* de natureza diversa: certificados e liberações dos órgãos de censura; solicitações e liberações de pauta dos teatros; notas fiscais, orçamentos, relatórios das produções dos espetáculos; desenhos, medidas de figurinos; roteiros, esquemas dos iluminadores; convites, cartazes e programas de espetáculos; rascunhos e rasuras; testemunhos manuscritos, datiloscritos e impressos; enfim, documentos que atestam a gênese do texto e/ou do espetáculo; recortes de jornal; publicações de teatro, locais e nacionais.

Apresentam-se, nesta seção, alguns dos principais acervos responsáveis por preservar documentos que constituem a memória e atestam a história do teatro na Bahia, a saber: Teatro Vila Velha, Espaço Xisto Bahia, Escola de Teatro da UFBA e Teatro Castro Alves.

O teatro Vila Velha

No Passeio Público da cidade de Salvador, está o Teatro Vila Velha (TVV), palco de muita relevância para a cultura, para a história da Bahia, para a dramaturgia da Bahia. A casa de João Augusto Azevedo, do Teatro Livre da Bahia, dOs Novos, dOs Novos Novos e dA Outra

Companhia de Teatro, abriga boa parte da obra de um dos seus maiores ícones, o encenador João Augusto, e dos espetáculos que lá se montaram e produziram. No Teatro Vila Velha, estão alguns dos testemunhos das peças que ali se encenaram, seja por seus grupos residentes, seja por grupos da cidade ou de fora dela, bem como de montagens ali produzidas ou não. Nesse acervo, muitos documentos relacionados ao funcionamento do teatro, à liberação de pauta se misturam aos textos dos autores e às impressões destes e da comunidade baiana a respeito do que se representava no palco ou fora dele, na área e no entorno do Teatro. Além dos testemunhos dos textos e da documentação paratextual, encontram-se, ainda, no acervo, exemplares da *Revista de Teatro* e dos *Cadernos de Teatro*, bem como outras publicações, locais e nacionais, além de recortes de periódicos que documentam a atmosfera local, os valores, a recepção dos espetáculos e a crítica teatral produzida em função destes.



FIGURA 1
Sala do Acervo do Teatro Vila Velha
Fonte: Fotografado por Ludmila Antunes de Jesus (2006).

A história da casa de teatro do Passeio Público da cidade do Salvador se confunde e se entrelaça com a história do teatro da Bahia e remonta à fundação da *Companhia Teatro dos Novos*, formada pelos ex-alunos da primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Os Novos, em função da necessidade de fazer sua arte conhecida, envidaram esforços no sentido da construção de um espaço seu, de um espaço democrático e acessível no qual as cortinas se abrissem livremente para a cena do teatro da Bahia. A partir de tais esforços e com o auxílio dos poderes públicos, inaugurou-se então, em 31 de julho de 1964, aquele que seria o mais pulsante palco da cena teatral baiana durante o período militar e ainda depois dele.

O teatro Castro Alves

Bem perto do Teatro Vila Velha, na Praça Dois de Julho, ainda no antigo centro da Soterópolis, está erguida a principal casa de espetáculos do Estado da Bahia, o Teatro Castro Alves (TCA). Além de sua sala principal, é formado por outra sala – denominada do Coro –, além de uma concha acústica, um *foyer*, café, restaurante e outros espaços destinados à sua administração. Na época da ditadura militar, por exemplo, foi o TCA, a casa do teatro baiano e do teatro nacional para adultos e crianças. O Complexo Cultural do Teatro Castro Alves está sob os cuidados de Sandra Maria de Araújo Reis, e é no Setor de Documentação e Pesquisa que se encontram documentos de natureza vária acerca das peças ali encenadas, tais como recortes de jornais, fotografias e, em um volume menor, textos teatrais. O acervo do Complexo Cultural do TCA recorta, da cena baiana, a produção ali representada, de maneira a dar a ler a relevância desse teatro para a história das artes cênicas baianas.



FIGURA 2
Sala do Setor de Documentação e Pesquisa do Teatro
Castro Alves

Fonte: Fotografado por Luís César Pereira de Souza (2006).

A Escola de Teatro da UFBA

Avinhando-se com os teatros Vila Velha e Castro Alves, está a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, fundada em 1956, a fim de oferecer formação acadêmica a autores e diretores de teatro. No antigo casarão da Rua Araújo Pinho, nas edificações de seu entorno e no recém-reformado e devolvido à população baiana, Teatro Martim Gonçalves – antes Santo Antônio –, podem ser vistos mais alguns fragmentos da história da dramaturgia baiana salvaguardados. Na biblioteca da referida escola, um banco com os textos dos dias de hoje e dos dias de outrora divide lugar com livros destinados aos estudiosos do

teatro, bem como revistas, cartazes, obras raras e periódicos voltados para a comunidade acadêmica e para os leitores em geral.

Nesse acervo, as obras estão dispostas e organizadas a partir dos nomes de seus autores e são disponibilizadas aos estudantes da escola para pesquisa, montagens, leitura individual e feitura de trabalhos acadêmicos. Além dos textos, documentos e monumentos de nossa história e cultura, acham-se ainda fontes vivas, testemunhas oculares dos processos cênicos documentados nos testemunhos em questão, os professores da escola, que, pelos mais diversos espaços, testemunham com suas vidas a vitalidade do teatro da Bahia e revelam que o rio insiste em correr, apesar dos que dizem não, no afã de silenciar as vozes dos que, tomando a dianteira, deram à arte dramática as condições para que ela não se limitasse aos valores de um tempo em que os bons costumes eram os costumes de quem detinha o poder político, econômico e militar.

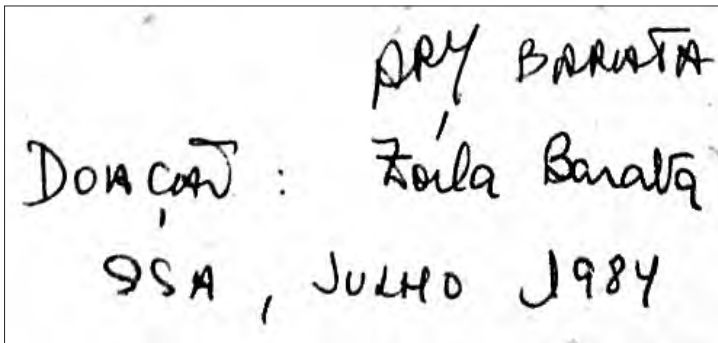
O Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia

O Acervo do Espaço Xisto Bahia (EXB) guarda uma memória da vida cultural baiana das décadas de 50 a 90, do século XX. Nele, estão reunidos e preservados diversos testemunhos da recente história das artes cênicas baiana. Localizado na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, o acervo possui textos teatrais submetidos à **censura militar**, documentos da censura, revistas de teatro e artes cênicas, livros, recortes de jornais, *folders* de espetáculos, além de material iconográfico, como fotografias, vídeos, pôsteres de espetáculos, dentre outros. Destaca-se por reunir o maior contingente de textos teatrais censurados na Bahia, no período da ditadura militar, contando-se mais de mil títulos, testemunhos que são mais frequentemente acompanhados de documentos da Censura Federal como certificados de censura, requerimentos

⁴ Informação verbal obtida através de entrevista a Ludmila Antunes de Jesus, em 11 de novembro de 2005, no Espaço Xisto Bahia.

de censura, mas que raramente apresentam os pareceres dos censores apensos.

O Acervo foi constituído a partir de doações de personalidades do teatro baiano que participaram ativamente das atividades culturais na Bahia, sobretudo durante o regime militar, dentre os quais citam-se os nomes de Zoíla e Ari Barata, além de Luiz Marfuz. Nesse sentido, esse acervo é constituído por testemunhos que são a própria materialização da experiência teatral vivida no período da ditadura militar.



ARY BARATA
DOAÇÃO: Zoíla Barata
SSA, JULHO 1984

FIGURA 3
Assinaturas de Ary e Zoíla Barata, indicando doação de textos ao Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia
Fonte: Anotação em textos teatrais doados

Edvalter Lima⁴ conta que o material, sob a guarda de Zoíla Barata, que ora constitui o acervo, encontrava-se desordenado e armazenado em condições inapropriadas. Pelas próprias palavras de Didico (nominativo através do qual Lima é mais conhecido), “[p]osteriormente, Teodomiro Queiroz criou o Espaço Xisto Bahia e o núcleo de Acervo, **que foi organizado por Celso Junior, Lena Franco, Conceição Queiroz, Edvalter Lima e estagiários da Universidade Federal da Bahia**”. (JESUS, 2008, p. 28) Os textos foram devidamente higienizados, catalogados por autor e título, separados em texto adulto ou infantil e armazenados em pastas à disposição para a consulta no próprio acervo (ver figura 4).



FIGURA 4
À esquerda, disposição dos textos teatrais no Acervo e,
à direita, fotografias de espetáculos teatrais

Fonte: Fotografado por Luís César Pereira de Souza (2006).

Os recortes de jornal, por sua vez, encontram-se organizados por ano ou por ator/atriz em pastas-catálogo. Há recortes de jornal de circulação local, como *Correio da Bahia*, *Jornal A Tarde*, *Tribuna da Bahia*; outros que já saíram de circulação, como *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias*; jornais do interior do Estado, como *Diário da Tarde*, de Itabuna; além de jornais de circulação nacional, como *Jornal do Brasil* ou *Última Hora*. Esses documentos são fontes necessárias para o entendimento do período estudado, pois aproximam o olhar do pesquisador contemporâneo da realidade que cercava os cidadãos baianos no período da ditadura militar. Tal é a contribuição dessas fontes que dois importantes livros para a compreensão da história do teatro na Bahia foram escritos a partir de textos jornalísticos, são eles: *O Teatro na Bahia através da imprensa*, de Aninha Franco (1994), e *Impressões Modernas: Teatro e Jornalismo na Bahia*, de Jussilene Santana (2009).

Nas pastas divididas por anos, encontram-se reportagens sobre os espetáculos acontecidos na cidade em um dado período de tempo. Nas pastas organizadas por atores e atrizes, verificam-se toda sorte de materiais biográficos. A pasta que contém materiais acerca da atriz, dramaturga e diretora Jurema Penna, por exemplo, consta de recortes de jornais, fotografias, documentos pessoais, como também contratos de trabalho, documentos referentes à Sociedade Brasileira de Atores Teatrais (SBAT). Essa documentação, que lida em paralelo com o texto teatral, contorna o exercício do filólogo, revelando-se fundamental para leituras suplementares dos textos teatrais.

ÚLTIMAS PALAVRAS

A atividade filológica compreende, conforme Marquillas (2005, p. 1, grifos do autor), “a recriação das coordenadas materiais e culturais que presidiram à fabricação e sobrevivência de um texto escrito. A orientação última é a de preparar a edição do texto, daí que a *filologia* culmine na *crítica textual*”. Para a referida recriação da época à qual pertence o texto em estudo, é necessária uma pesquisa atenta para as questões que envolvem a caracterização dessas coordenadas materiais e culturais. Por sua vez, o estabelecimento de um texto único, resultado das operações ecdóticas, não deve ser entendido como o estabelecimento de um único texto, uma vez que o texto criticamente editado não deve ser representativo da unicidade do texto, mas deve, antes, evidenciar um estado desse texto, mostrando sua multiplicidade a partir do estudo da história da tradição. O texto teatral é compreendido em seu caráter biunívoco de testemunho/documento, conforme definido por Santos (2008, p. 3),

O texto teatral, aqui tomado como testemunho/documento (prova), monumento (memória), é o testemunho, materializado em determinado suporte, de uma produção cultural e literá-

ria de uma dada sociedade, época e lugar. Enquanto documento, é a prova que temos dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, enquanto monumento, transmite a outros a memória.

Assim, as investigações com fontes documentais orientam o trabalho do filólogo na medida em que possibilitam produções de leituras de textos dramáticos e de suas vicissitudes no contexto cultural em que eles foram gerados. Além disso, a atividade filológica não é entendida aqui como atividade mecânica, tecnicista, pois tenciona não apenas garantir a permanência física dos textos, mas também entendê-los como pontos a partir dos quais se pode adentrar e reinventar a história do teatro baiano.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. (Coleção Ditos e Escritos II)

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 22. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum filosoficum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípios, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a arqueologia das Ciências. Resposta ao Círculo de Epistemologia. In: _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2006 (Ditos e escritos II)
- FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- GLOSSÁRIO de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 54-55. (Supervisão geral, Silvano Santiago).
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- JESUS, Ludmila Antunes de. *A dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*. 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2008.
- LIMA, Edvalter. Organização do Acervo de Teatro do Espaço Xisto Bahia: depoimento [nov. 2005]. Entrevistadora: Ludmila Antunes de Jesus. Salvador, 2005. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.
- MARQUILLHAS, Rita. Filologia. In: CEIA, Carlos. (Org.) *E-dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 27 fev. 2012.
- SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas: Teatro e Jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.
- SANTOS, Rosa Borges dos. O texto como documento social e histórico: por uma análise filológica. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 12., Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2008. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xiicnlf/>>. Acesso em: 27 fev. 2012.
- SILVA, Maria Amélia Teixeira da et al. A importância dos arquivos públicos na construção da memória da sociedade. *Biblionline*, João Pessoa, v. 5, n. 1/2, 2009.

Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/biblio/article/viewFile/3951/3114>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

SOUZA, Eneida Maria. Crítica genética e crítica biográfica. *Patrimônio e Memória*. v. 4, n. 2, jun. p. 137-146, 2008. Disponível em: <http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v4.n2/artigos/critica_genetica.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2012.

HISTÓRIA E TEATRO: unidos pela Filologia para estudo do texto teatral censurado

LUÍS CÉSAR PEREIRA DE SOUZA

WILLIANE SILVA CORÔA

FILOLOGIA E HISTÓRIA CULTURAL

A Filologia trata, em sua abordagem, do fato cultural, representado pela linguagem, destacando-se como uma das práxis mais antigas que estuda o texto, e tudo que possa torná-lo compreensível. Dentre as atividades desenvolvidas pelo filólogo, destaca-se o estudo de fontes testemunhais, imprescindível à reconstituição de qualquer obra a ser analisada. No trato com o texto teatral censurado, essas fontes – textos de imprensa, entrevistas com pessoas que vivenciaram a ditadura, seus arquivos pessoais etc. – oferecem pistas da sociedade do período militar e mostram-se como de grande utilidade para esclarecer as mais diferentes situações textuais encontradas.

As atividades realizadas pela imprensa, no que concerne às críticas, notas de estreias e matérias especiais, foram determinadas pela situação política em que se encontrava o Brasil. A sua importância como porta-voz dos desmandos da repressão era nítida nas palavras daqueles

¹ “[...] ciência que estuda a língua, a literatura e todos os fenômenos de cultura de um povo ou de um grupo de pessoas através de textos escritos” (CANO AGUILAR, 2000, p. 16, tradução nossa).

que, não só escreviam aos periódicos, mas também viviam de fazer teatro. Pretende-se, então, discorrer sobre o tema proposto, amparando as observações a partir da Crítica Textual e da História Cultural, visto que tanto o crítico textual como o historiador cultural são hermenêuticas, em uma acepção mais contemporânea do termo.

A História Cultural deixou de lado a visão positivista que sempre orientou os estudos históricos e apresentou uma problemática quanto às questões das fontes documentais, dos objetos e dos métodos da escrita da história. Essa nova reformulação da história (BURKE, 1997) possibilitou que outras ciências interferissem no ofício do historiador, oportunizando a ampliação da noção de documento. Com essa ampliação, a gama de temáticas abordadas sobre os fatos históricos também se alargou: história das práticas, da fala, das representações, da mentalidade, da memória, das identidades.

O fazer da História Cultural baseia-se na mudança concernente ao conceito de cultura. Este, tanto admite cultura como obras e gestos que configuram e justificam uma apreensão estética – um princípio de classificação e de demarcação intelectual do mundo –, quanto a considera como práticas comuns, que exprimem a maneira pela qual uma comunidade produz sentido, vive e pensa as relações com o mundo. É, portanto, objetivo da História Cultural “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, pensada, dada a ler”. (CHARTIER, 1990, p. 16)

Ainda sobre tal prisma, pode-se refletir sobre possíveis inter-relações entre a História Cultural e a Filologia. A Filologia, em uma acepção ampla como “ciencia que estudia el lenguaje, la literatura y todos los fenómenos de cultura de un pueblo o de un grupo de pueblos por medio de textos escritos”¹ (CANO AGUILAR, 2000, p. 16) também se interessa pelo estudo e análise da cultura de um povo. Seus estudos, contudo, são realizados através de textos. Nessa perspectiva, segundo Cano Aguilar (2000, p. 15) “la Filología es así una ciencia auxiliar de la

Historia [...] e incluso puede concebirse como una Historia Cultural”.² Ainda segundo Cano Aguilar (2000, p. 15):

Pero más frecuentemente la Filología se ha identificado con la labor misma del estudio de los textos: en este sentido, es la Historia (o cualquier otra disciplina) la que convierte en auxiliar de la Filología, pues para interpretar un texto puede ser necesario cualquier conocimiento que aporte cualquier disciplina.³

A partir do conceito de representações,⁴ o texto, objeto de estudo da Filologia Textual, torna-se também objeto da História Cultural, pois esta disciplina busca compreender como um texto aplica-se à situação do leitor, como reconfigura sua própria existência e torna-se uma mediação para a compreensão de si mesmo. Tanto os críticos textuais quanto os historiadores culturais são mediadores sócio-culturais.

A Filologia Textual e a História Cultural se interessam, portanto, pelos mecanismos de produção e recepção dos objetos culturais, sendo que, para a Filologia, o texto, em todas as suas formas, se constitui objeto primeiro. A Filologia não se interessa somente por obras canônicas, mas por toda produção textual que revele as práticas culturais de um povo em determinada época. Desse modo, interessa-se por textos de outros gêneros que fundamentam a prática editorial, recorrendo-se, nesse caso, às matérias de jornais que abordam sobre o teatro e a ação da censura.

Os jornais, por constituírem-se veículos de informação da imprensa, evidenciam uma opinião pública capaz de manipular e disseminar ideologias, modismos, discursos. O jornalismo é uma ordem de produção discursiva que se afirma através do registro e da repercussão de eventos. Para Motta (2004, p. 15),

[...] o jornalismo é uma atividade mimética: representa a vida, as ações dos homens, dos bons e maus homens, relata os dramas, as

² “[...] a Filología é, assim, uma ciência auxiliar da História [...] e até mesmo pode ser concebido como uma História Cultural” (CANO AGUILAR, 2000, p. 15, tradução nossa).

³ “Porém, mais frequentemente a Filologia tem se identificado com o próprio trabalho de estudar os textos: neste sentido, é a História (ou qualquer outra disciplina) que se torna auxiliar da Filologia, pois, para interpretar um texto pode ser necessário qualquer conhecimento fornecido por qualquer disciplina” (CANO AGUILAR, 2000, p. 15, tradução nossa).

⁴ Para Chartier (1990), as representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real.

⁵ Esse conceito, inicialmente aplicado a textos literários, migrou para as narrativas históricas e jornalísticas. A narratividade é uma sucessão de estados e de transformações inscritos no discurso, responsável pela produção de sentido. A definição ampliada por A. G. Greimas (1971) diz que a narratividade é a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura. (MOTTA, 2004, p. 5)

⁶ O jornalismo cultural surgiu no século XVIII, trazendo textos em jornais que tratavam de livros, óperas, costumes, música, teatro, comportamento, ou seja, tudo que estivesse ligado à cultura nascente do homem moderno. Essa prática refletiu o ambiente e as expressões artísticas

tragédias, as sagas e as epopéias contemporâneas. As notícias são relatos fragmentados e contraditórios sobre a nossa existência, sobre as nossas dores e os nossos amores, nossos sofrimentos e gratificações, sobre os acasos e contingências que nos afetam. O jornalismo conta continuamente as histórias dos nossos heróis, nossas batalhas e conquistas, nossas derrotas e frustrações. O mundo do jornalismo é o mundo da tragédia e da comédia humanas. Como atividade mimética, é sobre esse pano de fundo da cultura e do tempo humanos, com todas as suas fortunas e infortúnios, paradoxos e ordenações, que o jornalista trabalha e no qual ele se encontra com seus leitores ou ouvintes.

Em um momento inicial, o jornalismo atuou como importante canal para a manifestação da liberdade de imprensa e opinião. No século XIX, porém, quando a imprensa assume um caráter mercadológico, surge a categorização entre jornalismo informativo e jornalismo opinativo, dando origem ao paradigma da objetividade. Atualmente, esse modelo é atravessado por críticas, isso porque a prática jornalística pode ser interpretada como narrativa.

Essa mudança foi empreendida pela aplicação do conceito de narratividade⁵ à prática jornalística, configurando-a como construtora de narrativas históricas. As determinações canônicas que configuram o caráter narrativo dos eventos jornalísticos só podem ser observadas no âmbito da cultura. O jornalista, assim, é visto como o historiador da atualidade, da simultaneidade, do presente. Expandindo o seu interesse para além de narrar fatos, é que surge a prática do jornalismo cultural,⁶ com o objetivo de formar uma opinião e democratizar o conhecimento.

No Brasil, o jornalismo cultural começa a ganhar contornos no século XIX, sendo conduzido por grandes nomes da literatura. Essa produção intensifica-se com os movimentos literários e culturais de vanguarda, com a publicação de revistas e manifestos. Mas, somente na

década de 50 do século XX, é que os suplementos culturais se tornam constantes nos jornais. O primeiro jornal a adotar os suplementos culturais é o *Jornal do Brasil*.

Na Bahia, o espaço destinado às informações sobre cultura cumpre, em parte, sua função social de tornar toda grande obra de arte (literatura, música, teatro, pintura, escultura) clara e acessível. De acordo com Santana (2006, p. 75), “o jornalismo atua de forma decisiva no circuito de idéias”. Da década de 50 até o final dos anos 60 do século XX, “os *media*, na Bahia, ainda não funcionam como um sistema com dinâmica, interesses e valores próprios” (SANTANA, 2006, p. 76). Isso explica o livre trânsito de artistas ocupando papel de críticos em jornais. Na década de 1970, os suplementos culturais ganham força. Antes disso, os jornais não possuíam cadernos diários de cultura, as matérias eram diagramadas por toda a edição. O pioneiro na criação de suplementos culturais na Bahia foi o jornal *Diário de Notícias* que, inicialmente, trazia seu suplemento cultural aos domingos, e, na década de 70, diariamente. (SANTANA, 2006)

Segundo Franco (1994), no início dessa década houve um crescente interesse dos jornais baianos em trazer notícias, notas, comentários, que se referiam às manifestações artístico-culturais que ocorriam em Salvador, inclusive sobre o teatro. Os principais jornais da época – *A Tarde*, *Diário de Notícias*, *Jornal da Bahia* e *Tribuna da Bahia* – apresentavam notas, críticas, comentários sobre a atividade cultural e praticavam o colunismo teatral, noticiando estreias, temporadas etc..

Além de colunas cênicas, o *Jornal da Bahia* adotou os chamados roteiros, que anunciavam diariamente a programação artística e cultural da cidade, registrando os espetáculos em cartaz. (FRANCO, 1994) Assinavam as colunas dedicadas ao teatro, artistas ligados ao próprio teatro, como Vieira Neto, Sóstrates Gentil, Jurandir Ferreira, João Augusto, Nilda Spencer, entre outros.

do repertório ocidental. Sua origem está no periódico inglês, *The Spector*, em 1711, que tinha como objetivo declarado “trazer a filosofia para fora das instituições acadêmicas”. (BURKE, 2004, p. 78) Nesse período, o jornalismo ganha contornos próprios, se tornando uma narrativa institucionalizada socialmente. A publicação de notícias sobre a área das artes e letras através de jornais e folhetins se consolida no século XIX.

Além de tratarem da produção cultural do período, os colunistas também falavam da atuação do Estado e da censura. O teatro, como manifestação cultural, submetido à censura e à repressão, funcionou em condições anormais, constituindo-se como uma frente de resistência aos desmandes ditatoriais. (MICHALSKI, 1985) Para a intelectualidade, as ações do governo no âmbito da censura convertiam-se em ameaça à liberdade de pensamento e ao desenvolvimento da cultural nacional e, portanto, eram incompatíveis com as tradições democráticas do povo brasileiro.

Em matéria publicada no *Jornal da Bahia*, Haroldo de Campos (1968, p. 3) diz: “A censura é contracenso [sic], justifica-se apenas diante do moralismo macróbio dos posseiros da estupidez”. Na mesma nota, a atriz Maria Idalina manifestou-se a “favor da censura porque ela é a melhor instituição com que as artes contam para a sua promoção e os ‘casos’ criados pelos censores aumentam o interesse pela arte”. (CAMPOS, 1968, p. 3)

No período da ditadura militar, alguns suplementos culturais nacionais assumiram, como função social, o debate de ideias e a formação cultural dos seus leitores. Na Bahia, os jornais mais perseguidos pelo governo militar foram *Jornal da Bahia* e *Tribuna da Bahia*. Havia também os jornais alternativos locais que exerceram resistência ao regime, tendo uma vida muito efêmera, pelas posturas adotadas. Esses jornais se caracterizam por apresentar postura inovadora e combativa.

Pelo exposto, cruzam-se os saberes da Filologia e da História Cultural pelos métodos histórico e crítico, comuns a ambos, de acordo com os interesses específicos. Assim como os historiadores, os filólogos mostram-se bastante rigorosos quanto ao manuseio dos documentos que, antes de serem estudados, devem passar por uma crítica interna e interpretação dos dados. Filólogos e historiadores devem,

então, buscar conservar e manipular de forma adequada esses materiais que representam inestimáveis riquezas do patrimônio artístico da sociedade.

A IMPORTÂNCIA DO PARATEXTO NA EDIÇÃO DE TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

Interrogar os documentos é saber quem os escreveu, quando foram escritos, quais as condições de produção dessa escrita, qual a visão de mundo que, a partir daquele documento, se pode depreender. No percurso até o texto, o leitor depara-se com as mais variadas informações – anúncios, títulos, subtítulos, introdução, resenhas, notícias – que o auxiliam na interpretação do texto. Esses são, portanto, elementos paratextuais.

O conceito de paratexto foi cunhado por Gérard Genette (2006) e faz parte do que o autor chama de transtextualidade, que se divide em cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. A transtextualidade é definida como “tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta[,] com outros textos”. (GENETTE, 2006, p. 8)

O paratexto consiste em uma série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto. Segundo Genette (2006, p. 9-10), o paratexto é formado por

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.

⁷ Texto editado por Fabiana Prudente Correia no subprojeto Transcrição e edição de textos teatrais censurados com cortes (politestemunhais), (PIBIC/CNPq, 2008/2009).

O paratexto veicula uma gama variada de informações localizadas nas capas, orelhas, páginas introdutórias, em jornais, revistas especializadas, ou seja, na periferia do texto. Esse conjunto de elementos tem o papel de mediação entre o leitor e o texto. Divide-se em grandes conjuntos: o peritexto e o epitexto. O peritexto agrupa os paratextos previamente elaborados para o texto-mãe. Enquanto o epitexto refere-se às matérias que circulam fora da obra, tais como entrevistas, correspondências, notícias em jornais, em revistas especializadas etc., o papel dos paratextos é servir de marco entre o leitor e o mundo editorial.

Segundo Telles (2006, p. 39), “o paratexto é composto de um conjunto heterogêneo de práticas e de discursos que reúne, entretanto, uma visão comum, aquela que consiste ao mesmo tempo em informar e em convencer, afirmar e argumentar”. Para a Crítica Textual, faz-se relevante o exame desses materiais, atividade que fornece ao editor o estudo de uma obra em seu processo de produção, recepção e circulação. Nesse sentido, muito mais do que peças acessórias ou circunstanciais, ou elementos de uma prática editorial, os paratextos podem constituir-se em eficientes estratégias textuais integradas à estrutura literária.

No âmbito das pesquisas com o texto teatral censurado, consideraram-se as entrevistas com autores, recortes de jornais sobre as peças teatrais, certificados de censura, ou seja, tudo que esteja entre o texto e sua periferia e que possa servir à fixação crítica do mesmo, além de esclarecer sobre o contexto sócio-histórico em que os textos teatrais, selecionados para edição, foram produzidos.

Os materiais, aqui mencionados, auxiliaram membros do Grupo de Pesquisa no esclarecimento de questões várias, importantes para o exercício filológico. Foi possível confirmar, por exemplo, o ano da montagem da peça *O preço da revolta no mercado negro*,⁷ de Dimitri Dimitriadis, a partir de informação obtida no *Jornal da Bahia*, datado

de 13 de setembro de 1975. O texto da peça apresenta dois testemunhos, um datado de 12 de julho de 1975 e outro não datado.



FIGURA 1
Matéria do *Jornal da Bahia*, sobre a estreia da peça *O Preço da revolta no mercado negro*, de Dimitri Dimitriadis
Fonte: (PEÇA..., 1975)

A realização de entrevistas ajudou a esclarecer questões textuais atinentes ao texto *Vegetal Vigiado* [1977, 1978], de Nivalda Costa, em que a dramaturga explica a criação do termo 'pãu', que pode ser lido como 'pão', alimento, ou como 'pau', instrumento de repressão, fazendo ainda alusão à provável bissexualidade do personagem Billie,

conforme o trecho da entrevista: “[...] há uma alusão a uma provável bissexualidade dele [personagem Billie], que vem de uma geração em que [...] era proibido proibir, aí... é... pau de porrada mesmo [...], e pão, também de comida”. (COSTA, 2009)

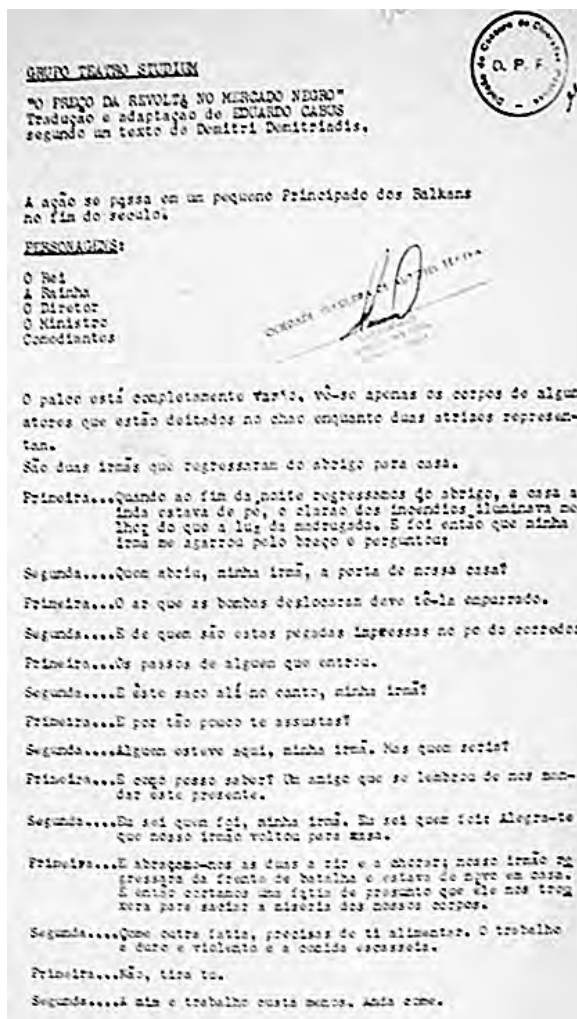
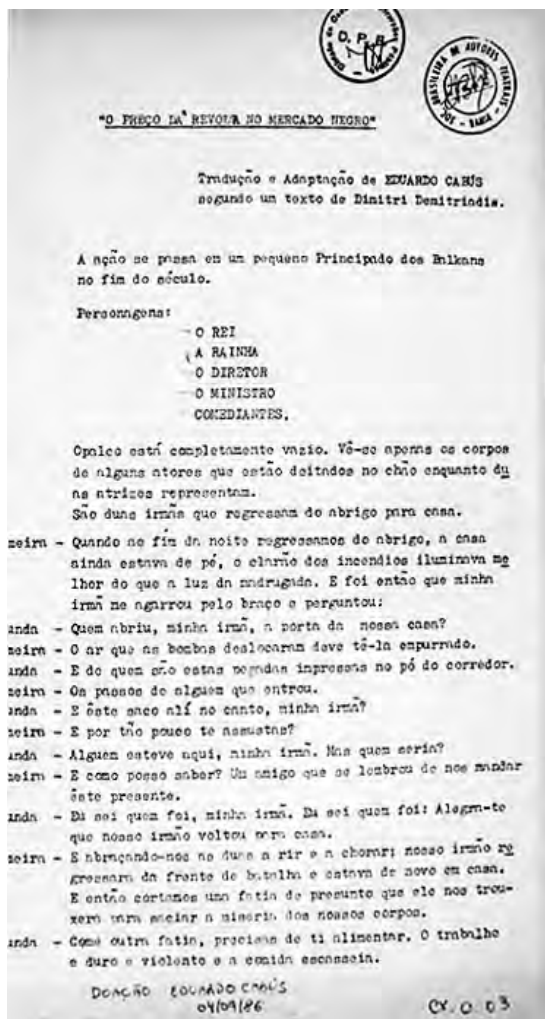


FIGURA 2
Folha 1 dos dois testemunhos de *O preço da revolta no mercado negro*, do autor grego Dimitri Dimitriadis
Fonte: (CABÚS, [19--], f. 1, pasta 6D)

Também através de entrevista, foi possível esclarecer várias questões relativas à edição do texto *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano*, de Ademario Ribeiro, como, por exemplo, em relação ao uso do termo ‘Biomasturbada’ e à sobreposição da letra ‘D’ sobre a ‘B’, confundindo a leitura. Observe-se no texto:

BARRETO – Eu sou homem de agora
disposto estou meus filhos
a esquecer o passado
a ofensa, a faina forçada.
América! Quero ressurgir
das tuas entranhas infectadas
adubar a terra, arrancar esse grito
cicatrizando esta chaga
renascer da Biomasturbada
reprimir esse prisma no olho do povo.
América, a radiografia do medo
mostra-nos em ruínas, ressequidos! (RIBEIRO, 1979, f.13)

Em entrevista, o dramaturgo explica o sentido empregado, bem como a sobreposição observada:

Acho que era o medo da censura, [...] [sobre o sentido, explica] era muito o sentimento que a gente tinha das pessoas que passavam pelas dificuldades, mas que não modificavam [...] preferia ficar lamentando, sofrendo [...], mas não saía do círculo vicioso. (RIBEIRO, 2009)

A busca e a catalogação de fontes para o estudo do texto teatral censurado foram desenvolvidas pelos pesquisadores Luís César Pereira de Souza, no período 2007-2008, e Williane Silva Corôa, 2008-2009. Durante a pesquisa, realizou-se a recolha material que serviu de documentação acessória, catalogando-se a documentação da seguinte maneira: digitalização dos textos selecionados, classificação do mate-

rial de acordo com as iniciais dos jornais, seguido da data de publicação do jornal. Na catalogação, gerou-se um *hiperlink*, o qual permitiu a visualização do arquivo digitalizado.

Grupo de Edição E Estudos de Textos Teatrais Produzidos na Bahia na Época da Ditadura
 Espaço Xisto Bahia – Fontes Testemunhais para Estudo do Texto Teatral Censurado
 Ano: 1975 – Tribuna da Bahia

Peças ou atividades teatrais	Jornal	Data	Autor	Observações		
				Nome da seção	Título	Informações gerais sobre o texto
A cantora careca	TB	05/06	Eugene Ionesco	Teatro/show	Festival de Arte-Inverno 1975	<u>Temporada</u>
A maravilhosa do sapo tarô-beque	TB	08/10	Marcio de Souza	Teatro	Os mistérios, Nilda Spencer	<u>Temporada</u>
	TB	22/10		Teatro	Cidinha: homem também entra, Nilda Spencer	<u>Temporada</u>
	TB	05/11		-	Peça infantil no teatro Gamboa	<u>Temporada</u>
	TB	18/09		Teatro	Concurso para crianças, Nilda Spencer	<u>Temporada</u>
A menina que sonhava	TB	25/08	Simone Hoffmann e Cleise Mendes	-	A menina que sonhava é sucesso no ICBA	<u>Temporada</u>
	TB	28/07		-	Neste teatro, as crianças participam do espetáculo	<u>Temporada</u>
A louca do telefone	TB	17/09	Teatro dos moços	-	Teatro dos moços da Bahia volta a atuar	<u>Temporada</u>
As criadas	TB	03/06	Jean Ganet	-	Festival de tatro no aniversário do Gamboa	<u>Temporada</u>
	TB	10/06		Teatro/show	Em cartaz: As criadas	<u>Temporada</u>
	TB	10/06		-	As criadas de Ganet, volta hoje em cartaz no teatro Gamboa	<u>Temporada</u>
As incríveis aventuras dos três mosqueteiros	TB	10/09	Yumara Rodrigues	Teatro	As incríveis aventuras dos três mosqueteiros, Nilda Spencer	<u>Temporada</u>

FIGURA 3

Exemplo de ficha preparada para registro dos dados coletados em textos da imprensa baiana

Fonte: Material preparado por Wiliane Corôa em pesquisa de Iniciação Científica

Diante disso, reitera-se que a pesquisa de fontes tem se mostrado de grande importância para o trabalho filológico, pois esses materiais, tais como críticas, comentários, citações, traduções, auxiliam na leitura e interpretação do texto a ser editado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazer a leitura filológica dos documentos, o filólogo pode verificar como se engendram os diálogos existentes entre cultura, linguagem, ideologia e história nas produções textuais (textos teatrais e documentação paratextual) que podem expor uma história de caráter cultural em determinada época. A leitura filológica permite ao leitor perceber como as palavras são usadas por seres humanos no decorrer da história. Segundo Said (2007, p.82-83),

[u]ma verdadeira leitura filológica é ativa; implica adentrar no processo da linguagem já em funcionamento nas palavras e fazer com que revele o que pode estar oculto, incompleto, mascarado ou distorcido em qualquer texto que possamos ter diante de nós. Nessa visão de linguagem, as palavras não são marcadores ou significantes passivos que representam despreziosamente uma realidade mais elevada, mas antes uma parte formativa integrante da própria realidade.

Portanto, a Filologia, através da reconstituição de textos, aliada aos estudos sobre memória na perspectiva da História cultural, pode trazer à baila versões desprivilegiadas da história da classe teatral baiana em tempos ditatoriais. É importante observar, também, o papel da imprensa nesse conturbado período histórico, divulgando as produções teatrais e tecendo críticas com relação às encenações e à postura do governo, através da ação da censura. Daí dizer-se que o estudo filológico vai além da simples leitura.

REFERÊNCIAS

- BRIGSS, Ana; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*: de Gunteberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

- CABÚS, Eduardo. *O preço da revolta no mercado negro*. Tradução e adaptação do original de Dimitri Dimitriadis. Salvador, [19--]. (Versões do texto acham-se arquivadas no Núcleo de Acervo Espaço Xisto Bahia, na pasta 6D).
- CANO AGUILAR, Rafael. *Introducción al análisis filológico*. [Madrid]: Castalia, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Lisboa [Portugal]: DIFEL, 1990.
- CAMPOS, Haroldo. Classe teatral faz greve contra a censura e pede apoio aos intelectuais. *Jornal da Bahia*, Salvador, 15 fev. 1968. Caderno 2, p. 3.
- COSTA, Nivalda. *Vegetal Vigiado: depoimento* [fev. 2009]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2009. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de Textos.
- FRANCO, Aninha. *O Teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GUIMARÃES, Álvaro. Eu e ele. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 16 mar. 1968. Caderno 2, p. 2.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo e a configuração da narrativa da história do presente. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Rio Grande do Sul, n. 1, p. 1-26, 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/8/9>>. Acesso em: 28 fev. 2012.
- PEÇA de autor grego tem sua estréia nacional em Salvador. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 13 set. 1975.
- RIBEIRO, Ademario. *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano: depoimento* [abr. 2009]. Entrevistadores: Débora de Souza e Williane Silva Corôa. Simões Filho, 2009. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de Textos.
- RIBEIRO, Ademario. *Cenas na ceia ou Ritual do cotidiano*. Salvador, [1979]. 15 f. (Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia).

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas/a smá consciência teatral: compreensão e debate sobre teatro na cobertura dos jornais A Tarde e Diário de Notícias entre 1956e1961*. 216 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2006. Disponível em: <www.dominiopublico.com.br>. Acesso: 10 nov. 2008.

TELLES, Célia Marques. O Paratexto e a Filologia. In: TEIXEIRA, Maria C; QUEIROZ, Rita de Cássia R; SANTOS, Rosa B. (Org.) *Diferentes perspectivas dos estudos filológicos*. Salvador: Quarteto, 2006.

SOBRE OS AUTORES

ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA é professor assistente de Paleografia e Ecdótica da Universidade Federal da Bahia. Cursa o doutorado em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFBA). Possui mestrado em Letras e Linguística pela UFBA e licenciado em Letras Vernáculas. Atualmente, desenvolve pesquisa nas áreas de Língua, Literatura e Cultura, com enfoque nos estudos de gênero, raça e sexualidade.

DÉBORA DE SOUZA é mestranda do Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e licenciada em Letras Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integra o Grupo de Edição e Estudo de Textos Teatrais Censurados na Bahia.

EDUARDO SILVA DANTAS DE MATOS é licenciado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, cursa o doutorado pelo mesmo programa (PPGLitC/UFBA). Estuda processos de criação em dramaturgia, desenvolvendo pesquisa nas áreas da Crítica Genética, da Crítica Textual e da(s) Teoria(s) do Drama.

FABIANA PRUDENTE CORREIA é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Possui especialização em Gramática e Texto pela Unifacs e licenciatura em Letras pela UNEB. Desenvolve pesquisa com temas relativos à Crítica Textual, História Cultural e Sociologia dos Textos, investigando processos de transmissão de textos e mediação editorial em textos teatrais.

ISABELA SANTOS DE ALMEIDA é doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui mestrado em Letras e Linguística também pelo PPGLL/UFBA e licenciatura em Letras pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB). É professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhola do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, *Campus Catu*. Atualmente, desenvolve pesquisa cujo tema é Edição em meio digital da obra dramática de Jurema Penna.

LUDMILA ANTUNES DE JESUS é doutoranda em Letras e Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitC/UFBA). Possui mestrado em Letras e Linguística pela mesma instituição e é licenciada em Letras Vernáculas (UFBA). Sua pesquisa se realiza no âmbito da Crítica Textual em interface com a história e a memória do teatro na Bahia, estudando, atualmente, a dramaturgia de João Augusto.

LUÍS CÉSAR PEREIRA DE SOUZA foi aluno especial do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitC/UFBA). Possui licenciatura em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Realizou pesquisa em fontes documentais para o estudo da História do Teatro na Bahia.

ROSA BORGES DOS SANTOS é professora Associada do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e da Pós-Graduação em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitC) da UFBA. Vice-líder do Grupo de Edição e Estudo de Textos (CNPq). Coordenadora da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), que desenvolve vários projetos de pesquisa, sob a responsabilidade de bolsistas de Iniciação Científica, mestrandos e doutorandos. Licenciada em Letras Vernáculas (UFBA), mestre e doutora em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL/UFBA). Possui diversos trabalhos publicados na área. Desenvolve pesquisa em Língua, Literatura e Cultura, com enfoque em Crítica Textual, Crítica Genética, teorias e métodos de edição de textos.

WILLIANE SILVA CORÔA é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitC/UFBA). Especialista em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e licenciada em Letras pela Universidade do Estado do Bahia (UNEB). Integrante da Equipe Textos Teatrais Censurados.

COLOFÃO

Formato	192 x 234 mm
Tipografia	DTL Documenta 11,5/17 (texto)
Papel	Alta Alvura 75g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	EDUFBA
Capa e Acabamento	Cartograf
Tiragem	500 exemplares

levarmos a sério! Toma Toddy! Toma Toddy! E. É uma pena não consiga convencer ninguém que tenho talento!... Mas não pensam que estou só! Não! quem me conhece me dá a maior força! os amigos me animam a buscar outros campos: -"vai!vai! Existem lugares que não te deixarão no anonimato! Vai! vai lá!" Mas eu não sei nada, sabe? Acho que não sei nada ou...simplesmente não queira saber nada. Nem mesmo quem eu sou. Porque sou. Porque não sou. Acho que tudo é a mesma merda! e como Drummond acho que "de todas as burrices a maior é suspitar pela Europa. A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso do dinheiro! O francês, o italiano, o judeu, além da língua de farrapos. Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só! De tudo, porém, a língua no governo, qualquer um de lá não dá tudo certo." E eu...protejo-me...curtir a vida. Por tudo na minha vida esperem de mim outra coisa...mas não sem pé na cabeça, pelo de momento, os sentidos.

Os portugueses vestidos de índios vão servir as bebidas, servindo primeiro cacique uma dose cavalares de álcool. Todos bebem e confraternizam. Outros portugueses entram com pratos e bebidas com rótulos, como Anituaína, Macocha, sarampô, Gonorréia, Gripa etc...vão servindo os índios, porém sem tomar.

Em pouco a festa se desfaz, com o álcool, enfim desaparece a máscara dos índios e começam brigas, confusões.

Os portugueses provocam brigas e vão sendo sorrateirante. Os índios terminam brigando entre si, já totalmente embriagados e sedados pelas drogas. Por fim caem no chão como mortos. Neste ponto entra D. Varão e os portugueses vestidos em armaduras e com

16 ANOS
COM COPIES

ISBN 978-85-232-0973-5



9 788523 209735