

O TEATRO NAS PERIFERIAS DE SALVADOR NAS DÉCADAS DE 1970 E 1980: UMA LEITURA DOS SUPORTES MATERIAIS

Isabela Santos de Almeida (UFBA)
isabelasa@ufba.br

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito discutir, na perspectiva da crítica filológica, aspectos do movimento de teatro amador que teve lugar nas periferias da cidade de Salvador-BA nas décadas de 1970 e 1980. Para tanto, examinaremos, no conjunto documental recolhido, aspectos atinentes às materialidades dos textos, de modo a verificar como tal materialidade testemunha a presença de diferentes sujeitos e o uso de práticas de escrita como instrumento de afirmação e valorização identitária, assim como de exercício de poder e de resistência.

Palavras-chave:

Crítica filológica. Teatro negro. Materialidade dos suportes.

ABSTRACT

The present work aims to discuss, from the perspective of philological criticism, aspects of the amateur theater movement that took place on the outskirts of the city of Salvador-BA in the 1970s and 1980s. To do so, we will examine, in the collected documents, aspects related to the materiality of the texts, in order to verify how this materiality testifies the presence of different subjects and uses of the practice of writing as an instrument of affirmation and identity valorization, as well as exercise of power and resistance.

Keywords:

Black theater. Philological criticism. Materiality of supports.

1. Considerações iniciais

De cunho assumidamente político e portador de uma crítica social aguçada, o teatro amador ganhou a cena nas periferias soteropolitanas da década de 1970 e 1980. Sujeitos cientes, dos problemas sociais enfrentados, mobilizavam a força do teatro como prática artística para problematizar o cotidiano e construir estratégias de resistência. Do mapeamento realizado, foram encontradas expressões teatrais nos seguintes bairros de Salvador-BA: Calabar, o Grupo de Teatro do Calabar; Curuzu, Grupo de Teatro do Ilê Aiyê; Garcia, Grupo de Teatro Arupemba; e na Fazenda Grande, Grupo Experimental de Arte da Fazenda Grande, somando um total, até o presente momento, de 20 textos teatrais produzidos e encena-

dos desde os anos 1970 até 1987, último ano de vigência da censura federal.

A fim de compreender as formas de produção desse teatro, tomamos alguns desses textos teatrais e documentos de censura como objeto de leitura, a partir do olhar da crítica filológica. A proposta é examinar as materialidades dos textos a fim de elucidar aspectos de sua produção, recepção e circulação, evidenciando as técnicas e suportes de escrita, assim como o papel da censura, num momento histórico marcado pelo enfraquecimento desse órgão.

2. A leitura da materialidade dos suportes: um exercício de crítica filológica

Conforme Rita Marquilhas (2010), a filologia pode ser definida como

[...] disciplina concentrada na 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.

Neste campo investigativo, buscamos compreender os processos de produção, circulação e recepção de um determinado texto, inscrito em um contexto sócio-histórico, que se produz como resultado de ações de sujeitos reais que viveram os condicionamentos e possibilidades do seu tempo. Esse estudo, portanto, antecede a proposição de edições, uma vez que para o estabelecimento de textos críticos é imprescindível compreender a dimensão das redes sociais em que se engajam os sujeitos que interagem com tais textos, assim como as práticas de escrita e de leitura por eles manejadas. A partir desse exame, o editor levantará dados fundamentais para a construção dos sentidos sobre o texto, podendo balizar sua edição em função do público-alvo e de seus propósitos editoriais.

Borges e Souza (2012) chamam a atenção para as operações críticas necessárias ao estabelecimento do texto, enfatizando a centralidade deste como objeto que plasma saberes e usos linguísticos, práticas e convenções culturais. Eles definem

[...] a Crítica textual (Filologia stricto sensu) como um feixe de práticas de leitura, interpretação e edição, que a um só tempo, consideram como objeto, de modo indissociável, **língua, texto e cultura**. Tem por objetivo a compreensão e estudo dos processos (i) de produção das práticas de cultura escrita; (ii) de transmissão histórica dos textos; (iii) de circulação social

do texto, ([iv]) de recepção e reconfiguração que uma dada época constrói para o texto. (BORGES; SOUZA, 2012, p. 21)

As referidas informações acerca de cada um dos processos citados são acessadas a partir de um escrutínio minucioso do conjunto documental reunido, organizado e interpretado pelo filólogo, esse exame permitirá identificar, na materialidade dos textos, as marcas deixadas pelos diferentes sujeitos que interagiram com ele em seu processo de circulação, atribuindo-lhe sentidos, constituídos a partir de suas próprias experiências. Almeida e Borges (2018) esclarecem aspectos desse exame a partir da leitura dos suportes, destacando como

A materialidade dos textos nos informa sobre suas características culturais: os suportes de escrita (papéis), os instrumentos, as tintas, disposição da escrita no espaço gráfico, o uso do mimeógrafo ou de outro instrumento para sua reprodução (textos mimeografados, fotocopiados, xerografados). A escritura, por sua vez, evidencia os aspectos associados à pessoa: quem escreve, anota, emenda, dando a conhecer práticas de escritura, etapas de um processo etc. (BORGES; SOUZA, 2012, p. 143)

O olhar minucioso para os aspectos materiais particulariza a leitura filológica, dado o seu componente interpretativo que extrapola a simples descrição técnica, logrando a proposição de uma abordagem crítica. Nesse sentido, constrói-se o que designamos por crítica filológica,

[...] quando o filólogo amplia sua condição de crítico textual, de exegeta (comentários e glosas) para hermeneuta, buscando conhecer desde as particularidades linguísticas do texto, passando pelos diversos conteúdos, até as referências culturais, históricas e sociais, explorando-as na introdução crítico-filológica e no exercício da crítica filológica, com foco em diferentes temas [...] (BORGES, 2021, p. 40)

É a partir do exame da materialidade dos textos que a crítica filológica reúne dados para proceder à leitura da língua, do texto e da cultura. É possível identificar os diferentes usos e funções dos suportes materiais, assim como perceber a tecnologia de produção e reprodução de textos mais ou menos acessíveis à certa época. Os textos são, assim, considerados dentro do seu contexto não apenas em função do que se pode ou não dizer em determinado momento histórico, mas igualmente sobre as condições materiais que promoveram seu processo de produção e sua permanência em arquivos e acervos. A crítica filológica trata, portanto, de “(...) uma prática interpretativa que objetiva a leitura dos textos a partir das coordenadas e diretrizes histórico-culturais que os tornaram possíveis” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 58).

Considerando nosso objeto de estudo, os textos teatrais censurados durante a ditadura civil-militar, observamos a adequação de sua for-

ma material para o levantamento da cena. Trata-se de datiloscritos originais ou reproduzidos por mimeógrafo a tinta ou a álcool, a mancha escrita quase sempre aparece no anverso, com folhas unidas por grampos. Para serem levados ao palco, na preparação da cena, esses textos assumiam formas que possibilitavam sua rápida reprodução e sua portabilidade. No geral, há um cuidado com o emprego da técnica da datilografia: observamos o uso de margens regulares, o controle do espaçamento interlinear, o uso de tabulação para dar destaque às falas dos personagens.

A mancha escrita é organizada para propiciar a leitura a uma certa distância do rosto, de um corpo que pode estar sentado, mas que frequentemente está de pé, se movimentando em um espaço cênico, alternando a atenção entre o texto na página e a dinâmica da preparação da cena. Na figura 1, apresentamos exemplos de mancha escrita do texto teatral censurado, a visualização da página inteira permite ver duas estratégias de datilografia.

Na imagem da esquerda, temos a f.3 do *Cangaço* (Cf. SPÓSITO, 1978), o texto é datilografado conforme convenção tipográfica designada de parágrafo moderno, caracterizado pela ausência de recuo e deslocamentos, apresenta-se na folha como um bloco de texto separado dos demais por um espaço em branco, no exemplo em destaque o espaço entre parágrafos é de cerca de 6pt, o que resulta em uma mancha escrita densa.

Por sua vez, na imagem da direita, reprodução da folha 12 do texto teatral “Ciço e Cida” (DUARTE, 1983, f. 12), as réplicas são datilografadas no estilo de parágrafo francês, sem recuo na primeira linha e deslocamento em todas as demais, a estratégia confere destaque ao nome do personagem, assim como particulariza o texto da réplica. A separação de parágrafos com um espaço em branco reforça o isolamento dessa unidade, tornando-a mais legível, assim como resultando em uma mancha escrita menos densa e mais propícia a receber anotações manuscritas marginais dos sujeitos que preparam a cena.

Figura 1: Dois exemplos de mancha escrita do texto datilografado.



Fonte: Spósito (1978, f. 3)

Fonte: Duarte (1983, f. 12).

Ambas as estratégias lidam como aquilo que Araújo (2008, p. 168) designa como “o problema técnico da valorização dos diálogos (com as respectivas chamadas dos personagens) através do hábil uso de brancos marginais para o bloco de texto da ‘fala’ ou de brancos interlineares ou intervocabulares para o registro dos personagens”. Por mais óbvio que seja, vale ressaltar que, diferente dos processadores eletrônicos de texto e à semelhança do texto manuscrito, a mancha escrita resultante do processo de datilografia não pode ser alterada, ela deve, portanto, ser visualizada pelo datilógrafo no momento que este inicia a preparação do texto.

Na mão do ator, o *script* da peça é objeto a ser trabalhado, isso mobiliza estratégias de anotações e destaques das réplicas e didascálias, assim como acréscimos acerca do próprio texto. Registra detalhes da interação com outros atores, marcações de palco, as ênfases e entonações que darão voz às palavras inscritas nas páginas e que podem dar origem a notas marginais e destaques. Nesse sentido, as folhas grampeadas levadas à cena assumem uma função específica, transitória entre a memorização das falas e a realização da encenação. Finalizada a temporada, são guardadas para uma próxima oportunidade, como objeto de recordação, ou simplesmente descartadas, seguindo o paradigma de que “[n]a cultura impressa, uma percepção imediata associa um tipo de objeto, uma classe de textos e usos particulares” (CHARTIER, 2002, p. 109).

Os textos teatrais censurados são oriundos de práticas cênicas que envolvem uma diversidade de partícipes, que desempenham diferentes funções em sua elaboração, visto que nessa dinâmica estão presentes, além de atores e diretores, dramaturgos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, técnicos de som, dentre outros, que deixam suas marcas nos suportes materiais. A exemplo, no testemunho de “A negra resistência” (CONCEIÇÃO, 1985), depositado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, lê-se na primeira folha o nome “Eliezer”, grafado em caneta hidrográfica verde (fig. 2). Franco (1994) registra que Eliezer Leitão atuou como ator, cenógrafo, figurinista na encenação de “A negra resistência”, de 1985, que teve lugar no teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA).

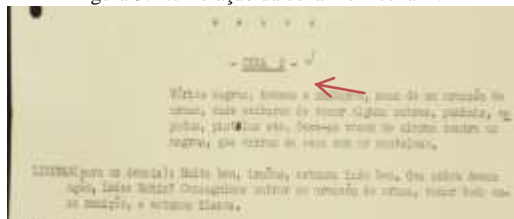
Figura 2: Inscrição do nome Eliezer.



Fonte: Conceição (1985, f. 1)

Ao longo do mesmo testemunho há também inscrições manuscritas que indicam a segmentação do texto em cenas, numeradas com algarismos romanos em tinta azul. Essa segmentação se sobrepõe à proposta do autor, estabelecendo uma divisão do texto em função da dinâmica da encenação. Conforme se vê na figura 3, ao lado da numeração datiloscrita, o sujeito insere “V”, manuscrito a tinta azul, renumerando a cena como resultado de uma ação no palco mais segmentada do que aquilo havia sido pensado pelo dramaturgo durante o processo de elaboração do texto.

Figura 3: Numeração da cena 2 em cena V.



Fonte: Conceição (1985, f. 5).

Esses sujeitos que deixam suas marcas sobre os testemunhos assumem papéis sociais e estão inscritos em um contexto histórico no qual se utilizam de diferentes textualidades e seus suportes em função de suas intenções, necessidades, obrigações ou desejos. Conformam um grupo heterogêneo de leitores, que possui um corpo vivo e que somente pode atribuir sentido ao texto a partir das experiências e vivências desse corpo. Conforme afirmam Cavallo e Chartier (1998, p. 4), a leitura “não é uma operação intelectual meramente abstrata; envolve o corpo, está circunscrita em um espaço e implica um relacionamento entre uns e outros”. A questão levantada desconstrói a ideia de leitura ancorada na perspectiva platônica, que separa intelecto e corporeidade, defende que ela se elabora em função de um contexto e amplia ideia de evento individual para dar lugar a uma atividade que propõe interação entre sujeitos mediada pela ação de ler.

Partimos, portanto, do pressuposto de que nenhum texto possui existência fora dos suportes que o fazem circular em um determinado contexto histórico, e nesse sentido, todos os signos presentes na página são dotados de expressividade. Conforme afirma Chartier (2005), em prefácio à *Bibliografía y sociología de los textos* (MACKENZIE, 2005)

[...] las formas afectan al significado. Un texto (aquí en su definición clásica) tiene siempre como soporte una materialidad específica: el objeto escrito donde ha sido copiado o impreso, la voz que lo lee, lo recita o profiere, la representación que lo hace ser visto y escuchado. Cada una de estas formas de “publicación” se organiza según dispositivos propios que determinan de manera variable la producción de sentido. Así, centrándose en el escrito impreso, el formato del libro, la mise en page, la división del texto, las convenciones tipográficas, la puntuación, están investidos de una función expresiva.⁵⁶ (CHARTIER, 2005, p. 7 *apud* MACKENZIE, 2005)

Deslocando a argumentação para a materialidade dos textos teatrais censurados, é necessário se questionar como participam da construção do sentido o uso de técnicas de datilografia, como o uso de maiúsculas e sublinhados denotam intencionalidades no texto, de que maneira a presença da sobreposição de tipos para fins de correção ou ainda para a-

⁵⁶ “[...] as formas afetam o significado. Um texto (aqui em sua definição clássica) tem sempre como suporte uma materialidade específica: o objeto escrito em que foi copiado ou impresso, a voz que o lê, o recita, o profere, a representação que o faz ser visto e escutado. Cada uma dessas formas de ‘publicação’ se organiza segundo dispositivos próprios que determinam de maneira variável a produção de sentido. Assim, centrando-se no escrito impresso, o formato do livro, a miseenpage, a divisão do texto, as convenções tipográficas, a pontuação, estão investidos de uma função expressiva.” (CHARTIER, 2005, p. 7 *apud* MACKENZIE, 2005) (tradução nossa).

créscimos, apresentam um texto no curso de sua feitura. Passamos, na próxima seção, levantar aspectos que elucidem essas questões.

3. *Sujeitos nas cenas de produção e circulação dos textos teatrais*

De acordo com McKenzie (2018) a sociologia

[...] nos direciona a considerar os motivos e interações humanas que os textos envolvem a cada estágio de sua produção, transmissão e consumo. Ela nos alerta para os papéis das instituições e de suas complexas estruturas, na construção das formas do discurso social, passado e presente. (MCKENZIE, 2018, p. 28)

Nesse sentido, os documentos resultantes do movimento de teatro amador nas periferias de Salvador-BA, no contexto da ditadura civil-militar, representam tais interações humanas e repercutem as relações de poder, opressão, silenciamento e resistência. Dois sujeitos emergem nesse contexto e interagem compulsoriamente por força das obrigações do protocolo de censura: autor e censor. O primeiro parte do lugar do exercício artístico, visando a construção de um produto estético e político, o segundo, presta-se a avaliar tal produto, de modo a enquadrar os sentidos gerados dentro dos paradigmas pretendidos pelo governo militar, suas funções de funcionário público são imbuídas do poder de veto aos sentidos que visassem questionar o regime instituído.

As estratégias de resistência ao poderio estabelecido mostram-se também na composição dos documentos. Na figura 4, apresentamos a autorização de encenação da peça *Exorcismo à brasileira* (DUARTE, 1985), assinada pelo autor, uma das exigências do protocolo de censura.

Figura 4: Autorização de encenação da peça *Exorcismo à Brasileira*.



Fonte: Duarte (1985).

No exemplo, o documento que trata da liberação da peça para a encenação ganha outros sentidos ao circular em um papel timbrado do Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê. As informações sobre a fundação, localização e contato conferem-lhe uma chancela institucional que irá denotar a atividade artística como produto de um segmento civil organizado e socialmente reconhecido. Os elementos não verbais do documento, notadamente o logotipo de Ilê Aiyê localizado ao ângulo superior esquerdo e o grafismo do perfil feminino ao centro da folha deixam marcadas a vinculação ideológica, a perspectiva do protagonismo negro na luta abolicionista e antirracista, opõem-se, portanto à folclorização e fetichização da cultura negra, assim como ao mito da democracia racial, discurso corrente sobre a questão racial no Brasil no referido período. Nesse sentido, as formas dos textos materiais participam e são determinantes para a construção dos sentidos desse texto (Cf. MCKENZIE, 2005), assim como os textos constituem-se como *performance* também a partir de sua construção material.

Nesse sentido, a resistência ao regime também se apresenta nos signos não verbais do texto, é o caso do grafismo da peça *Oxim o Iuarê-tê*, de Lia Spósito (1985), cf. figura 5, que apresenta as vivências de um velho caboclo no meio do mato, suas experiências religiosas e sua transformação em onça, baseado no conto “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosae no romance *Maíra* de Darcy Ribeiro. A capa do *script* submetido à censura traz uma ilustração de Antônio Godi (1985), feita em nanquim sobre acetato, trata-se de uma leitura da obra “Urna funerária”, de Jean-Baptiste Debret. A ilustração desloca a obra original apresentando um indígena combativo: a boca semiaberta e as mãos empunhando um fuzil ornado com grafismos dão a entender a permanência da luta da qual a figura, ainda que no post-mortem, não se furta.

Figura 5: Ilustração da capa de “Oxim, o Iaurê-tê” e detalhe da referida ilustração.



Fonte: Spósito (1985).



Fonte: Godi (1985).

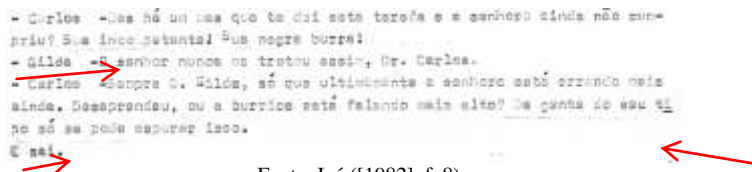
Sendo o teatro periférico soteropolitano uma expressão artística eminente negra, em virtude da caracterização étnica da população que habitava/ habita esse espaço, o conflito étnico-racial no período da ditadura militar surge como temática amplamente abordada nesses textos. Vale ressaltar que a questão do negro no durante a ditadura militar era estrategicamente silenciada e apascentada, como mais uma estratégia de controle da população. Acerca do problema, a obra de Abdias Nascimento testemunha a situação de opressão vivenciada, o referido autor afirma que

[...] a camada dominante simplesmente considera qualquer movimento de conscientização afro-brasileira como ameaça ou agressão retaliativa. E até mesmo se menciona que nessas ocasiões os negros estão tratando de impor ao país uma suposta superioridade racial negra... Qualquer esforço por parte do afro-brasileiro esbarra nesse obstáculo. A ele não se permite esclarecer-se e compreender a própria situação no contexto do país; isso significa, para as forças do poder, ameaça à segurança nacional, tentativa de desintegração da sociedade brasileira e da unidade nacional. (NASCIMENTO, 1978, p. 78-9)

O incômodo gerado pela denúncia do racismo nos palcos periféricos soteropolitanos deixa-se entrever, por exemplo, pelo conjunto de documentos que compõe o processo de censura ao texto teatral “Iyá Anônimas Guerreiras Brasileiras”, de autoria coletiva do Grupo de Mulheres do Movimento Negro Unificado, datado por esta pesquisadora de 1982. A ação é composta por seis cenas nas quais personagens femininas retratam o enfrentamento e a luta por denunciar e desnaturalizar do racismo cotidiano. O texto foi liberado sem cortes, com classificação etária de 18 anos, justificada pela presença de “Conflitos sociais”.

Os referidos documentos estão sob a guarda do Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DF do Serviço Nacional de Diversões Públicas. Apesar de não ter sofrido cortes, há destaques feitos pelo censor, como podem ser vistos na figura 6.

Figura 6: Destaques do censor a trechos de “Iyá Anônimas Guerreiras Brasileiras”.



Fonte: Iyá ([1982], f. 8).

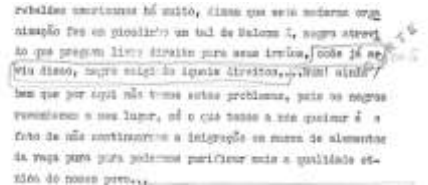
As ofensas racistas proferidas contra a personagem Gilda são sublinhadas pelo censor, pontuando a necessidade de interdição e silenciamento da situação denunciada nos diálogos. De acordo com as orientações da legislação vigente à época, deveria ser vetado, parcial ou integralmente, o espetáculo que “(...) incite preconceito étnicos, procurando despertar animosidades entre o homem branco e o de cor ou de um destes contra qualquer colônia de imigrantes, ou vice-versa” (FAGUNDES, 1974, p. 138-9). Do ponto de vista de quem amarga as mazelas de uma sociedade estruturada em um paradigma racializante, que historicamente inferioriza um segmento social como estratégia de produção de riquezas e manutenção de privilégios de certos grupos, tal orientação indica a aceitação passiva de toda sorte de inferiorização e opressão da população negra.

O drama apresentado em *Iyá*, portanto, se insurge contra esse tipo de silenciamento, problematizando o racismo a partir do lugar de fala da mulher negra soteropolitana. O conjunto de documentos que compõe o processo de censura, por sua vez, mostra como o protocolo da censura federal reagiu a essa temática, burocratizando o processo de apreciação da peça com a multiplicação de documentos exigidos para sua liberação. O processo depositado no Arquivo Nacional consta do texto teatral lido pelos censores, 3 ofícios trocados entre as instâncias da censura, 2 certificados de censura (um provisório e um definitivo, 5 pareceres censórios (sendo 3 relativos à leitura do texto e 2 ao ensaio geral), 3 fichas protocolo, 1 texto de esclarecimento sobre a peça, 1 lista com a relação do elenco, contendo os respectivos dados pessoais, como RG, CPF, endereço, filiação, estado civil e profissão de todas as atrizes da peça. Esse último documento atesta o nível de vigilância ao qual as atrizes estavam submetidas, cabe ressaltar, que apesar de esse ser um documento previsto no *hall* de exigências para a obtenção do certificado de censura (Cf. FAGUNDES, 1974), ele não é frequente no *corpus* dos textos teatrais censurados na Bahia.

A censura prévia supervisionava as expressões artísticas a partir de um aparato legal que lhe dava sustentação e construía a imagem de uma agenda civilizatória para a população brasileira ao balizar as diversões públicas a partir de um certo “bom gosto”; na prática, a censura promovia, dentre outras violências, um altíssimo nível de burocratização das possibilidades de expressão artística como uma das estratégias de controle. Nas marcas deixadas sobre os suportes, concretiza-se o controle sobre aquilo que pode ou não pode ser dito, é o caso dos cortes (veto parcial à peça). No *corpus* em exame, o corte se materializa apenas no texto

Usura Corporation (GODI, 1978) e, novamente, a denúncia do racismo causa incômodo, conforme figura 7:

Figura 7: Cortes ao texto “Usura Corporation”.



Fonte: Godi (1978, f. 6).

O corte é feito com um destaque a lápis, inscrição do termo corte e é confirmado com o destaque a caneta de tinta azul e carimbo de tinta também azul contendo a inscrição “CORTE”. O contexto do excerto faz referência à KuKluxKlan, “moderna organização que fez em picadinho um tal de Malcom X”. Com o corte, retira-se do texto a busca pela igualdade de direitos na sociedade brasileira, não obstante, mantém-se a apologia à violência racial da KuKluxKlan, assim como a afirmação de que lideranças negras dissidentes, como Malcom X, são atrevidas, mas que esse não é um problema do Brasil. Chama a atenção também a manutenção da ideologia eugenista, na passagem favorável a imigração europeia do séc. XIX como estratégia de embranquecimento da população brasileira.

A partir da análise dessas marcas materiais é possível ver emergir a figura do censor como sujeito determinado a controlar a profusão de sentidos do texto, limitando-a conforme a ideologia do governo militar, calcada em uma noção homogeneizante, eurocentrada e elitista de cultura. Em sua ação, a obra de arte é destituída de sua força provocativa e questionadora, sendo reduzida à mera *diversão pública*. A nomenclatura proposta pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas deixa patente a perspectiva de arte como entretenimento, desinteressada do trabalho com a linguagem artística, assim como desvinculada dos aspectos políticos que subjazem qualquer produção cultural.

Do ponto de vista das questões étnico-raciais, a censura atua ao limitar as possibilidades de representação da população negra nas artes, visando a manutenção da subalternidade desta a partir da afirmação do discurso da democracia racial. A falácia de que o racismo inexistente no Brasil em razão dos “benefícios” advindos da mestiçagem como motor

da formação do povo brasileiro, acomodada e silencia opressões, desigualdades e conflitos. Como afirma Munanga (2020), a democracia racial

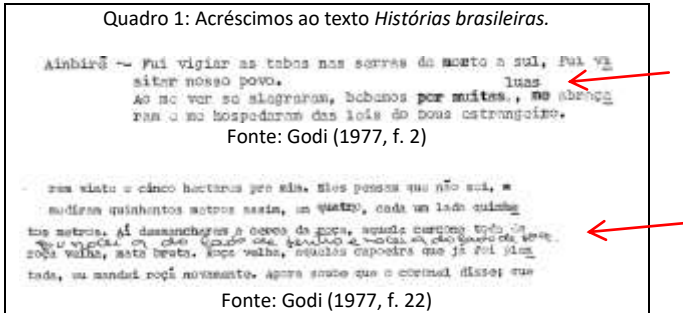
[...] encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes. (MUNANGA, 2020, p. 83)

Resistindo a tal manipulação, intelectuais negras e negros periféricos adentram o universo do teatro para trazer ao exercício da escrita dramaturgica ações de valorização da cultura negra. Passamos a tratar do texto da peça “Histórias brasileiras”, nela, Antônio Godi (1977) reúne referências que dão conta de representar o percurso histórico do Brasil e da Bahia, a partir de uma ação organizada por cenas e personagens centrais. Se inicia pelo elemento indígena, contrastando a chegada dos portugueses ao Brasil e a situação do indígena à época, a partir da teatralização da assembleia com diferentes povos tradicionais, tais como Erorowo, Guarani, Xavante, Bororo, Irantxe, dentre outros. Passa a falar da condição do negro e da cultura negra com o exemplo do Mestre Pastinha. Teatraliza o texto *A cerca*, de Luis Pontual e Rose Genevois para tratar da questão do sertanejo e problematizar a questão agrária. A Salvador da década de 1960 é levada aos palcos com o texto “Água de Meninos”, de Ailton Lisboa.

O testemunho é uma cópia de datiloscrito em mimeógrafo a tinta, composto por 24 folhas. Foi datilografado em parágrafo moderno, utilizando-se o parágrafo francês para marcar o diálogo na f. 2 e o parágrafo comum para transcrever uma carta na f. 15. Por vezes emprega o espaço simples entre parágrafos, por vezes duplo, sobretudo para demarcar o final de uma cena. Até a folha 14, o espaço entre as linhas é simples, a partir daí emprega-se o espaço entre linhas de 6 pts. Tais escolhas geram uma mancha escrita irregular e dão a entender que diferentes mãos datilografaram esse texto.

As correções sejam elas datiloscritas ou manuscritas, dão a conhecer o momento da produção textual, indicando as nuances de sentidos a serem exploradas nas cenas e permitindo flagrar o contexto da produção textual mediada pela máquina de datilografia, suas possibilidades e seus limites, assim como das mãos que retomam o texto após a datilografia. O quadro 1 traz dois registros de acréscimos a “Histórias brasileiras” (GODI, 1978):

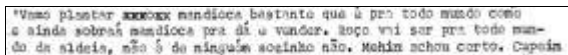
Quadro 1: Acréscimos ao texto *Histórias brasileiras*.



No primeiro excerto retirado da f. 2, temos o acréscimo datiloscrito da palavra “lua”, provavelmente decorrente de um erro de cópia. Ao constatar a ausência, a/o datilografa/o inseriu a palavra faltantena entrelinha superior, onde havia espaço suficiente para a sua legibilidade. No segundo excerto, da f. 22, o acréscimo, também na entrelinha superior, é manuscrito, devendo este ter sido realizado após a datilografia, no momento de revisão do texto. O trecho em questão parece completo, mas o acréscimo reitera a ação de roçar, reforçando a ideia do trabalho com a terra, o que, no contexto das questões agrárias legitima a ocupação da área.

O segundo movimento que observamos diz respeito à substituição no curso da escrita, conforme aparece no quadro 2:

Quadro 2: Substituição no texto *Histórias brasileiras*



Fonte: Godi (1977, f. 9).

Conforme se observa, a palavra “arroz” é suprimida com uma sequência de “xxxxxx”, sendo substituída pela palavra “mandioca” no curso da escrita. Em se tratando de atividade agrária indígena, é esperado que a cultura da mandioca tenha mais destaque do que a de outros congêneres. A substituição é afirmada pela retomada da palavra na linha seguinte. As supressões também se mostram presentes no texto, apresentamos, no quadro 3, uma das ocorrências.

Quadro 3: Supressão no texto “Histórias brasileiras”.

ta decepção: Adalberto da Silva, um velho de 50 anos, nunca mais
 teve paz. Vendia carentis, perdou todo o estoque e foi à falência.
 Enlouqueceu e depois de muitas tentativas frustradas de suicídio,
 um dia conseguiu meter uma bala na cabeça. . . . , pai daquele
 radialista . . . se matou a ano passado, quando mandingo. Obu

Fonte: Godi (1977, f. 20).

Nesse caso, em lugar da sobreposição dextxxxxx para indicar o cancelamento, recurso mais comum, opta-se por realizar algo como uma raspagem na matriz, de maneira extirpar o trecho antes do processo de reprodução. A supressão justifica-se pela temática abordada, baseada em fatos verídicos: casos de suicídio entre feirantes que perderam o investimento de uma vida em razão do incêndio à feira de Água de Meninos, em 1964 em Salvador-BA, período de modernização da cidade. Suprime-se a referência a dois nomes próprios, sendo um deles o de um radialista, possivelmente figura amplamente conhecida no meio social baiano. Note-se que o mesmo não ocorre com o nome de Adalberto da Silva que permanece no texto. O testemunho de “Histórias brasileiras” permite assim observar a escrita de um texto nos momentos terminais de sua feitura. Esse texto ao adentrar o palco será, novamente, reconstituído em função das demandas da encenação, num curso de escrita que apenas cessa quando cessarem as interações sociais por ele motivadas.

5. Considerações finais

Quando nos deparamos com textos de tempos pretéritos, em que a tecnologia da escrita parece estar muito distanciada das práticas contemporâneas, o olhar do filólogo é sempre requisitado para deslindar os aspectos materiais que participam da construção dos sentidos de um certo documento. Contudo, em se tratando de textos elaborados em um passado relativamente recente, como é o caso dos textos datiloscritos, a similaridade dos produtos resultantes das máquinas de datilografar e dos processadores de texto contemporâneos pode causar a falsa impressão de que não é necessário escrutinar a participação da materialidade dos textos na construção dos sentidos.

Com a argumentação desenvolvida ao longo deste artigo, acreditamos ter sido possível afirmar a relevância da realização da leitura da materialidade dos suportes como recurso fundamental para conhecer os meandros dos processos de produção, recepção e circulação dos textos

teatrais nas periferias soteropolitanas, durante a vigência da censura federal. Mesmo sendo datiloscritos, passados a limpos e submetidos ao protocolo da censura federal, estando em fase terminal de produção, é possível flagrar a cena da escritura que se mostra nos acréscimos, substituições e supressões, a circulação dos textos no contexto dos órgãos da censura, assim como a recepção dos textos pelo censor, mostrando como diferentes sujeitos interagem a partir dos textos, repercutindo nas marcas materiais as relações de poder presentes nas sociedades em que estes estão inseridos. A perspectiva é que as edições elaboradas para a dramaturgia em exame, em consonância com a leitura da materialidade aqui discutida, contemplem tais aspectos, de maneira a dar a conhecer aos leitores contemporâneos as formas nas quais os textos pretéritos circularam. Reafirmamos, portanto a leitura material dos suportes como indispensável ao trabalho filológico na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Escritas e sujeitos na cena dramatúrgica baiana. In: LOSE, A.D.; SOUZA, A.S. de (Orgs). *Pa-leoграфия e suas interfaces*. Salvador: Memória & Arte, 2018. p. 143-58

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2008.

BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de;. Filologia e edição de texto In: BORGES, R. et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59

_____. A edição de textos: crítica filológica e práticas editoriais. In: ____ et al. *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas*. Salvador: Memória & Arte, 2021. p. 13-49 (Livro eletrônico. Disponível em: www.memoriaarte.com.br. Acesso em: 20 out. 2022)

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. de Fulvia Moretto, Guacira Machado e José Antônio Soares. São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. Un humanista entre dos mundos: Don McKenzie. In: MCKENZIE, D.F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

_____. *Os desafios da escrita*. Trad. De Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

CONCEIÇÃO, Fernando. *A negra resistência*. Salvador, 1985. [Texto datilografado]. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, Salvador-BA.

DUARTE, Everaldo Conceição. *Autorização de encenação da peça “Exorcismo à brasileira”*. Assina Everaldo Conceição Duarte. [Salvador]. [1985] (Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro)

DUARTE, Everaldo Conceição. *Ciço e Cida*. [Salvador]: [1983]. [Texto datilografado] (Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro)

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Editora e Distribuidora do Autor, 1974.

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

GODI, Antônio. *Cartaz Original: Oxim O Iauretê*. Salvador, 2010. Disponível em: <http://palmaresinaron.blogspot.com/2010/08/cartaz-original-oxim-o-iaurete-1985.html>. Acesso em 30 set. 2022.

GODI, Antônio. *Histórias brasileiras*. Salvador: 1977, 24f. (Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro)

_____. *Usura corporation*. Salvador: 1978, 40f. (Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro)

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografía y sociologia de los textos*. Traducción Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

_____. *Bibliografía e a sociologia dos textos*. Trad. de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018 [1999].

MARQUILHAS, Rita. Filologia, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Carlos Ceia (Coord.), 2010. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/filologia>. Acesso em 20out. 2022.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

SPÓSITO, Lia. *Cangaço*. Salvador: Salvador: 1978. 7f. (Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro)

SPÓSITO, Lia. *Oxim o lauretê*. Salvador: [Salvador]: [1985]. 7f. (Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro)

Outra fonte:

IYÁ ou as anônimas guerreiras brasileiras. Salvador: [1982], 12 f. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Seção Teatro.