

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

TEXTO E MEMÓRIA EDIÇÃO E ESTUDO DE TEXTOS TEATRAIS

Rosa Borges dos Santos (UNEB / UFBA)
rosa.bs@terra.com.br

O LABOR FILOLÓGICO

A Filologia Textual tem como objeto de estudo o texto, literário e não literário. Antes, porém, de estudá-lo, busca recuperá-lo, enquanto patrimônio cultural escrito de uma dada sociedade, época e lugar, por meio da atividade que lhe é primordial, a edição de textos. Esse texto, conforme suas especificidades, é apresentado sob formas distintas de edição, a saber: fac-similar, paleográfica, diplomático-interpretativa, interpretativa, se monotestemunhais; crítica ou crítico-genética, se politestemunhais, e ainda genética, se pretende focar o processo de criação.

Desde a Antiguidade, a Filologia tem-se ocupado da nobre tarefa de salvaguardar os textos, livrando-os da destruição material, conservando-os em locais apropriados, procurando restabelecer seu teor original, tirando-os do olvido e preservando o legado de toda uma civilização manifesto por tais textos, transmitindo-os à memória da nova geração. Desse modo, compromete-se com a recuperação do patrimônio artístico, cultural, literário, delineando, assim, elementos da história e da memória constitutivos dos textos. O filólogo é, portanto, um mediador entre o texto e a comunidade que o produziu. Daí poder-se dizer, tomando-se as palavras de Lausberg (1981, p. 81) que a “a filologia (...) tem de cumprir (...) a tarefa tripla de crítica textual, interpretação de textos e a integração superior dos textos (na história da literatura e na fenomenologia literária)”.

Este trabalho que a Filologia textual exerce na recuperação do texto remete-nos para a consciência de que este texto tem valor documental e/ou testemunhal, conduzindo-nos, então, para uma análise nova e diversa em termos de interpretação do teor

dos mesmos, a partir de seus componentes. Logo, toda obra pode e deve ser lida como o testemunho de uma sociedade, de uma época, de fatos particulares de nossa história, entre outros aspectos.

É necessário, entretanto, antes de se avançar nas considerações que aqui serão expostas, que se tomem alguns termos, tais como: TEXTO, TESTEMUNHO, DOCUMENTO e MONUMENTO, de forma que se possa melhor caracterizar nosso objeto de investigação. Assim, TEXTO, do latim *textu*, quer dizer ‘tecido’, e como tal é entendido como produto acabado, detentor de uma verdade, por um lado, e como construção, algo que se elabora através de seus elementos constitutivos, por outro, indicando percursos que devem ser respeitados, ou seja, “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (Barthes, 2006, p. 74). TESTEMUNHO, do latim *testimoniu*, significa ‘prova, testemunha’, e DOCUMENTO, do latim *documentu*, proveniente do latim *docere*, ‘ensinar’, ‘mostrar’, também, nesta acepção, tem o sentido de ‘prova’, aquilo que é mostrado, ou escritura destinada a comprovar algo, teriam sentidos semelhantes enquanto “base de conhecimento, fixada materialmente e disposta de maneira que se possa utilizar para consulta, estudo, prova etc.” (Cf. verbetes no *Aurélio*). MONUMENTO, do latim *monumentu*, destina-se a transmitir à posteridade a memória de um fato, de uma obra ou de alguém.

Desse modo, combinando os sentidos que estes diferentes termos apresentam, poder-se-ia sintetizar que é esse texto, produto e construção, que a Filologia Textual busca recuperar e reconstituir enquanto texto fidedigno, representativo da intenção final do autor, como testemunho/documento (prova) monumento (memória) de uma produção cultural e literária de uma dada sociedade, época e lugar.

A Filologia ocupa-se, portanto, do texto, enquanto excerto de língua escrita, que constitui um todo unificado, ou ainda, conjunto de expressões que a escrita fixou sob diferentes formas, manuscrito, datiloscrito, digitoscrito ou impresso, para ser dito

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

ou lido. Esse texto é o testemunho, materializado em determinado suporte, de uma época, de uma sociedade, de uma região, que, enquanto documento, é a prova que se tem dos fatos que marcaram dada sociedade, por exemplo, e, enquanto monumento, transmite a outros a memória. Assim, tudo aquilo que está fixado no documento escrito deve falar por si e dar os subsídios para sua interpretação. Ao filólogo cabe então, além de salvaguardar o patrimônio escrito, artístico e cultural, agir na recuperação, restauração, conservação e edição de textos (testemunhos-documentos-monumentos). Não se trata de armazenar documentos, mas de propor novos sentidos, novas leituras, novas formas de ver o mundo.

Ao se considerar que o texto teatral produzido na Bahia no período da ditadura militar e submetido ao exame da censura é o nosso objeto de investigação, esclarece-se ser ele *testemunha* daquela realidade brasileira, portanto, a base sobre a qual pretende-se encetar doravante algumas discussões nos campos da Literatura, do Teatro e da História.

A LITERATURA DRAMÁTICA E OS ESTUDOS DA MEMÓRIA

Recorta-se, neste momento, o texto teatral, em princípio, escrito ou adaptado por dramaturgos baianos ou que viveram na Bahia no período da ditadura militar, de 1964, ano do Golpe militar, a 1985, ano das eleições diretas para Presidente da República. Tais textos constituem-se em testemunhos de uma sociedade que viveu sob os auspícios da repressão, da ação severa e danosa da censura. A edição e estudo desses textos são a proposta do Projeto de Pesquisa por mim desenvolvido na Universidade do Estado da Bahia, com a atuação imprescindível e extremamente valiosa, considerando a gigantesca proporção que o trabalho vem

tomando, de bolsistas de iniciação científica, mestrados e voluntários.¹⁸

Além da elaboração de edições fidedignas para que os textos editados possam ser lidos e encenados, tem-se ainda por intento trazer para o estudo dos diferentes especialistas e, principalmente, para nós filólogos, o texto teatral, tomando-o como documento, social, ideológico, histórico, literário e cultural, e que compõe a memória do teatro na Bahia no cenário da ditadura militar, bem como a memória da própria ditadura. Reconhece-se, pois, aqui, o texto teatral, em sua condição literária, como uma entidade monumental.

Literatura e Teatro: o texto em cena

Antes de se tecerem as observações, é preciso caracterizar melhor tal objeto de estudo, o texto dramático, que, no terreno da Literatura, diferencia-se dos demais tipos de texto, do poema ou do romance, por exemplo, principalmente porque o texto teatral destina-se, sobremaneira, à encenação e, a cada performance, ganha força e expressão através das palavras ditas, vivas, enquanto os outros textos são destinados, na maioria das vezes, à leitura. Segundo Magaldi (2004, p. 16):

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com acolhida do público, mas nunca deve es-

¹⁸ Fazem parte desse projeto os bolsistas de Iniciação Científica, Isabela Almeida e Eduardo Dantas, e, atualmente, incluem-se, também, Fabiana P. Correia e Luiz César P. Souza, que trabalham na busca, organização, descrição e transcrição dos textos, uma mestranda da UFBA, Ludmila Antunes de Jesus, que desenvolve sua dissertação sobre algumas produções de João Augusto Azevedo, além de contarmos com o auxílio de voluntários, Iza Dantas, para a transcrição das Entrevistas, Vítório Emanuel, ator, no estudo do processo de criação, e Sandra Maurício, historiadora, para analisar aspectos relativos ao contexto sócio-histórico em que tais textos foram produzidos.

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

quecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência.

Entretanto deve-se esclarecer que qualquer texto, na perspectiva da literatura, seja um poema, uma narrativa ou um drama destina-se à leitura, e, tomando-se as palavras de Cleise Mendes (1995, p. 30) “possui uma proposta ou sugestão cênica”, ou seja, um poema, por exemplo, poderá ser dramatizado. O que interessa aqui salientar é que o texto dramático enquanto obra literária é um objeto constituído de linguagem verbal, de recursos lingüísticos e extralingüísticos, é objeto de leitura, e, assim sendo, estabelece relações com o teatro, como elemento do sistema significante da arte.

Não se pode esquecer que, embora nosso interesse seja pela Literatura dramática, texto escrito para ser lido, a peça somente se completa por meio da representação, afinal um texto escrito para o teatro teria de cumprir sua finalidade primeira, através da linguagem dramática. No entanto, nós filólogos, que estamos preocupados em preservar e reconstituir textos, temos a responsabilidade social em trazer esses registros (textos) para que, sob a forma impressa ou digital, em diferentes tipos de edição, possam ser lidos, consultados, analisados e encenados.

Cleise Mendes (1995, p. 27) discute essa questão que envolve o texto dramático e o texto encenado (escritura cênica) na perspectiva da Literatura e do Teatro. Diz ela:

Ao longo de vinte e cinco séculos construiu-se para o drama um destino patético: fruto duplamente rejeitado e duplamente desejado. A crítica literária fala dele com pudor, como se o roubasse a outro domínio; na prática teatral, o adjetivo literário tem o peso de uma ameaça, o que é, no entanto, compreensível, dado o fato de que em períodos como o da tragédia clássica francesa e do drama realista-naturalista, de modelo Ibsen/Tchecov – exatamente os dois períodos mais puramente dramáticos na evolução do gênero –, a supremacia do texto sufocou os demais elementos da linguagem teatral (...) (No entanto, é curioso observar que a literatura não se ressentia da adjetivação oriunda das outras artes, mas se enriquece com ela; os termos cênico, pictórico, musical, cinematográfico são sempre bem-vindos (sic) à crítica e à criação literária).

Desse modo, para os teóricos do drama, o aspecto literário é visto com certa desconfiança, já para os teóricos da literatura, o drama em seu destino duplo, leitura e encenação, realiza-se “pela linguagem e é de recursos linguísticos que ele recebe sua dimensão primordial de cena.” (Mendes, 1995, p. 39). “O texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar” (Ryngaert, 1995, p. 4).

Outro aspecto que merece um olhar particularizado é a autoria do texto dramático. O texto é, no teatro, uma obra aberta, sempre sujeito às transformações de várias mãos, a começar pelas mãos do dramaturgo e do diretor. Não tem o rigor de outras produções literárias que resultam do labor de um autor/escritor. O dramaturgo poderá ou não acatar, em seu texto, as sugestões feitas pelo diretor, pelo ator etc.

Da análise do fenômeno teatral, interessa aos filólogos, 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. Toma-se 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”.

***Texto e memória:
uma relação para estudo do contexto sócio-histórico***

Traz-se aqui, para reflexão, a literatura dramática produzida na Bahia nos anos de chumbo de nossa história mais recente, sobretudo na década de 70, período mais expressivo no que tange às produções teatrais e também à ação da censura. Busca-se, nesta literatura, identificar “pistas” deixadas na escritura e nos cortes, e, a partir daí, atualizar a memória do oprimido, ou seja, da classe teatral, marcada pela tortura, pelo assassinato, pela prisão

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

arbitrária e pela repressão; e a memória do repressor, dos censores, que, em nome da moral e dos bons costumes e da segurança nacional, conforme determinava a Lei 5.536,¹⁹ de novembro de 1968, limitavam a criatividade dos artistas durante o regime ditatorial.

Para tanto, é preciso tomar o texto, considerando as observações feitas anteriormente, enquanto testemunho-documento-monumento, pois, como afirma Le Goff (2003, p. 537-538):

(...) O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento, (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (...)

Desse modo, procede-se à análise, tomando-se o texto literário dramático como fonte documental primária, tecido que se constrói de diferentes elementos, a várias mãos – nos textos estudados, em especial, as do autor e as do censor – para que se possa então perceber as determinantes históricas que modelam os estudos históricos e culturais, como testemunho, que se evidencia na articulação entre o histórico e o literário, e como documento/monumento que fixa e atualiza, enquanto memória, a história de um povo em um período de repressão. Assim, para que este estudo se cumpra, é “preciso que cada documento seja recuperado, estudado, criticado, arquivado, publicado de forma a tornar a história uma forma de resistência” (Seligmann-Silva (org.), 2003, p. 16), quebrando o silêncio que se instaurou durante décadas.

¹⁹ A Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas e cria o Conselho Superior de Censura, bem como dá outras providências.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Considerando que tais textos foram produzidos em uma época de grandes enfrentamentos, entre o gritar e o calar, entre a voz e o silêncio, no que concerne a aspectos vários – cultural, artístico, ideológico – sua análise levaria em conta todos os setores da sociedade: o social, o político, o religioso, o cultural e o artístico, que se manifestariam através dos textos censurados. Passasse, então, por meio da análise de alguns excertos desses textos, a esboçar alguns dos aspectos que caracterizam o contexto sócio-histórico em que foram elaborados.

Foram recortados, portanto, para nossa apreciação crítica, textos teatrais, preparados por dramaturgos, baianos ou por aqueles que viveram e produziram na Bahia, para serem encenados, encaminhados à Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) do Departamento da Polícia Federal (DPF), em Brasília, para serem submetidos à censura prévia. Para estes textos, eram emitidos um Certificado de Censura que trazia a classificação quanto à idade, ao gênero e à linguagem, podendo a encenação ser liberada ou vetada, a justificativa de impropriedade, em alguns, o prazo de validade, 05 anos, a indicação das páginas onde se registram os cortes, marcados, nos textos, pelo uso de carimbos com as seguintes inscrições: COM CORTES, CORTE. Tal certificado, condicionado ao exame do ensaio geral, somente teria validade se acompanhado do “script” devidamente carimbado pela DCDP. De posse desse “script”, o censor ou a comissão de censores constituída fiscalizava os ensaios e até mesmo sessões dos espetáculos ao longo da temporada de apresentação.

Nestes textos, vozes, de denúncia, de defesa dos interesses de uma coletividade, de luta, se levantam; outras, cerceiam, dominam, vetam, sufocando, abafando, calando os clamores de liberdade de expressão. Alguns dramaturgos, comprometidos com seu papel dentro do teatro, de caráter sociológico e ideológico, como João Augusto Azevedo, são mais atuantes, ao fazer desta arte uma forma de resistência; outros, sutilmente, tentavam sobreviver, driblando a censura, e, por conta disso, em alguns mo-

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

mentos eram bastante criativos, e em outros se acomodavam, fazendo um teatro mais comercial, investindo nos musicais, no teatro infantil e nos clássicos.

No texto *As artes do Crioulo Doido*, de João Augusto Azevedo²⁰, narra-se um fato que se passou num certo reino (Quijipó) e se desenvolve contando as ações do Crioulo Doido que toma o poder daquele lugar e determina seus atos de governo.

Nele²¹, alguns fatos chamam a atenção quanto àquele período de repressão. Ao se fazer alusão ao papel de repressor mais do que de defesa propriamente dita, propõe-se a mudança de nome para o Ministério da Defesa que deveria chamar-se Ministério da Acusação: “<O ministério da Defesa – / - Por estar obsoleto - / Estragado e sem beleza / Vai chamar de agora em diante / Ministério da Acusação>” (f.5, l. 29,33). Mais adiante, o trecho suprimido, “Mulher 2 - < Fale baixo. Tem um guarda ali na porta. Faz meia hora que levaram / um rapaz que estava reclamando>” (f. 7, l. 21), remete para a época na qual os brasileiros ficaram proibidos de se reunir nas ruas, as conversas de esquinas eram reprimidas com violência, as manifestações de qualquer ordem foram banidas.

Palavras e expressões, como *resistência*, *luta armada*, *arma(s)*, em “< Eu sou pela resistência, /A luta tem de ser armada, ...>” (f. 3, l. 26, 27), “<... Para a resistência armada / Precisamos ter as armas ...>” (f. 4, l. 8,9), “<... Pela resistência armada / Não podemos desistir.>” (f. 4, l. 15), fazem menção aos movimentos revolucionários de resistência que incitaram o povo à luta armada, mobilizando a população contra o poder.

²⁰ João Augusto Azevedo, que veio do Rio de Janeiro para a Bahia e, aqui, foi o criador do Teatro Vila Velha e do Teatro de Cordel, foi também responsável pela Companhia dos Novos e do Teatro Livre da Bahia, integrou o grupo que fundou a Escola de Teatro da Bahia.

²¹ A partir desse momento, indicam-se os cortes realizados nos textos censurados com o uso de parênteses uncinados < > .

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

No trecho cortado “<...O povo – a massa – é sempre conservadora, tradicionalista. São uns /Bovinos todos eles, sou um governo progressista...>” (f. 8, l. 22, 23), evidencia-se uma crítica ao comportamento e às atitudes do povo: a massa é conservadora, tradicionalista, são uns bovinos, isto é, manifestam uma atitude hostil às inovações políticas, sociais, individuais ou grupais; já o Crioulo Doido se define como representante de um governo progressista, ou seja, aquele que é partidário do progresso, das novas idéias, favorável às reformas. Vê-se ainda delinear uma crítica ao socialismo, que, ao longo de décadas, alterou profundamente a semântica do termo "Socialismo", associado por muitos ao totalitarismo e ao desrespeito a certos direitos humanos: “C. Doido – Socialismo? Bem socialismo é uma corruptela do ridículo, smo,/ com variante ali, que significa: < Só se ali mesmo – por que /aqui não dá pé.>” (f. 9, l. 19).

Os problemas sociais relacionados pelo Crioulo Doido como os graves glaucomas da sociedade são os mesmos de sempre: a questão agrária (f. 10, l. 9), a educação e a cultura (f. 10, l. 16), a segurança (f. 10, l. 20) e a previdência social (f. 10, l. 24).

Intérprete – (...)

< 1º - A questão agrária: bem, a questão agrária é mais velha que minha avó, / começou com os Donatellos Hereditários e prossegue até / hoje sem solução de continuidade, êste é um govêrno novo, que /pretende fazer de Quijipó um novo reino, então, eu vos pergunto: /Pra que nomear com coisa velha? deixa pra lá, pela nova lei só / atacaremos problemas que possam surgir, os velhos estão fora de / moda.

2º - A educação e a cultura: bem, educação vem de berço, cada /um deve comprar um berço, e procurar junto a educação que ela /vem. A cultura posta em questão vem referendar a lei trezentos / e vinte e sete, do famoso jurista Muricy que diz: cada um cuide de si /

3º - A segurança. Bem, com relação a segurança tudo que lhes pos- / so dizer é: se segurem! / O quarto assunto como já lhes disse é uma extensão do primeiro,

E por muito extenso não cabe neste palco./

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

5 ° - A previdência social! Optamos pelo plano astral na conserva-
va-/cão da saúde da população. Vou lhes dar uma pequena mos-
tra,dêem-se /as mãos. Agora / fechem os olhos. Soltem as mãos.
Caminhem livremente. / Podem abrir os olhos. Como estão se sen-
tindo agora? Bem, não é mês-/mo?>” (f. 10, l. 9-28)

Os cortes de palavras como resistência, ou de perífrases, como *luta armada*, *Ministério da Defesa*, em contraste com *Ministério da Acusação*, *reforma agrária*, entre outros, caracterizam, sobretudo, a censura política.

Em *O Bom Cabrito Berra*, Cleise Mendes²² discorre sobre uma cena ambientada numa festa popular em Salvador. O negro Bastião, esse “bom cabrito”, revela, através de um monólogo, as marcas da vivência negra na nossa cidade, os valores culturais e históricos. No prólogo da peça, a dramaturga constrói a cena: “... tinha como centro a figura de um negro de estatura impressionante, jovem, de andar gingado e gestos malemolentes” (Mendes, 2003, p. 173) que estava sentado a uma mesa, sozinho, e bebia muito, depois, derrama, sobre sua cabeça, uma garrafa de cerveja, e a história se desenvolve a partir de então. A peça buscava envolver o público e foi encenada ao ar livre no pátio da Escola de Teatro da UFBA, tendo a sua estréia em abril de 1977, sob a direção de Deolindo Checcucci.

O texto foi encaminhado a DCDP em 04 de novembro de 1976 por Deolindo Checcucci para apreciação do Departamento de Censura. Nele, registram-se os cortes: f. 3, l. 9: “- Atenção, amigos. Quero registrar... Larga isso. <Porra>! Quero re-/gistrar a presença de um ilustre e jovem poeta, patricio...”; f.3, l. 16: “(...) intelectual aprovado em todas as altas rodas de batida de limão / e temperado a caldo de lambreta e molho de siri <buce-ta>...êta, êta,/ rimou, isso dá samba. (...)”; f. 4, l. 17: “(...) Traz o limão amigo. É para o uísque daqueles/ <filhos da puta> (...)”; f.

²² Nasceu no Rio de Janeiro, mas veio para a Bahia aos 18 anos. Estreou como drama-
turga em 1975, com o musical Marilyn Miranda, desde então tem desenvolvido vários
trabalhos de criação e adaptação. Já teve 37 peças encenadas.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

9, l. 5-6: “(...) Faz uma campanha, uma frente. < Não vai ficar quem dê fundos para/ tua frente.> (...)”; f. 10, l. 18: “<Não tirou o caralho!> (noutro tom) (...)”; f. 11, l. 9: “ < A cama que te pariu, Brasil, >”; f. 15, l. 11-14: “ (...) Nosso céu tem mais estrelas... que piscam mais... nossa mata/ tem mais cobras... que picam mais... nosso bolso e nossos sapatos têm/ mais furos... Aqui tudo é enorme, quanto mais, mais bão. Aqui reina o / king size.”; f. 15, l. 24: “ (...) filho da puta/” ; f. 16, l. 21: “(começa a chutar as cascas, os cascos, o que resta da festa.) / O lixo de todo mundo... O lixo que esqueceram. < Se cagam de medo de você, >/ e da conta. (...)”; f. 16, l. 24: “<(Tira a roupa. O foco de luz começa a subir pelo seu corpo nu.)>”.

Tais cortes representam, em sua grande maioria, o veto em relação a palavras ou expressões de baixo calão. Considerando que a encenação do texto da peça foi permitida para o público acima dos 16 anos, também foram cerceados trechos alusivos à nudez e aos fatos que deixam subtender a sexualidade.

Quanto aos cortes de cunho religioso, percebe-se a intolerância por parte dos censores no que se refere aos elementos sacros em textos teatrais, como se a alusão a eles os dessacralizasse, tornando-os profanos. No final do texto de *Eu quero é fazer Blup Blup com você*, de Criação Coletiva, Cristo aparece e recita um trecho da Bíblia. O autor coloca uma observação após a fala de Cristo, a fim de justificar a presença dele no espetáculo: f. 4., l. <É com o maior respeito / que ele participa do texto / Ele está no final porque é o boa noite ou até amanhã de paz de um elen /co cristão>. Nesse sentido, a simples presença do Cristo foi motivo para que sua participação e sua fala fossem retiradas do texto. (Vide figura abaixo):

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Nos textos censurados, aqui examinados, delinearão-se duas posições, a *do scriptor* – autor/dramaturgo – e a do censor, trazendo, ambos, elementos que propiciam também leituras diferentes a respeito do que significou a ditadura militar e seus efeitos para a classe teatral e para a literatura dramática. Para o dramaturgo, o texto, além de criação, de obra de arte, é também o espaço, nesta época, para a denúncia, para a crítica ao período de maior repressão política, à forma de governo, seus sistemas, suas ideologias, sua constituição. Para o censor, portanto funcionários do governo, concursados, os cortes nos textos encaminhados ao Serviço de Censura Polícia Federal revelam que suas ações se justificam pelo cumprimento da Lei 5.536, logo, serviam eles a uma causa, zelavam pela moral e os bons costumes e também para que ideologias contrárias às do governo não chegassem até a população. Houve, porém, momentos em que os cortes tinham uma motivação subjetiva. Assim, o que o autor expõe através de seu texto apresenta valores ideológicos diferentes daqueles que o censor manifesta através dos cortes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as reflexões feitas até aqui, buscou-se avivar a memória da sociedade brasileira para um dos períodos mais violentos da História do Brasil, e, em particular, da Bahia, o da ditadura militar e seus efeitos sobre a dramaturgia, tanto no que diz respeito aos espetáculos quanto aos textos produzidos no referido período (1964-1985). Daí propor-se que se considere, para futuros estudos, a tríade, literatura, teatro e história, para, através da atualização do passado, a partir dos textos editados, na perspectiva da Filologia Textual, desenvolver um estudo analítico do texto teatral que leve em conta aspectos estéticos, ideológicos, sociológicos, políticos, entre outros.

TEXTOS: PRODUÇÃO E EDIÇÃO

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRASIL. Lei nº 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, 21 de nov. 1968. Disponível em:

<http://www.soleis.adv.br/censuraconselhosuperior.htm>. Acesso em: 17 jul. 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

LAUSBERG, Heinrich. *Linguística românica*. Trad. Marion Ehrhardt e Maria Luísa Schemann. 2ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1981.

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira et al. 5ª ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2004.

MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

———. *Lábaro estrelado, Bocas do inferno, O bom cabrito berra*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003. (Dramaturgia da Bahia).

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção primeiros passos; 10).

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.