

QUE VOZES FEMININAS ECOAM NO TEATRO BAIANO DA DÉCADA DE SETENTA?

Rosinês de Jesus Duarte (UFBA)
rosiart20@yahoo.com.br

1. *A filologia no teatro: por uma análise da produção feminina nos anos 70*

As discussões empreendidas sobre a episteme na contemporaneidade instigam a (re)pensar o lugar da filologia e suas práticas. As práticas filológicas atualmente vivem uma espécie de regresso, visto que, para estudar o texto, o filólogo transita por diversos campos do saber e tece sua produção científica a partir desse lugar trans- e multidisciplinar. Essa maneira de produzir conhecimento corrobora a afirmação de Boaventura de Souza Santos quando diz que “a fragmentação pós-moderna não é disciplinar e sim temática. Os temas são galerias por onde os conhecimentos progridem ao encontro uns dos outros” (SANTOS, 2010, p. 48). Nesta perspectiva, à medida que o objeto se amplia, o conhecimento avança, possibilitando variadas interfaces. Este artigo objetiva produzir-se a partir dessas interfaces, promovendo o diálogo da filologia com a história, com a literatura, com o teatro etc. Esse diálogo será viabilizado pela breve apresentação dos textos e das autoras que protagonizaram a cena do teatro baiano na década de setenta, observando as formações discursivas que mobilizam esses discursos e como esses sujeitos-autores produzem sua subjetividade e, em se tratando de escrita de mulheres, como inscrevem essa identidade feminina em seus textos.

O contexto de produção desses sujeitos é o Brasil da década de setenta. Conforme afirma Nadine Habert, quando a década de 70 começou, vivia-se no Brasil os anos mais duros da ditadura militar. Entre os anos de 1969 e 1974, a nação era dirigida pelo General Garrastazu Médici. Nesses anos, o uso permanente de instrumentos como o AI-5, e outros decretos que ampliavam o alcance da censura, promoveu um ambiente de duras repressões e consequentes silenciamentos:

Complemento indispensável ao projeto econômico, político e ideológico da ditadura, a censura estendeu sua ação em todas as áreas – jornais, revistas, livros, rádio, TV, filmes, teatro, músicas, ensino – sob a alegação de preservar ‘a segurança nacional’ e ‘moral da família brasileira (HABERT, 1992, p. 29).

Essas tensões só vieram a passar por certo abrandamento a partir de 1977, 1978, quando os movimentos populares e as forças sindicais fi-

zeram ressonância, movimentando a opinião pública, possibilitando algumas aberturas de resistência, apesar da recorrente sombra da censura.

Considerando que o significado do texto está intimamente ligado às formas de transmissão, circulação e recepção dos discursos, busca-se observar como a escrita feminina ganha eco nos teatros baianos. Ou ainda, se é possível perceber essa “escrita feminina” nos textos ou se, em meio à Ditadura, essa escrita foi silenciada.

De acordo com Nelly Richard, “falar em ‘escrita feminina’ é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto?” (RICHARD, 2002, p. 129). Ressalte-se que escrever sob a égide do “feminino” é, de certo modo, desafiar uma constituição ideológica dos modos de representação predominantes na sociedade, é assumir o lugar e o modelo da “diferença”.

É importante salientar que ao trazer à cena uma representação do feminino nos textos teatrais, não se pretende estabelecer um sujeito único, central, mas é sob o descentramento do sujeito que se pretende essa análise, tenciona-se pensar esse feminino perpassado por múltiplas forças heterogêneas que proporcionam um constante desequilíbrio desse sujeito. Visto que, “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (RICHARD, 2002, p. 138).

Sendo assim, perguntar-se que vozes femininas ecoam na dramaturgia baiana da década de setenta é propor um exercício de memória inclusivo, ou seja, é atualizar uma memória que pode ter sido esmaecida na história do teatro baiano. Faz-se necessário, portanto, mapear os textos teatrais escritos por estas mulheres, perceber quais temas eram utilizados para fazer ecoar esse discurso da mulher no teatro, é dar lugar a suas denúncias, seus desabaços, suas memórias através das entrevistas por elas concedidas. Enfim, é abrir o tapete vermelho para que se ponham em cena as vozes femininas que ficaram nos bastidores da ditadura militar na Bahia.

2. *Abrindo o tapete vermelho*

Para o mapeamento das autoras e de suas produções teatrais, inicialmente, foi realizada uma coleta geral das peças escritas por mulheres, na década de setenta, distribuída no acervo do projeto *Edição e estudo de*

textos teatrais produzidos na Bahia no período da Ditadura Militar, no qual constam as edições fac-similares das peças do período, localizadas nos seguintes acervos: acervos do Teatro Vila Velha, do Espaço Xisto Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, da Escola de Teatro da UFBA.

Como afirma Maingueneau (2006), mesmo que a obra tenha a pretensão de ser universal, sua emergência é um fenômeno fundamentalmente local, e ela só se constitui por meio das normas e relações de força dos lugares em que surge. Desse modo, não se pode silenciar os ecos das relações entre escritor e obra, entre a obra e a sociedade em que se produziu a mesma. Ressalte-se que, conforme lembra Luciano Barbosa Justino em seu texto *Discurso Literário de Dominique Maingueneau*, Maingueneau não propõe um retorno ao biografismo, mas não afasta por completo a obra das posições que o escritor tem que assumir no campo literário e na sociedade.

Nessa perspectiva, o mapeamento foi feito de modo não linear, perseguiu-se as vozes dessas mulheres através de entrevistas e de seus textos para o teatro, tentando perceber a diferença dessas vozes a partir dos temas escolhidos por elas e, ainda, como imprimiram a presença feminina na história do teatro. Desse modo, apresenta-se aqui um panorama entrecortado por fatos biográficos desses sujeitos, por suas preferências e suas denúncias. Abre-se o tapete, então, para a voz de Aninha Franco, em entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados¹⁰⁹:

A censura é uma coisa sobretudo sem norte, ela não sabia direito o que fazer, tinha o óbvio, o óbvio era óbvio, o resto ela atacava de todos os lados por que ela mesmo não sabia. Imagine as pessoas que trabalhavam na época na Polícia Federal, censurando textos, não sabiam... não tinham critério.

Aninha Franco é dramaturga, escritora, advogada, agente cultural, ou seja, mulher múltipla que assume diversas personagens no palco da vida real. De orientação política anarquista, dedica grande parte de sua vida em prol da cultura e do teatro da Bahia.

Na peça teatral *Sarna*, de 1975, a dramaturga traz à cena a personagem de Dona Senhor que, considerando a sua classe social, acredita que não será acometida por uma epidemia de sarna que persiste por sete

¹⁰⁹ A Equipe textos teatrais censurados é coordenado pela Professora Rosa Borges dos Santos, na Universidade Federal da Bahia. Hoje, conta com a participação de mais três professores desta Universidade: Arivaldo Sacramento de Souza; Isabela Santos Almeida e Rosinês de Jesus Duarte, além da participação de dez bolsistas de Iniciação Científica e nove alunos de pós-graduação.

anos, até que sua filha seja atingida e o fato a faça entender que qualquer um pode ser prejudicado. Na bem humorada peça *A Rainha*, de 1975, Aninha Franco apresenta uma Rainha com poderes absolutos que deseja casar e trazer gargalhadas ao seu reino, como a falta de gargalhadas é a realidade deste lugar, ela ordena: “Imigrem-nas da Austrália, roubem-nas dos filmes de humor, façam-nas nas tabernas vizinhas. Virem-se!” (FRANCO, 1975). Percebe-se, uma sarcástica crítica ao contexto social e político da década de setenta que calava a voz e cerceava a vontade de rir de grande parte da população.

A segunda actante a passar por este tapete vermelho da memória da produção teatral baiana na década de setenta é Nivalda Costa. Ela é dramaturga, atriz, diretora e contista; durante o ensino médio, participou de diversos grupos teatrais estudantis. Fez o curso superior de Direção, da Escola de Teatro da Bahia, pela UFBA e, em 1978, formou-se em diretora teatral. Sua produção teatral na década de setenta é o resultado de um dos seus dois grandes projetos artísticos: "Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço", e o segundo é a "Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro". O primeiro projeto integra seis roteiros, a saber: *Aprender a Nada-r* (1975); *Ciropédia ou A Iniciação do Príncipe (O Pequeno Príncipe)* [1976]; *Vegetal Vigiado* (1977); *Anatomia das Feras* (1978); *Glub! Estória de um Espanto* (1979); *Casa de Cães Amestrados* (1980).

Em entrevista concedida a ETTC, em 2007, Nivalda Costa ressalta que “nossas vidas aqui era fazer arte, uma arte de driblar leões e atacar dragões e essa era nossa arma” (COSTA, 2007). Sua produção teatral, principalmente na década de setenta, corrobora esse compromisso com a arte e com a sociedade, no que tange à resistência, à luta da linguagem cênica contra a força bruta da ditadura militar. Nivalda ratifica tal fato, em entrevista, quando afirma: “Por que sempre... eu tenho... eu adoro é... símbolos, né, eu adoro o universo simbólico”. Afirmção corroborada em suas produções. Em *Anatomia das feras*, em 1978, o cenário é um sanatório, no qual os pacientes encenam um auto sobre a morte da Liberdade. Os personagens lançam mão da linguagem simbólica, de jogos silenciosos para trazer à baila o contexto ditatorial.

Em 1975 criou e fundou o Grupo de Experiências Artísticas (Grupo Testa) formado, inicialmente por 14 estudantes e pelo ator Armindo Jorge Bião. Segundo autodefinição do grupo, o TESTA não era um grupo de teatro, mas de ação (SOUZA, 2012, p. 30):

Nosso trabalho, [sic] é um processo e também uma exatidão. Nos definimos como guerrilheiros e *Aprender a Nada-r* nosso primeiro ato guerrilheiro: contra o sistema das “igrejinhas” das escolas, contra o “ator”, no princípio acadêmico que tal palavra anuncia: somos o corte/suporte o índice o tapa no texto. PS.: Logo: o TESTA não é um grupo de “teatro”, mas de ação (Arquivo privado de Nivalda Costa. Cf. SOUZA, 2012, p. 31).

O “ato guerrilheiro” *Aprender a Nada-r* apresenta dois atos em que personagens figuram-se à procura de algo e, de forma ora ordenada, ora desordenada, seguem setas coloridas, ao final, prendem-se em uma rede de caçar borboletas, buscando sair daquela prisão através de movimento com o corpo. Um dos principais personagens da peça é o “Poeta” quem articula, arquiteta e executa seus planos, tendo grande participação no curso dos acontecimentos (SOUZA, 2012, p. 54).

Em 1976, Nivalda Costa traz aos palcos o espetáculo *Ciropédia ou A Iniciação do Príncipe (O Pequeno Príncipe)*, um espetáculo para adulto que aborda história de um homem, o pequeno príncipe, que sairá pelo mundo, sozinho, à procura de saídas para sua existência, buscando conhecer-se. Durante sua caminhada, o homem encontra vários personagens com os quais irá aprender muito sobre si mesmo e sobre a opressiva realidade que ele vivencia. São exemplos de um teatro que lança mão de diversas estratégias para fazer ecoar uma voz de protesto e de denúncia.

Nosso mapeamento segue trazendo à cena a multifacetada Jurema Penna que foi advogada, atriz, dramaturga. Sua carreira de atriz começa com a formatura da primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Em parceria com Leonel Nunes, Reinaldo Nunes e Sóstrates Gentil, fundou a Companhia Baiana de Comédia – CBC. Em entrevista concedida a Lena franca, em 1984, ela diz que a CBC foi criada com o intuito de fazer um teatro profissional na Bahia, que se preocupasse em levar o teatro aos desfavorecidos, nas periferias, nas penitenciárias, etc. (ALMEIDA, 2011, p. 43). Em sua dissertação, Isabela Almeida (2011) traz a entrevista concedida a Vieira Neto, em 1980, publicada no jornal *A tarde*, em que Jurema comenta sobre os maléficos efeitos da censura para a arte:

Nos anos 70 houve muito cerceamento à liberdade de expressão. As pessoas queriam falar, mas não podiam por muitos motivos óbvios. Então, partiram para o convencional, salvo algumas manifestações isoladas que provocaram invasão de teatro por tropas policiais etc., etc. A palavra estava castrada. (VIEIRA NETO, 1980 *apud* ALMEIDA, 2011, p. 46).

O sentimento de castração da palavra permeia todas as autoras que produziram nesta década. Porém, todas elas descobriram a seu modo

feminino estratégias de resistência e através da arte cênica imprimiram seus discursos na história do teatro baiano. Apresenta-se, abaixo, mais um trecho de uma entrevista de Jurema Penna em que ela afirma querer mais autonomia e encenar aquilo que ela própria escreve:

Tenho outras peças já esquematizadas, até porque estou cansada de interpretar o pensamento alheio. Penso em escrever para o teatro sem com isso abandonar minha carreira de atriz de teatro e de cinema (FRANCOLINS NETO, 1966 *apud*, ALMEIDA, 2011).

Após passar muitos anos no Rio de Janeiro, no auge da carreira como atriz na rede globo, em 1973, Jurema Penna retorna à Bahia, estreando “Negro amor de rendas Brancas”, de sua autoria. Ao voltar para a Bahia, pretendia contribuir para a descentralização das produções teatrais. Em 1977 assume a Divisão do Folclore de Salvador, nessa ocasião implantam projeto como Comeia, Penitenciária e o Projeto Chapéu de Palha em 45 municípios baianos, promovendo, assim, um despertar de diversas comunidades para sua(s) identidade(s) cultural(is), através do teatro.

Em *Negro Amor de Rendas Brancas*, a dramaturga problematiza questões como os preconceitos de raça e de gênero. Põe em cena o drama de um casal, Juliana Rezende, atriz, branca; e Paulo Bispo dos Santos, arquiteto, negro e mais jovem do que Juliana. A relação entre os dois se complica no momento em que Paulo enfrenta um desafio profissional e Juliana interfere no sentido de beneficiá-lo. Esse fato desencadeia uma desconfiança por parte de Paulo que questiona a validade do relacionamento. Essa crise gera, no decorrer da peça, uma série de situações que traz à tona a continuidade dos discursos sobre a mulher que devem estar subjugadas à dominação masculina, através da cena em que Paulo dá uma bofetada em Juliana e, simultaneamente, o preconceito contra o homem negro que chega a ser chamado de “negro sujo” pela própria esposa, em meio à uma briga do casal.

Observe-se como Jurema Penna levanta questões sociais importantes através de um drama numa relação conjugal. Conforme lembra Elza Cunha de Vicenzo, o teatro nos finais da década de 60 e início de 70, tornara-se um verdadeiro foco de resistência e a mulher é recrutada para lutar a partir desse lugar. “Daí o lugar de preeminência que ocupam as preocupações políticas e sociais em suas primeiras peças e nas que se lhes seguem nos anos 70” (VINCENZO, 1992, p. XVI).

Segundo Vicenzo, a dramaturgia feminina, a partir de 1969, assume um caráter duplamente político: apresenta uma impregnação políti-

ca característica da nova dramaturgia, mas impregna-se também do sentido político do feminismo contemporâneo. Assim, “os temas explicitamente sociais e políticos, o propósito de denúncia e análise da situação geral afloram a cada passo nas complicadas posições de suas personagens, sejam elas masculinas ou femininas” (VICENZO, 1992, p. 18).

Nosso tapete abre-se agora para Emilia Biancardi Ferreira que assume um compromisso com o folclore tradicional da Bahia, desde o início da sua carreira. A professora e pesquisadora de Folclore brasileiro nasceu em Salvador, em 1932, mas viveu sua infância e alguns anos da adolescência em Vitória da Conquista (Bahia), cidade onde teve contato com as manifestações populares que lhe chamavam a atenção desde cedo. Em 1962, levou para o palco os frutos de anos de pesquisa sobre as manifestações artísticas afro-baianas: o grupo folclórico *Viva Bahia*.

Em maio de 1973, a autora estreia o musical *Dez anos de Viva Bahia* que é construído a partir da intertextualidade, fazendo ecoar diversas vozes da poesia e da música popular baiana, com músicas que representam o folclore na Bahia, de autoria da própria Emilia Biancardi ou de outros compositores baianos. O musical está dividido em cinco atos: 1) A abertura, dividida em dois quadros, sendo o primeiro uma música “Vim de Luanda” e um trecho do poema navio negreiro de Castro Alves; e o segundo quadro da abertura corresponde à “Ode ao dois de julho”, segundo o *script* da peça: “uma homenagem ao sesquicentenário da Independência da Bahia, com figurantes do sexo masculino e feminino, vestidos como o caboclo e a cabocla do tradicional desfile histórico”; 2) A primeira parte, denominada “Bahia em três tempos”, ao que se sucede a divisão dos quadros, o primeiro quadro, “O sertão”, o segundo quadro “O Mar” e o terceiro quadro “A Magia”.

Em *Dez Anos de Viva Bahia* percebe-se que as escolhas do sujeito-autor é altamente comprometida com a difusão e rememoração das culturas e crenças que formaram a povo baiano, ela ativa em seu texto, o credo, as vestes, a dança e, inclusive o cenário que constituem traços identitários do povo baiano.

Através desse mapeamento inicial das mulheres que atuaram no teatro baiano na década de setenta e das suas produções, tencionou-se ativar uma análise filológica, tomando-se o “feminino não como um termo absoluto (totalizador), mas como uma rede de significados em processo de construção, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural” (RICHARD, 2002, p. 151). Essas

marcas de identificação podem ser validadas a partir dos rastros deixados na materialidade textual e a partir das formações discursivas e ideológicas que ativaram e possibilitaram esses discursos.

3. *Palavras finais*

Reunir os sujeitos que atuaram na produção de um teatro feminino na Bahia da década de setenta, é um exercício necessário para viabilizar futuras análises filológicas dos textos aqui elencados. Aninha Franco, Nivalda Costa, Juerema Penna e Emilia Biancardi Ferreira são exemplos da atuação feminina num teatro cuja palavra estava controlada pelo poder militar. Entretanto, percebe-se que a escrita feminina, seja através do drama numa relação conjugal, seja através de releituras de clássico como o Pequeno Príncipe ou através de musical que traz a música folclórica tradicional baiana para o foco; denuncia, resiste e coloca em pauta a realidade vivenciada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios de bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*. Salvador, 2011. Dissertação de mestrado, orientada pela Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos.

COSTA, Nivalda. *Ditadura militar na Bahia*. Salvador, Nov. 2007. Entrevista concedida ao Drupo de Edição e Estudo de Textos teatrais da UNEB (Luís César Souza e Iza Dantas)

DUARTE, Rosinês de Jesus Duarte. *A escrita feminina em tempos de ditadura na Bahia: uma leitura de “Dez anos de Vivabahia” de Emilia Biancardi Ferreira*. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande – PR, julho de 2013.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Discurso literário de Dominique Maingueneau. Disponível em:

<<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/v1n1pdf/17%20Luciano%20Justino%20Leituras%20cr+%2%A1ticas.pdf>>. Captado em: 03-01-2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

NASCIMENTO, Elenilson. *Entrevista* em 07 de nov. 2011. Disponível em: <<http://literaturaclandestina.blogspot.com.br/2011/11/entrevista-com-dramaturga-aninha-franco.html>>.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Arte, cultura, gênero e política. Trad.: Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre a ciência*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Débora de. *Vegetal vigiado, de Nivalda Costa: Texto e censura (por uma análise das estratégias para driblar a censura)*. Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2009. TCC, orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.