



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

BRÍGIDA PRAZERES SANTOS CUNHA

**A DRAMATURGIA DE ANTÔNIO MENDES: EDIÇÃO INTERPRETATIVA DO
TEXTO TEATRAL CENSURADO *CONTOS DE SENZALA***

Salvador

2021

BRÍGIDA PRAZERES SANTOS CUNHA

**A DRAMATURGIA DE ANTÔNIO MENDES: EDIÇÃO INTERPRETATIVA DO
TEXTO TEATRAL CENSURADO *CONTOS DE SENZALA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Isabela Santos de Almeida

Salvador

2021

BRÍGIDA PRAZERES SANTOS CUNHA

ANTÔNIO MENDES' DRAMATURGY : INTERPRETIVE EDITION OF THE CENSORED THEATRICAL TEXT "CONTOS DE SENZALA"

Advisor : ISABELA SANTOS DE ALMEIDA

BANKING MEMBERS :

ARIVALDO SACRAMENTO DE SOUZA

ISABELA SANTOS DE ALMEIDA

MARIA DA CONCEICAO REIS TEIXEIRA

Data: Jan 31, 2022

Cunha, Brígida Prazeres Santos.

A dramaturgia de Antônio Mendes: edição interpretativa do texto teatral censurado *Contos de senzala* / Brígida Prazeres Santos. - 2021.

102 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Isabela Santos de Almeida.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

“Entregue o seu caminho ao Senhor, confie nele, e Ele agirá.”

(Salmos 37:5)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus por me capacitar e dar forças para concluir mais esta etapa de muitas que ainda virão!

A minha família, principalmente minha mamãe, Rita de Cássia, por ser uma mãe carinhosa, grande pedagoga e construtora de sujeitos críticos, me ensinando desde pequena, através de sua visão de mundo, a ser empoderada e consciente de minha luta enquanto mulher negra para ocupar um lugar de destaque e não um lugar imposto pela sociedade machista e racista. Aos meus irmãos Braz Felipe, Anderson e Helane por acreditarem em mim e me incentivarem a continuar na jornada.

Ao meu querido esposo, Jorge Cunha, por me incentivar com tanto amor e acreditar que eu poderia conseguir vencer mais esta etapa. A minha sogra, Gildete Cunha, por sempre me impulsionar e me ajudar a vencer as dificuldades para além da vida acadêmica.

A minhas cunhadas Queila, Leila e Elaine por acreditarem sempre no meu sucesso e pelo incentivo através de orações e súplicas. A meus sobrinhos Robert, Mallu e Sarah pelo amor constante que me impulsionou a seguir em frente.

A Isabela Almeida, minha orientadora, pela dedicação e paciência em me ensinar a ser melhor, me esforçar e conquistar meus objetivos, lembrando-me sempre que eu deveria “apenas parar”, resenha interna. A Eliana Brandão, minha primeira orientadora, que me incentivou a ter amor pela pesquisa, aprender e olhar sempre para frente, independente do meu desafio. A Rosa Borges, por ser a “mãe” dos pesquisadores dos textos teatrais censurados e referência na filologia feita na Universidade Federal da Bahia.

Aos grandes amigos Elifrance Marins, que é o presente da UFBA para minha vida, confidente das angústias e alegrias acadêmicas. Claudinha que me acompanhou no dia da matrícula vibrando pela minha conquista. George Gomes, Moisés Marins, Cátia e Moisés Santana, Daniele e Maick Araújo, Genildo Ribeiro, Dilma Viana, Dayse Ferreira, Juliana e Renata Alves, Sara Barbosa, Núbia Batista, Géssica Cabral, Lilia e Leide Gomes pela rede de apoio.

Ao clube de desbravadores por ser um local de aprendizado constante e ajuda para todas as áreas da vida, inclusive a acadêmica.

Aos amigos que a ETTC me deu Larissa Caroline, Dâmares Carneiro, Fernanda Benfica, Quelle Santos, Anete de Araújo, Edilane Andrade, Ebert Vieira, Misael França e Emille Matos.

Aos grandes mestres filólogos que são uma inspiração Ari Sacramento, Fabiana Prudente, Carla Ceci, Rosinês Duarte, Débora de Souza, Mabel Mota, Célia Telles e Norma Suely com os quais tive a honra de aprender seja em eventos, ou em sala de aula.

Agradeço de forma imensurável a Joilson Nunes e Geremias Mendes por aceitarem serem entrevistados e fornecerem informações referentes a Antônio Mendes de Oliveira, que foram enriquecedoras para este trabalho. Agradeço especialmente a Geremias Mendes pelas fotografias de Antônio Mendes, que me permitiram reconhecer-me naquele rosto.

Aos integrantes da Equipe Textos Teatrais Censurados – ETTC, pois através do trabalho inicial de cada pesquisador em montar o ATTC, foi possível conhecer o texto *Contos de senzala* e abrir meus horizontes para estudar um autor de tamanha relevância para o teatro amador baiano.

Muito obrigada!!

RESUMO

Analisaremos a produção dramática de Antônio Mendes, considerando, especialmente, o texto *Contos de senzala* para o qual foi feita uma edição interpretativa com a finalidade de divulgação da obra. Antônio Mendes de Oliveira foi um dramaturgo baiano que abriu caminho para a presença de sujeitos negros na cena do teatro amador durante as décadas de 1970 a 1980, período em que a sociedade vivia sob regime ditatorial e que a atuação da censura estava mais acentuada nas diversões públicas. A relevância de Antônio Mendes para os grupos de teatro amador foi imensurável, no entanto é perceptível o apagamento e silenciamento no que concerne ao mesmo. Neste trabalho, em perspectiva filológica, com ênfase na Crítica Textual, buscou-se estudar os processos de produção, transmissão e circulação da produção dramática de Mendes, resultando em uma edição. O presente estudo é relevante por contribuir com a divulgação de uma literatura dramática esquecida, que revela a potência de Antônio Mendes como intelectual negro. Assim como, propomos uma reflexão no que concerne à prática censória e a consequência dela para a produção da dramaturgia amadora baiana. Os resultados alcançados se deram mesmo com a presença da pandemia que dificultou acessos a acervos, e contatos com sujeitos que conheceram Antônio Mendes. Ao final da pesquisa, foi concluída a construção do Acervo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO) e realizada uma edição interpretativa, já que o corpus possibilitou tal edição, com o propósito de divulgar o sujeito silenciado, bem como sua dramaturgia que encenou a história do negro e sua luta pela liberdade ainda presente na contemporaneidade.

Palavras-chave: Antônio Mendes. Crítica Textual. Teatro Amador. Texto Teatral Censurado

RESUMEN

Vamos a analizar la producción dramática de Antônio Mendes, considerando, especialmente, el texto *Contos de senzala* para el cual se realizó una edición interpretativa con el objetivo de difundir la obra. Antônio Mendes de Oliveira fue un dramaturgo bahiano que abrió el camino para la presencia de sujetos negros en la escena del teatro amateur durante las décadas de 1970 y 1980, período en el que la sociedad vivía bajo un régimen dictatorial y cuando la censura era más pronunciada en el espectáculo público. La relevancia de Antônio Mendes para los grupos de teatro amateur fue inconmensurable, sin embargo, el borrado y silenciamiento con respecto a él es notorio. En este trabajo, desde una perspectiva filológica, con énfasis en la Crítica Textual, buscamos estudiar los procesos de producción, transmisión y circulación de la producción dramática de Mendes, dando como resultado una edición. El presente estudio es relevante por contribuir a la difusión de una literatura dramática olvidada, que revela el poder de Antônio Mendes como intelectual negro. Asimismo, proponemos una reflexión sobre la práctica de la censura y sus consecuencias para la producción de dramaturgia amateur bahiana. Los resultados alcanzados fueron incluso con la presencia de la pandemia que dificultó el acceso a las colecciones y los contactos con sujetos que conocían a Antônio Mendes. Al final de la investigación, se completó la construcción de la Colección Antônio Mendes de Oliveira (AAMO) y se realizó una edición interpretativa, ya que el corpus hizo posible tal edición, con el objetivo de difundir el sujeto silenciado, así como su dramaturgia que escenificó la historia del negro y su lucha por la libertad sigue presente en la contemporaneidad.

Palabras-clave: Antônio Mendes. Filología. Crítica textual. Teatro amateur. Texto de teatro censurado

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS PALAVRAS	10
2 A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO ANTÔNIO MENDES DE OLIVEIRA	12
2.1 O TRABALHO FILOLÓGICO E A CONSTITUIÇÃO DE ACERVOS DE AUTORES....	14
2.2 O DOSSIÊ DE ANTÔNIO MENDES DE OLIVEIRA.....	20
2.2.1 Os documentos do Acervo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO)	33
3 LEITURAS FILOLÓGICAS PARA <i>CONTOS DE SENZALA</i>	43
3.1 <i>CONTOS DE SENZALA</i> : A ENCENAÇÃO DE UMA INSURGÊNCIA POSSÍVEL.....	45
3.1.1 Texto, Tradição, transmissão e circulação	50
3.1.2 O processo de censura a <i>Contos de senzala</i>	52
3.1.3 Modificações feitas ao texto	56
3.2 EDIÇÃO INTERPRETATIVA DE <i>CONTOS DE SENZALA</i>	58
3.2.1 Descrição física do testemunho <i>Contos de senzala</i>	59
3.2.2 Critérios adotados para a edição interpretativa	59
3.2.3 Texto crítico e aparato	61
4 FACETAS DA LUTA ABOLICIONISTA EM <i>CONTOS DE SENZALA</i>.....	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS	99

1 PRIMEIRAS PALAVRAS

No presente trabalho, propomo-nos a estudar a dramaturgia censurada de Antônio Mendes de Oliveira, com foco no processo de produção, circulação e recepção do texto teatral censurado *Contos de senzala* (MENDES, 1977) a partir do qual se alvitra fazer uma leitura filológica do teatro negro na Bahia. A motivação para trabalhar com este texto se deu através da disciplina Introdução à Crítica Textual, ministrada na graduação dos Cursos de Letras da UFBA, no ano de 2017, pela Prof^a. Dr^a. Rosa Borges, juntamente com a Prof^a., doutoranda à época, Carla Ceci Fagundes, que propuseram como atividade avaliativa da disciplina uma proposta de edição de texto.

Para isto, foi dado acesso aos documentos do Arquivo Texto Teatral Censurado (ATTC) aos que quisessem conhecer os textos teatrais censurados, considerando a vinculação das referidas professoras à Equipe Textos Teatrais Censurados, respectivamente, coordenadora e pesquisadora. No intuito de localizar material para a efetivação da atividade, realizamos a busca com o propósito de encontrar um texto de testemunho único para dar início à edição interpretativa, chegando-se a *Contos de senzala*, que consta do acervo de Antônio Mendes de Oliveira.

De imediato, interessou-nos a temática, à qual permitiu fazer um paralelo entre a escravidão e a ditadura militar. Aliado a isso, surgiu o desejo de mostrar ao mundo acadêmico este dramaturgo silenciado, mas de tamanha relevância para o teatro amador negro baiano. Procedemos à recensão dos textos de Antônio Mendes, em acervos e arquivos, a saber: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (Salvador-Ba), Teatro Villa Velha (Salvador-Ba), Arquivo nacional (Brasília-DF). No Espaço Xisto Bahia, está depositado o testemunho que fora digitalizado e incluído no ATTC. O Teatro Villa Velha não dispunha de textos do referido autor. O passo seguinte foi entrar em contato com o Arquivo nacional (AN) e solicitar toda documentação referente à Antônio Mendes. O AN enviou além da documentação censória, outros textos teatrais de Antônio Mendes de Oliveira.

Selecionamos o texto *Contos de senzala* para a elaboração de uma edição interpretativa, visto que se trata de um texto em uma única versão em diferentes testemunhos. Como não há diferentes versões, optamos pela edição interpretativa aliando a perspectiva teórico-metodológica da Filologia, especificamente da Crítica

Textual, aos pressupostos da Arquivística, conforme metodologia consolidada nos trabalhos desenvolvidos pelos integrantes da ETTC.

Apresentamos, assim, o resultado deste percurso de pesquisa. A seção intitulada *A constituição do Acervo Antônio Mendes de Oliveira*, foi dividida em duas subseções, a primeira: *O trabalho filológico na constituição de acervos de autores*, em que foi apresentado referencial teórico-metodológico que orienta a investigação, com a definição de Filologia, seu objetivo e seu método, utilizados para compreender a materialidade do texto e, para além disso, a construção e reconstrução do tecido-texto.

A segunda subseção designada *O dossiê de Antônio Mendes de Oliveira* trará informações sobre Antônio Mendes: intelectual negro, sua contribuição para o teatro negro baiano e sua luta pela presença de pessoas pretas em cena. Na mesma subseção, passamos à organização do dossiê de Antônio Mendes de Oliveira (AAMO), apresentando os textos que foram localizados no Arquivo Nacional de Brasília, com seus respectivos documentos censórios. Na busca pela obra de Antônio Mendes, foram identificados seis textos, que tratam de diversos temas tais como: escravidão, velhice, homossexualidade, encarceramento, discriminação, falta de assistência dos poderes públicos, luta de classes, entre outros, que serão abordados de forma detalhada mais à frente.

A terceira seção se farão as *Leituras filológicas para Contos de senzala* nesta seção apresentaremos *Texto, Tradição, transmissão e circulação*, trataremos d'O *processo de censura a Contos de senzala* e comentaremos as *Modificações feitas ao texto*, dando conta do seu processo de produção, circulação e recepção. Na sequência, traremos a *Edição interpretativa de Contos de senzala*, antecedida da *Descrição física do testemunho de Contos de senzala* e dos *Crêterios adotados para a edição interpretativa*.

A dissertação se encerra na quarta seção intitulada *Facetas da luta abolicionista em Contos de senzala*, onde abordaremos a crítica filológica, bem como as memórias da escravidão, a partir do texto em análise. Seguem a essa as *Considerações finais*, as *Referências* e um *Apêndice* constando dos documentos do Acervo Antônio Mendes de Oliveira.

2 A CONSTITUIÇÃO DO ACERVO ANTÔNIO MENDES DE OLIVEIRA

Contentar a todos ninguém o alcançou, muitos se contentaram com aprazer a muitos. O autor tomará por grande honra satisfazer a poucos. (MENDES, 1987, f.1)

Antônio Mendes de Oliveira, intelectual negro, brasileiro, baiano, foi advogado, dramaturgo, ator, diretor, integrante do Movimento Negro Unificado (MNU), morador do bairro Fazenda Garcia, periferia de Salvador. Foi diretor interino da Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculo do Estado da Bahia (APATEDEBA), também foi presidente da Federação Baiana de Teatro Amador (FBTA) e fundador/ presidente do grupo de teatro ARUPEMBA. Na figura 1, vê-se seu perfil desconhecido de muitos, em um registro de Geremias Mendes¹.

Figura 1 – Retrato de Antônio Mendes de Oliveira



Fonte: Fotografia de Geremias Mendes (19--)

¹ Geremias Mendes é dramaturgo e diretor, ainda hoje atuante no teatro amador baiano, com ênfase no teatro das periferias de Salvador e interiores da Bahia.

Poucos foram os dados biográficos presentes nas fontes documentais encontradas, contudo, conseguimos relatos orais de sujeitos que conviveram com Mendes para reconfigurar sua memória, porquanto esta também é uma prática da cultura negra, a valorização do estatuto oral. A partir da documentação censória, por exemplo, foi possível descobrir alguns dados como a filiação e a data de nascimento de Antônio Mendes de Oliveira, filho de Marciano Oliveira e Marcelina Mendes de Oliveira, conforme se vê na figura 2. De acordo com Correia (2013, p.18), “[o]s documentos de censura recuperados pelo Arquivo Nacional – DF configuraram-se como subsídios paratextuais essenciais para a datação e estudo das versões evidenciadas nos testemunhos.”.

Nascido em 11 de setembro de 1948, sua data e causa de falecimento² ainda nos é desconhecida, conforme relatos, deve ter ocorrido no início da década de 1990 e de forma repentina.

Figura 2 – Dados de Antônio Mendes de Oliveira

BR DFAN888 NS.CPR.TEA.PTE. 14123, P 4

1 – EMPRESA OU GRUPO (Se houver)

Nome: GRUPO DE TEATRO ARUPEMBA CGC: 13077421/0001-02

Sede: RUA DO BAU, 46 CASA 1 FAZENDA GARCIA

CEP: 40000

Diretor ou Responsável: ANTONIO MENDES DE OLIVEIRA

2 – DADOS DO AUTOR

Nome: ANTONIO MENDES DE OLIVEIRA

Pseudônimo: — Filiação: MARCIANO OLIVEIRA E MARCELINA MENDES DE OLIVEIRA

Nacionalidade: BRASILEIRO Naturalidade: BAIANO

Data do Nasc.: 11/09/48 Identificação: [REDACTED]

Estado Civil: SOLTEIRO

Profissão: ADVOGADO / ATOR

Endereço: RUA DO BAU, 46 CASA 1 F. GARCIA

CEP: 40000

Fonte: Documentação censória, 1987

² Tentamos contato com alguns sujeitos que teriam mais informações sobre Mendes, porém não tivemos sucesso. Havia também a proposta de ir ao bairro do Garcia buscar mais dados biográficos, no entanto, com a pandemia de Covid-19, não foi possível.

A epígrafe desta seção traz algumas das problematizações que nos fizemos acerca de Antônio Mendes de Oliveira como sujeito autor: ele foi um autor que satisfaz a poucos? A quem sua dramaturgia se dirigiu? A partir dessa pesquisa, compreendemos que este autor contribuiu de forma significativa para o teatro baiano e sua literatura dramática, utilizando-se de uma mescla da linguagem erudita e popular. Seus textos teatrais eram apresentados em sua comunidade, periferia de Salvador, para uma massiva sociedade que não tinha o costume de ir ao teatro por uma questão cultural e econômica. Nesta seção, abordaremos tais aspectos a partir da interface entre a metodologia da filologia e a constituição de acervos.

2.1 O TRABALHO FILOLÓGICO E A CONSTITUIÇÃO DE ACERVOS DE AUTORES

A filologia, segundo Borges e Souza (2012, p.21) é “um feixe de práticas de leitura, interpretação e edição que, a um só tempo, consideram como objeto, de modo indissociável, língua, texto e cultura.”. Entendida dessa forma, a filologia deixa de ser definida exclusivamente como ciência que estuda textos antigos, pois o seu objeto é o texto de qualquer período histórico, incluindo-se também os textos modernos e contemporâneos em diversos suportes.

O termo filologia traz em sua etimologia a ideia do "amor pela palavra", tal “amor” sintetiza o comportamento integrativo do pesquisador ao estudar o texto em seu processo de produção, transmissão e recepção, para o qual faz-se necessário recorrer a uma relação de interdisciplinaridade, associando-se com outras áreas do saber para construir conhecimento sobre o texto. A filologia em sua práxis vai além da restauração física e análise de um texto “[...] seu papel é a (re) construção de sentidos, por isso se cruza o procedimento crítico com as perspectivas material, sociopolítica e histórico-cultural”. (SOUZA, BORGES, 2020, p.209).

A partir de seu aporte teórico-metodológico, é possível compreender a materialidade do texto e o seu contexto sócio-histórico. De acordo com Chartier (2002, p.11),

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto” [...] deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa.

Tal inscrição carrega, em suas entrelinhas, as realidades de uma cultura, seus costumes e tecnologias de produção de textos, elementos fundamentais para o investigador na construção e reconstrução dos sentidos ali presentes. Como parte do trabalho filológico, tal atividade é possível tomando como objeto de leitura, no nosso caso, para além dos textos teatrais, os documentos censórios, textos de jornais, intervenções de outros sujeitos na escrita do texto, além de uma análise sociopolítica e histórico-cultural do tempo em que tal texto foi transmitido e recepcionado pela sociedade. Conforme afirma Sacramento de Souza (2020, p.49),

[...] tencionamos recuperar narrativas de sujeitos silenciados a partir da investigação social de seu processo de produção, circulação, recepção e transmissão. Configuramos um aparato metodológico que, em diálogo com as vertentes mais tradicionais do labor filológico, oferece a transformação necessária para outras compreensões de texto e de seus respectivos usos sociais.

Nesse contexto, a Crítica Textual é a atividade de estudo, fixação e edição do texto antigo e/ou moderno, ela contribui para a compreensão da materialidade do texto tecido, segundo Borges (2018, p.500). Diante disso, os trabalhos na referida área propõem-se a estudar a metodologia editorial que melhor se adequa ao propósito de edição do texto.

Para Duarte (2019, p.34), a Crítica Textual pode ser entendida como uma disciplina histórica, ou ainda, arqueológica,

[p]elo seu objeto e pelo seu método, poderemos ainda encarar a crítica textual como pertencendo à família das disciplinas arqueológicas: não pretende criar o que deveria ter sido criado, nem melhorar a obra do autor, mas simplesmente reconhecer ou reconstituir aquilo que existe ou que terá existido de facto, e de que maneira terá existido, tendo em conta os materiais autênticos ou os seus vestígios, e os conhecimentos de que dispõe no momento histórico em que trabalha.

O referido filólogo português ainda designa o trabalho de edição dos textos modernos como Crítica Textual Moderna, uma “[m]odalidade da crítica textual aplicada a textos com original disponível, com o objetivo de o editar, corrigindo, se for o caso, os erros introduzidos na tradição impressa.” (DUARTE, 2019, p. 383).”

Conforme os avanços dos estudos na área, a investigação histórico-social do processo de produção, circulação, recepção e transmissão de um texto é necessária

para que a edição vá além do estudo do texto e sua materialidade, considerando sua historicidade e sua função documento/monumento, como afirma Carvalho (2003, p.2): “A Crítica Textual tem por objeto o estudo do texto, tanto na sua existência material e histórica como na função de testemunho documental e literário. Sua tarefa consiste em resgatar os fios da transmissão dos textos [...]”.

Ainda sobre o objeto de estudo da filologia, Santos (2012, p,19) detalha que

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.

O objetivo do filólogo-editor é investigar, fixar e estudar os textos, produzindo edições, de acordo com a sua intenção, uma vez que tais textos são documentos que devem ser mostrados ao público para que tenham conhecimento da relevância destes para a sociedade, sua memória e história. Independentemente de seu suporte ser manuscrito, impresso ou digital, a partir do conjunto dos testemunhos localizados, chamado de tradição, se fará a fixação do texto, na qual o filólogo abre caminhos para que o leitor também elabore suas interpretações e conjecturas.

A partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Crítica Textual, os pesquisadores propõem as diversas edições. As novas tecnologias, por sua vez, auxiliarão a disseminação destes conhecimentos fidedignos para que leitores interessados possam ter acesso. Vale ressaltar que a práxis filológica concretizada a partir de projetos editoriais vem sendo constantemente atualizada. Destacamos os trabalhos da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC).

A Equipe Textos Teatrais Censurados criada pela Prof^a. Dr^a. Rosa Borges surgiu do *Projeto Edição e estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da Ditadura*, que foi desenvolvido na Universidade do Estado da Bahia no ano de 2006, no Grupo de Edição e Estudo de Textos (UNEB). Um dos resultados deste projeto foi a publicação da obra *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro* (SANTOS, 2012). Além de organizar a publicação, Rosa Borges contribuiu com um capítulo relatando os resultados de seu trabalho na coordenação da ETTC desde 2007.

Atualmente a ETTC possui três livros publicados, sendo o primeiro *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro* (SANTOS, 2012); o segundo *Edição de texto e crítica filológica*

(BOGES et. al., 2012) e o terceiro *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e crítica* (BOGES et. al., 2021). Ademais disto, diversos pesquisadores que obtiveram grau de mestre e doutor, desenvolvendo investigações com esse *corpus*.

A ETTC segue pesquisando textos teatrais baianos que foram censurados conforme a metodologia sistematizada por Santos (2012, p. 16), que consiste na:

[...] 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 texto é entendido, nesse sentido, como um documento/ monumento do cenário da ditadura militar na Bahia, isto é, o texto documenta, registra fatos da história do teatro baiano, se conservando como testemunha destes fatos ditatoriais e da luta de um povo pela liberdade. E por guardar tais registros o texto é comparado a um monumento, ou seja, patrimônio de (re)construção de tempos pretéritos. Portanto, o texto censurado é um documento e através de suas marcas permite conhecer a censura e o seu contexto histórico e social. Conforme afirma Borges.

Além da elaboração de edições para que os textos editados possam ser lidos e encenados, o filólogo ocupa-se do texto teatral, considerando-o como documento, social, ideológico, histórico, literário e cultural, 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. [...] A partir dos documentos do ATTC, destacam-se alguns registros da dramaturgia 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. Identificam-se, nos referidos documentos, em sua materialidade, “pistas” deixadas na escritura e nos cortes, e, desse modo, atualiza-se a memória do oprimido, da classe teatral, marcada pela tortura, pela prisão 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 nº 5.536,15 de novembro de 1968, limitavam a criatividade dos artistas durante o regime ditatorial. (BORGES, 2019, p.183)

O filólogo-editor estuda e interpreta esses materiais como um tecido-texto e o põe em evidência para que leitores possam também fazer suas interferências e tomar conhecimento deles.

Os trabalhos de edição de textos, na perspectiva da Crítica Textual, são relevantes, pois, com eles, obras que foram silenciadas ou esquecidas podem ser recuperadas e divulgadas. Aqui serão trazidos dois exemplos de trabalhos filológicos que deram evidência a textos que estavam nas situações descritas acima. O primeiro trabalho foi realizado pela filóloga Débora de Souza (2012) que fez a edição dos textos de Nivalda Costa, escritora negra, ativista, antropóloga, professora, entre outros, nas palavras de Souza,

Nivalda Costa (04/05/1952 – 09/07/2016) atuou nos campos do teatro, da literatura e da televisão, como escritora, dramaturga, diretora, assistente de direção, atriz, antropóloga, intelectual, professora (de roteiro e de arte cênica), coordenadora pedagógica (de projetos de extensão e de centros culturais), dentre outras funções. (SOUZA, 2020, p.368)

Com o dossiê de Nivalda Costa foi possível fazer o levantamento de vários documentos que deram a conhecer o contexto de escrita dos seus diversos textos. O trabalho filológico, portanto, possibilitou inúmeras reflexões sobre esta intelectual negra e sua relevância para o teatro negro na Bahia e sua influência para um teatro convidativo e também revolucionário.

No ANC reúnem-se mais de trezentos documentos, referentes, principalmente, ao espetáculo, à imprensa e à censura teatral, que suplementam e enriquecem sobremaneira a leitura dos textos teatrais e das imagens de Nivalda Costa. Ao longo dos anos, tem-se construído esse acervo, reflexo da prática de pesquisa coletiva, a partir de diferentes atividades de registro dos documentos: digitalização, após consulta e captura em diversas instituições de guarda; sistematização, catalogação e inventariação, na tarefa de organização do referido acervo; pluralização, na incorporação ao fundo TTC-ILUFBA, no âmbito do ATTC; e ampliação da possibilidade de circulação, e de (re)inserção como parte da memória social. (SOUZA, 2020, p.369)

O segundo exemplo é o de Lima Barreto, Clara dos anjos, texto estudado pelo filólogo Ari Sacramento e publicado no livro resultante das conferências e mesas redondas IX Seminário de Estudos Filológicos. A abordagem filológica possibilitou a leitura da “complexidade histórica e social que constituíram as condições de produção do romance, não de modo linear, como algumas abordagens da Crítica Genética parece providenciar para a leitura, mas com uma dinâmica nem sempre fácil de apreender” (SACRAMENTO, 2020, p.55).

Com o estudo dos documentos relativos ao referido texto de Lima Barreto, foi possível identificar as diversas modificações textuais, lidas nos esboços e rascunhos e na tradição textual; assim como aspectos presentes no diário pessoal, que fornecem informações para a construção de muitos sentidos no texto Clara dos Anjos. Conforme afirma Sacramento:

[...] se quiséssemos hoje fazer uma edição crítica de Clara dos Anjos poderíamos dizer que o resultado da recensão poderia ser compreendido de maneira bastante diferente, especialmente se a perspectiva adotada toma conselhos com a Crítica Genética. Poderíamos considerar esboços e rascunhos presentes no Diário Íntimo do escritor, passando outros gêneros e suportes típicos da cena literária carioca no início do século XX. Mas, caso optemos por uma rigorosa aplicação dos métodos (neo) lachmannianos para constituição da tradição textual, seríamos obrigados a debater a definição de testemunho (uma das cópias sobreviventes de um dado texto) e versão (texto irmanado, embora com tamanha diferença que não possamos dizer dele cópia dadas as transformações nele existentes). O que, de modo imediato, altera os lugares comuns do hábito filológico de só ser possível editar em alemão. Afinal, por Clara dos Anjos, podem ser encontrados textos de diversos suportes e gêneros. (SACRAMENTO, 2020, p.54)

O trabalho filológico é, portanto, fundamental para encontrar a intelectualidade negra atestada pelas fontes documentais, como foi exemplificado através dos estudos mencionados acima. Somam-se a estes a voz da filóloga Rosinês Duarte, que discute a pertinência dos estudos filológicos na sala de aula da educação básica, em especial o lugar de fala da mulher negra, conforme Duarte (2020, p.512):

O livro didático [é] instrumento teórico instigador de leitura de textos que, cotidianamente, não chegam ao contexto da sala de aula através dos livros didáticos. A partir da análise de livros didáticos, bem como das estratégias didáticas de professores da rede pública do 1º ano do ensino médio, pretendo propor percursos metodológicos, agenciados pela Filologia, tais como: estudo do processo de produção, transmissão e circulação de textos que não integram um cânone literário, tendo como foco principal a presença/ ausência de textos de escritoras negras na sala de aula da educação básica e o livro didático usado nesse contexto escolar.

Esses breves exemplos de trabalhos de edição de textos, numa perspectiva afrocentrada, são importantes por atualizar uma produção literária que estaria esquecida e dar visibilidade para a obra, recuperar a memória e trazer novas interpretações. A seguir trataremos do dossiê de Antônio Mendes de Oliveira e da metodologia para sua constituição.

2.2 O DOSSIÊ DE ANTÔNIO MENDES DE OLIVEIRA

“Este texto EME PRA VOCÊ é uma forma que eu busquei para homenagear aquilo para o qual um dia eu desviei minha vida, norteando-a conscientemente, que é o teatro.” (MENDES, 1987, f. 1)

A epígrafe sintetiza um pouco da personalidade Antônio Mendes de Oliveira depreendida dos textos que compõem o seu acervo e revelam os vestígios de sua luta, resistência e o amor pelos palcos, assim como sua crença no poder de transformador do teatro. Os ideais de Antônio Mendes de Oliveira podem ser percebidos ao estudar e editar os textos através da perspectiva filológica, que, em sua característica interdisciplinar, insta o filólogo a abranger outros conhecimentos para concretizar seus objetivos. Na interface com a Arquivística, destaca-se a metodologia que ampara o filólogo/editor na recuperação, conservação e arquivamento dos textos. Conforme afirmação de Borges,

O trabalho filológico, em perspectiva histórica e crítica, parte das fontes primárias e de outros materiais que façam alusão aos textos a serem editados. Recuperar e atualizar tais textos requer do filólogo, arquivista e editor, uma prática interpretativa, valendo-se dos mais diversos métodos críticos. (BORGES, 2019, p. 180)

Sendo assim, nesta subseção trataremos da organização e estudo do Acervo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO), visando identificar o seu perfil como intelectual negro a partir dos vestígios documentais localizados.

Passamos a apresentar os textos que compõem o AAMO: *Contos de senzala, 1977*, é situada no século XIX e conta a história de negros escravizados que foram utilizados pelos colonizadores aqui no Brasil como mão de obra eficiente e barata. São ficcionalizados momentos históricos como a Lei Euzébio de Queiroz, a lei sexagenária e enfim a tão sonhada abolição. Contudo, dramatizada de forma diferente da historiográfica tradicional, pois narra a força, astúcia e avidez com que os sujeitos negros lutavam.

A narrativa se inicia com uma festa no terreiro em que dois personagens falam do personagem principal, Pascoal, que é descrito por Inácio como o que tem parte com Exu. No decorrer da peça, Pascoal, que juntara dinheiro para comprar as alforrias, tem o valor roubado, tenta fugir, mas é preso e colocado no tronco. O feitor,

a mando do senhor, o espanca com a chibata até que o cativo, não aguentando mais apanhar, e diga que voltará a trabalhar. A surra que Pascoal recebe só lhe fortalece para lutar pela liberdade e sair da vida de desumanização, por isso, traça outro plano, engana o senhor do engenho afirmando que encontrou uma mina de diamante. Com isso é convidado para a festa dos brancos na casa grande consegue a sua carta de alforria para todos da senzala.

Ao findar a festa o senhor chama Pascoal para tentar enganá-lo e ficar com a mina, porém Pascoal afirma que o senhor havia entendido mal e que não há mina alguma, e que o mesmo não poderá castigá-lo mais porque havia assinado a carta de euforia para todos os escravos. Por fim, todos eles são libertados graças à astúcia de Pascoal.

O texto *Anarquia*, 1978, foi adaptado por Antônio Mendes do original de Érico Veríssimo, *Criaturas versus criador*. A peça se passa na casa dos personagens principais, na trama a mulher desperta desejo por um outro homem que a seduz. A tragédia se dá quando o marido chega em casa e a encontra aos beijos com o amante, o marido traído mata o sedutor, mas não quer matar sua amada esposa mesmo sabendo que deve fazê-lo. Ao tecer argumentos fora do *script*, o diretor, que também é personagem da peça, interfere e afirma que todos devem seguir o *script* para terminar a trama.

O marido continua sua reflexão e não dá ouvidos para as reclamações do diretor, em seguida resolve mudar a trama, então acorda o sedutor de sua morte, lhe pede desculpas e fala para o diretor que deseja alterar seu destino. O diretor afirma que somente o autor pode mudar a trama, assim sendo, todos os personagens se dirigem ao autor.

Tecem seus argumentos para que a trama seja alterada, após muita insistência o autor faz as alterações e alerta os personagens para terem cuidado, pois agora estariam sozinhos, os personagens pulam de alegria e vão viver sua própria história. E a cena final é destacada com a performance do autor olhando pela janela e falando: “cuidado com a polícia, com as leis, com as tradições, costumes, com a justiça dos homens... e olha que lá fora as outras criaturas ainda não se revoltaram contra o criador.” (MENDES, 1978, f.15)

Em *O chefe*, 1978, a trama se inicia com o Fígado apresentando a situação em que os órgãos se encontram, em que a anarquia no desenvolvimento de suas funções está causando um vagaroso, mas analítico prejuízo ao conjunto. A peça discute qual

dos órgãos é o mais importante e por isso todos os “órgãos da elite do corpo” (MENDES, 1978, f. 1) tecem argumentos para justificar o porquê de eles terem que governar diante dos demais órgãos.

Após diversos debates e retóricas todos eles entendem que são importantes para o corpo, pois sem eles o conjunto não teria utilidade, mas mesmo assim faz-se necessário ter alguém para ser o chefe entre eles. O órgão chamado Encapuçado (ânus) tenta competir também, mas é rejeitado pelos demais órgãos por fazer parte do órgão inferior do corpo e por sua aparência.

O Encapuçado fechou todas as saídas de dejetos para que o corpo não pudesse funcionar perfeitamente e assim os órgãos aceitassem sua proposta. Já em falência e sem saída os órgãos decidiram acatar o agora chamado de Redondo como chefe do corpo. Ao findar a peça o Redondo afirma que o fraco nem sempre é fraco e o forte nem sempre é forte, trazendo a reflexão que os subalternizados movem a elite, mas sem eles a elite não tem como funcionar.

Felizes os convidados de vovó Ester, 1983, é um drama que se passa em 1977, num apartamento pequeno de um conjunto residencial num bairro de classe média de Salvador. O drama se dá pela velhice de Ester que se sente isolada, sem ninguém para dar-lhe atenção. Diante disso, solicita a neta que a coloque em um asilo, para que possa aguardar a morte. Toda a questão levantada se dá porque as netas, que são jovens, não se lembraram do aniversário de sua avó e somente o personagem Nelson, que nem é da família, chega e a parabeniza e lhe presenteia, as netas ficam constrangidas, contudo agem como se nada estivesse acontecendo.

Os diálogos continuam e em um determinado momento há uma confabulação sobre quem vai sair e quem vai ficar fazendo companhia para a vovó. A senhora, então, fala que ela pode cuidar de si e que as netas não precisam se preocupar, pois deixar um idoso sozinho já é uma prática da sociedade. A festa é organizada, a sala arrumada, o bolo de aniversário está preparado e as netas saem para se divertir, todavia ao voltarem para a festa da avó percebem que a mesma acabou de morrer e estava sozinha em sua velhice.

Os convidados de vovó Ester eram seus pensamentos e lembranças, seu cachecol interminável que foi descrito por ela a Nelson como a representação de sua vida, acertos e erros simbolizados pelos nós, as laçadas e a costura. Suas agulhas e linhas que a conheciam profundamente. Ela não acabava seu cachecol, pois o desfazia a cada dia, já que não sabia até onde viveria, nesta parte podemos fazer uma

intertextualidade com a *Odisseia*, na situação em que Penélope espera pelo retorno de Ulisses.

Em *Eme pra você*, 1987, o texto exorta o lugar do diretor. O cenário é único e a narrativa se dá como se fosse um ensaio para a apresentação, pessoas circulando normalmente pelo palco como se a peça ainda não tivesse começado, quando o ator Bernardo entra é que realmente se iniciam os diálogos. No camarim de um teatro será encenada a peça de Gonçalves Dias, intitulada *Leonor de Mendonça*. A intenção da trama é homenagear a pessoa do diretor de teatro que é responsável por despertar a emoção e reflexão do público. O título do texto “*Eme prá você*” é a forma que os atores declaravam boa sorte aos companheiros que estavam na eminência de apresentar a trama, que significa “merda pra você”.

E por fim, *Cela 17 ou A viagem*, 1978, de início, se passa num camburão onde dois homens são detidos e levados à prisão. O texto descreve a solidão do encarceramento, visto que desde o encontro na viatura não há mais nenhuma interação com pessoas externas, apenas os dois personagens que desenvolvem um relacionamento homoafetivo. Após uma passagem de tempo, um dos encarcerados recupera sua liberdade, e, no momento que percebem que um deles ficará de fato sozinho na cela, há uma comoção e o que continuará preso pede para que o outro não o deixe. Na despedida acontece um beijo e o texto se encerra. A obra de Antônio Mendes é crítica e diversificada, além de tratar de assuntos que são contemporaneamente pertinentes.

Partiremos, então, do estudo do conjunto documental localizado, considerando, na perspectiva do paratexto, todos os materiais censórios, entrevistas com sujeitos que conheceram Mendes e suas obras, assim como todos os documentos que apontam para o processo de transmissão, circulação e recepção dos textos literários no âmbito da dimensão pública da escrita.

Iniciamos a organização do dossiê de Antônio Mendes de Oliveira a partir do Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC). O dossiê arquivístico é tudo que constitui o acervo de escritores (BORDINI, 2012), incluindo-se todo tipo de documento, desde rascunhos, fotografias, cartas, objetos pessoais, até o texto escrito, sendo assim, tudo o que traz significado, que se destaca e promove o entendimento do acervo.

O ATTC é produto da *recensio*³ da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), coordenada pela Prof^a. Dr^a. Rosa Borges. Segundo Borges (2019), que reúne aproximadamente sessenta acervos de dramaturgos baianos e dentre estes está o de Antônio Mendes.

O Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC) se constrói **a partir de materiais que se encontram em acervos provenientes de diferentes instituições e também de acervos pessoais**. Os documentos foram digitalizados, capturados através da fotografia ou da escanerização, e tiveram suas **imagens tratadas para fins de arquivamento**, fazendo-se a indexação e catalogação dos mesmos. (BORGES, 2019, p.181, grifo nosso)

A dimensão do objeto de pesquisa e o trabalho de equipe da ETTC e a constituição do ATTC ampliam o sentido da *recensio*. A organização do ATTC é feita em pastas virtuais privadas, dispostas no aplicativo web *Onedrive*, as pastas recebem o nome do autor responsável pelo texto. Nele constava o único texto de Antônio Mendes que o ATTC possuía, até o momento, *Contos de senzala* (MENDES, 1977).

Dando continuidade a *recensio*, foram consultados os inventários das instituições de guarda dos documentos, a fim de localizar rastros da produção dramaturgical de Antônio Mendes de Oliveira. Logramos êxito na busca dos textos apenas no Arquivos Nacional, uma vez que toda a documentação relativa à censura no período da ditadura militar está reunida no Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) /Peças Teatrais do Arquivo Nacional de Brasília. Os textos teatrais estão arquivados juntamente com os pareceres e documentos censórios que dão a conhecer o protocolo da censura e como ele se altera com o passar do tempo, no que diz respeito às exigências da DCDP para o requerimento do exame às peças.

Assim, os textos de Antônio Mendes localizados foram escritos no período de vigência da censura federal , entre os anos de 1964 e 1987, em que era obrigatória a submissão dos textos teatrais à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), como esclarece Santos:

³ Conforme afirma Duarte (2019, p. 396) “a *recensio* pode ser definida como uma: “[o]peração de recolha e identificação dos testemunhos que constituem uma tradição textual, com vista a estudar as variantes e a estabelecer relações de parentesco entre eles.”. Por definição, a *recensio* refere-se a uma determinada obra, no entanto, o trabalho de equipe da ETTC, envolvendo diversos pesquisadores, em diferentes níveis, debruçando-se sobre as características do corpus dos textos teatrais censurados e os desafios trazidos para o trabalho editorial, configuram no ATTC um mosaico textual, resultante da recolha, organização e catalogação desse corpus. Preferimos usar o termo *recensio* em lugar de *dossiê*, pois consideramos que este último, em sua definição, não dá conta de abarcar os procedimentos críticos implicados na constituição de cada um dos acervos que conformam o ATTC .

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. (SANTOS, 2012, p.26)

As práticas filológicas são fundamentais, pois possibilitam o estudo e edição de uma dramaturgia marginalizada e esquecida. Essas práticas se ocupam da materialidade dos textos que são considerados documentos/monumentos/testemunho (SANTOS, 2008), pois registram contextos sociais de uma determinada época, isto é, o contexto de produção, recuperação e (re)construção dos textos, entendidos aqui como patrimônios de memória. Conforme Souza (2020):

Em práticas filológicas editoriais e interpretativas (ecdótica e hermenêutica), temos nos ocupado da preservação, da transmissão e da edição crítica de textos, colocando em cena documentos/monumentos (Le Goff, 1994) que testemunham a vida de um povo, as manifestações histórico-culturais e políticas de diferentes sujeitos, participando do movimento de atualização de sentidos e de (re)construção do patrimônio, da memória e da identidade culturais pelo viés do tecido-texto. (SOUZA, 2020, p.209)

O dossiê de Antônio Mendes é este lugar de memória do povo negro soteropolitano, pois em suas obras estavam representadas situações da vida dessa população. Da perspectiva filológica, a dramaturgia de Antônio Mendes testemunha a vivência de escravização, racismo, maus tratos, exclusão, encarceramento, velhice e da existência da ditadura militar no Brasil, bem como sua imposição quanto ao silenciamento e censura.

O Arquivo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO) tem, até o momento, seis textos teatrais, estes são: *Contos de senzala* (1977); *A viagem ou Cela 17* (1978); *Anarquia* (1978); *O Chefe* (1978); *Felizes os convidados da vovó Ester* (1983); *Eme prá você* (1987). Estes textos se somarão ao ATTC e servirão de fonte para mais pesquisadores refletirem sobre a práxis editorial dos textos teatrais. Dessa maneira, a presente pesquisa também contribui para a contínua formação do referido arquivo, tanto no que se refere aos textos teatrais, como a todo material que dossiê arquivístico. Conforme afirma Borges (2019, p.182),

[a] construção de um dossiê arquivístico para cada um dos 60 dramaturgos que integram o ATTC abre espaço para a pesquisa filológica no que tange à massa textual, à memória cultural, possibilitando um vasto campo de leituras

críticas que permitem falar do texto teatral produzido na Bahia no período da ditadura militar e submetido ao exame censório, esclarecendo ser ele testemunha daquela realidade brasileira, portanto, a base sobre a qual serão construídas, a seguir, algumas leituras a propósito da cena dramática baiana sob censura.

Parte desses textos se associam à prática do teatro amador, especificamente às atividades do Grupo Arupemba. A sede do grupo de teatro Arupemba ficava localizada no bairro da Fazenda Garcia, na Rua D. Manoel I, popularmente conhecida como Rua do Baú, nº 46, casa 1, em Salvador, no mesmo endereço que Antônio Mendes informou como seu endereço residencial (cf. figura 2). O grupo foi registrado como de natureza jurídica: uma associação privada, criada em 16 de julho de 1982 (cf. figuras 3 e 4). Observamos que a data da criação do grupo de teatro Arupemba é posterior a alguns textos teatrais de Antônio Mendes, como por exemplo: *Contos de senzala* (1977); *A viagem ou Cella 17* (1978); *Anarquia* (1978) e *O Chefe* (1978), dando a entender que tal produção dramática é anterior à atuação como encenador.

Figura 3 – Registro do Grupo de teatro Arupemba

Grupo de Teatro Arupemba - 13.099.478/0001-62

Informações de Registro

CNPJ: 13.099.478/0001-62 - 13099478000162
 Razão Social: Grupo de Teatro Arupemba
 Data de Abertura: 16/07/1982
 Tipo: MATRIZ
 Situação: BAIXADA
 Natureza Jurídica: Associação Privada

Localização

Logradouro: D Manoel I, 44
 Bairro: Fazenda Garcia
 CEP: 40100-190
 Município: Salvador

Fonte: Site Casa dos dados, acesso em 20 jul. 2021.

Figura 4 – Documento atestando Antônio Mendes de Oliveira como criador e presidente do grupo de teatro Arupemba.

GRUPO DE TEATRO ARUPEMBA - CNPJ 13099478000162

13099478000162

CNPJ	Razão Social	Tipo	Data Abertura	Situação Cadastral
13099478000162	GRUPO DE TEATRO ARUPEMBA	MATRIZ	16/02/1982	BAIXADA

Data da Situação Cadastral	Capital Social	Natureza Jurídica	Empresa MEI
31/11/2008	R\$ 0	888 - ASSOCIAÇÃO PRIVADA	Não

Logradouro: Número: Complemento: CEP: Bairro: Município: UF:

E-MAIL:

Quadro Societário:
ANTÔNIO MENDES DE OLIVEIRA - Presidente

Atividade Principal	Atividades Secundárias	Data de Consulta
	9491800 - Atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte 9499900 - Atividades associativas não especificadas anteriormente	31/05/2020

Fonte: Casa dos dados, acesso em 20 jul. 2021

Segundo relato de Joilson Nunes⁴ (2021), Antônio Mendes se dispôs a fazer tudo quanto podia para que o teatro amador pudesse se manter. Com isso, utilizava de seus conhecimentos jurídicos para lutar pela presença sujeitos negros, corpos negros em cena, pelo direito de ir e vir, além de oportunidades, empregos, etc. Outro problema que afetava a existência do teatro amador era se manter e se legitimar, devido às dificuldades financeiras, que interferiam até no lugar para encenar as peças. Na figura 5, registra-se Mendes ao lado de Capinan.

⁴ Joilson Nunes, dramaturgo, escritor e ator, conviveu com Antônio Mendes e nos concedeu uma entrevista em abril de 2021, partilhando suas memórias sobre Mendes e sua luta pela resistência do teatro amador.

Figura 5 – Antônio Mendes de Oliveira à esquerda e José Carlos Capinan em festival de teatro amador baiano



Fonte: Fotografia de Geremias Mendes

A partir dos dados de registro do grupo de teatro Arupemba é possível inferir que Mendes utilizou este local para dar espaço às demandas artísticas de sua comunidade, um espaço pedagógico no qual partilhava saberes que confluíam para tornar o teatro na comunidade de Fazenda Garcia um lugar de ampliação da capacidade crítica dos sujeitos, assim como o espaço de representatividade negra em cena, visto que a ausência de atores negros na cena brasileira era notória (NASCIMENTO, 2004). Esses vestígios da presença de Antônio Mendes na sociedade soteropolitana, bem como no teatro amador, permitem tecer os fios de sua memória, visto que não há muitas informações sobre este intelectual negro. De acordo com Joilson Nunes,

Mendes era uma figura emblemática na cidade de Salvador com seu dread nas décadas de 1970 e 1980. Enfrentava a luta contra o racismo usando de seus textos para fazer a sociedade pensar, além de abrir caminho para que outros negros encontrassem lugar em cena. (NUNES, 2021).

Figura 6 – Antônio Mendes de Oliveira à esquerda



Fonte: Fotografia de Geremias Mendes

Durante a entrevista, Joilson Nunes também destacou a importância dos conhecimentos jurídicos de Antônio Mendes para que as associações e grupos de teatros amadores fossem registrados e assim tivessem sua legitimidade. Identificamos Mendes como intelectual negro comprometido com o enfrentamento da ditadura militar, assim como com a afirmação da memória e da identidade negra nos palcos com o fito de desconstruir a demonização e folclorização da cultura negra e ajudar no rompimento do racismo, seja ele velado ou escancarado. Entende-se o intelectual a partir das formulações de Said, segundo ele,

[o] papel do intelectual é primeiro apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas sobre a história, diferentes daquelas fornecidas pelos que combatem em nome da memória oficial e da identidade nacional, [...], por meio da manipulação de representações demonizadas ou distorcidas das populações indesejadas e/ou excluídas e da propagação de hinos heroicos entoados para eliminar tudo antes deles. Pelo menos desde Nietzsche, a produção de conhecimento histórico e as acumulações de memória têm sido consideradas de muitas maneiras como uma das fundações essenciais de poder, orientando as suas estratégias, traçando o seu progresso (SAID, 2007 [2004], p. 47).

O intelectual tem a função de formar sujeitos críticos para que estes por sua vez também sejam empoderados e formem mais sujeitos críticos, contribuindo para a construção da memória coletiva “como metáfora do cruzamento entre memória, saber e poder; como construto político que produz e controla a informação, orientando a lembrança e o esquecimento” (HEYMANN, 2012, p. 24).

A luta e resistência do teatro baiano no período da ditadura militar era constante, mas o conflito era muito mais severo para o teatro amador, principalmente para o teatro negro. Isso se dava porque esses sujeitos batalhavam por espaço, lugar nos palcos, iam contra o preconceito quanto a capacidade de fazer teatro, ademais disto, ainda havia a briga contra o racismo estrutural (ALMEIDA, 2018), isto é, o embate pelo lugar de fala e de corpos negros em cena.

Já havia uma resistência negra quanto à luta por corpos negros tendo relevância em cena e algumas instituições contribuíam para esse espaço na luta, depois de ter havido muitas lutas e resistências em tais instituições para que amadores negros fossem capacitados para conseguir um lugar, mesmo enfrentando todo preconceito, tendo que encenar até na rua para que o movimento fosse concretizado. (SOUZA, BORGES, 2020, p.218)

Com isso, a resistência dos intelectuais presentes no movimento do teatro amador acharam lugar nas ruas, entre os populares, já que encenar nas casas de teatro demandava autorização da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), investimento financeiro assim como de figurinos e cenários, recursos que a grande maioria dos artistas amadores não dispunham. Os intelectuais negros no período da ditadura militar, dos quais destaca-se Antônio Mendes, abriram caminhos para intelectuais negros contemporâneos, visto que, “As estruturas de sociabilidade variam conforme épocas e grupos intelectuais e podem ser usadas para pensar sobre a trajetória, o papel e o poder de um intelectual em meio a ideologias e mentalidades coletivas.” (SOUZA, BORGES, 2020, p.213).

O Acervo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO) apresenta diversos textos que transparecem a pessoa de Antônio Mendes de Oliveira, homem culto que usou a literatura através do teatro para falar de temas corriqueiros da vida. Conforme afirma Bassetto (2001, p. 56) “A linguagem deixa entrever as influências recebidas pelo autor, sua filosofia, suas preferências léxicas e sintáticas, sua cultura, a provável filiação a algum movimento filosófico ou literário, etc.”.

A luta pela igualdade de direitos fomentada por Mendes trouxe à sua dramaturgia temáticas como a homossexualidade, a desigualdade social, o encarceramento e o abandono governamental. A história afrodescendente foi apresentada a partir da atitude de não passividade dos escravizados na luta pela liberdade. Tudo isso também era pauta do Movimento Negro à época.

Antônio Mendes, juntamente ao Movimento Negro Unificado (MNU), usou de suas habilidades para acalorar o teatro amador tornando-o um teatro popular, alternativo (NUNES, 2021). Esse modo de fazer teatro era marcado por encenações nas ruas e casas, feitas com o intuito de levar entretenimento ao público que não pertencia à elite intelectual e econômica da cidade, isto é, os subalternizados, e através deste entretenimento mostrava o que estava mascarado na sociedade, como racismo estrutural, luta de classes, sexualidade, entre outros, fazendo a massa popular refletir e tomar o seu lugar de luta.

Isso fica exposto no texto *O chefe* (MENDES, 1978), uma alegoria em que os órgãos do corpo humano iriam decidir quem seria o chefe de todos. Na conclusão da ação, foi designado como o chefe o ânus, aquele que era rejeitado por suas funções infames, mas que eram imprescindíveis para que todo o resto funcionasse. Mendes então mostra que o “mais forte nem sempre é o mais forte, e o mais fraco também pode ser o forte.” (MENDES, 1978, f.27).

Podemos, portanto, incluir a produção dramaturgica de Mendes naquilo que Evani Lima (2017) designa como teatro negro. Conforme afirma Lima (2017, p. 82)

[...] teatro negro é o conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra.

O teatro negro teve seu início com as atividades de Abdias Nascimento, que buscou unir forças com outros sujeitos negros, propondo o Teatro Experimental do Negro (TEN). Na Bahia, estas atividades podem ser inicialmente associadas ao TESTA, que deu o pontapé inicial no teatro negro na Bahia na década de 1970. Segundo Leão (2006, p.70), “É inegável o papel dos amadores e dos estudantes no processo de mudança por que passou o teatro no Brasil. Por meio dos grupos teatrais de amadores e de estudantes é que se deram os passos mais seguros no caminho da renovação do teatro brasileiro.”.

Desse modo, o Teatro Amador mostrava uma nova formatação a fim de aproximar-se do público, já que, não havia pretensões de retorno financeiro ou mesmo de distribuição dos recursos entre seus realizadores. Todavia, com objetivos maiores do que apenas o mero entretenimento, estes visavam a formação crítica do público mesmo que para isso tivessem que enfrentar o contexto de ditadura militar que afetou de forma direta as atividades artísticas:

[...] durante toda a década de 1950 e 1960, o teatro se popularizou em grande parte do território brasileiro. A mudança dessa perspectiva ocorreu, no contexto da Ditadura Militar, quando o teatro se tornou uma forma de expressão artística e também política, em face da repressão, característica daquele período. “Não se esperava que [...] o teatro brasileiro fosse conhecer nos anos 70 um período de grande criatividade, mas isso também aconteceu – e exatamente em relação à necessidade de lidar com a censura ditatorial. (MACIEL, 2005, p. 106)

O teatro amador ganhou força no Brasil, em especial na Bahia através de nomes como o de Antônio Mendes, nome este que foi apagado da história do referido teatro na Bahia, pois diversas fontes que falam do teatro baiano nem se quer o cita ou se refere à sua influência para a abertura de caminhos de atores amadores que hoje são conhecidos.

O primeiro texto escrito por Antônio Mendes de Oliveira foi *Contos de senzala*, de 1977, “[...] a década de 1970 é considerada como o período de maior repressão, isso porque, após 1968, com a agitação estudantil, desencadeada naquele momento, o governo decretou o AI-5, Ato Institucional que se sobrepôs à Constituição de 1967 [...]” (FAGUNDES, 2014, p.14). Mesmo com toda a repressão vivida pelo teatro devido ao período ditatorial, Mendes se entregou ao teatro amador e buscou meios de o fortificar de diversas formas, incluindo a jurídica.

Fagundes (2014, p.31) afirma que “[a]té meados da década de 1970, o teatro amador teve sua atividade arrefecida, sendo notadas e noticiadas pela imprensa apenas algumas movimentações por parte da Federação de Teatro Amador da Bahia – FTAB.”. Ao perder espaço para o teatro profissional aqui na Bahia, os grupos amadores se afirmavam e buscavam transformar a cena teatral do período. Por meio de uma modificação de estilo, procuravam perpetrar um teatro que produzisse a problematização social, mesmo que pelas entrelinhas, relacionando-se mais intensamente com a realidade do público que os assistia e também com o cotidiano

daqueles que não os poderiam assistir. Com a finalidade de se fazerem vistos, estes grupos apresentavam-se nas ruas, praças, e em seus próprios bairros de origem.

O questionamento que fica é: por que Mendes foi apagado, silenciado da história do teatro amador baiano? Por que as fontes documentais que tratam do teatro amador baiano excluem as contribuições de Antônio Mendes? Os materiais do acervo de Antônio Mendes de Oliveira levam-nos às informações que, indubitavelmente, trazem à memória o momento abstruso da sociedade brasileira, isto é, a ditadura militar que agia de forma arbitrária censurando desde a escrita dos textos, até suas apresentações. No que diz respeito ao teatro, não obstante não se obstaculiza apenas a isso quando se trata de punir até mesmo com a ausência de vida aos que eram considerados como inimigos do estado. A seguinte subseção tratará dos documentos que formam o Acervo Antônio Mendes de Oliveira.

2.2.1 Os documentos do Acervo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO)

Para preparação do Acervo Antônio Mendes de Oliveira, tomamos a metodologia empregada para o ATTC, desenvolvida pela Prof^a. Dr^a Rosa Borges em parceria com a Profa. Dra. Débora de Souza e Profa. Dra. Carla Fagundes, que agrupa os documentos conforme as séries e subséries a saber,

[o]rganizamos os conjuntos documentais a partir de um quadro de arranjo que leva em conta as seguintes séries: 1) Produção intelectual; 2) Publicações na imprensa e em diversas mídias; 3) Documentação censória; 4) Esboços, notas e rascunhos; 5) Documentos audiovisuais e digitais; 6) Correspondência; 7) Memorabilia; 8) Adaptações e traduções; 9) Estudos; 10) Varia, propiciando, desse modo, a realização de uma leitura em rede. (SOUZA, 2020, p.212)

Quadro 1 – Quadro de arranjo

01. PRODUÇÃO INTELECTUAL	02. PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA E EM DIVERSAS MÍDIAS	03. DOCUMENTAÇÃO CENSÓRIA
01a Texto teatral 01b Contos 01c Romance 01d Discurso 01e Artigo 01f Texto autobiográfico 01g Prefácio, Texto de apresentação, Programa 01h Poesia 01i Canção (individual, coletiva) 01j Depoimento (entrevistas) 01l Adaptação e tradução 01m Dossiê (projetos, relatórios, oficinas, programação de seminários, apostilas de aula)	02a Publicações sobre o autor e suas produções 02b Publicações autorais (coluna teatral) 02c Divulgação dos espetáculos 02d Entrevistas (com o autor e feitas pelo autor)	03a Solicitação/Requerimento 03b Ofício 03c Texto teatral 03d Parecer 03e Memorando 03f Radiograma 03g Relatório 03h Ficha de protocolo 03i Certificado de Censura 03j Outros documentos (capa de processo, registro do espetáculo)
04. ESBOÇOS, NOTAS E RASCUNHOS	05. DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS E DIGITAIS	06. CORRESPONDÊNCIA
04a Datilografados e manuscritos em folhas soltas 04b Notas manuscritas: lista de personagem, marcação cênica, ficha técnica, rascunho do programa, lista de textos. 04c Cenário: desenho, caricatura	05a Fotografias 05b Programa do espetáculo 05c Panfletos e Cartazes 05e Gravações 05f Disco	06a Cartas do autor 06b Cartas ao autor 06c Cartas de terceiros 06d Telegrama 06e Bilhete
07. MEMORABILIA	08. ADAPTAÇÕES E TRADUÇÕES	09. ESTUDOS
07a Certificados de premiações, Prêmios 07b Homenagens (espetáculos, eventos)	08a Literatura 08b Televisão 08c Cinema 08d Dança 08e Teatro	09a Fortuna Crítica 09b Produções acadêmicas 09c Recepção do texto e espetáculo teatrais
10. VARIA	ARQUIVO TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS (ATTC) SISTEMA DE CLASSIFICAÇÃO POR SÉRIES	
10a Livros, revistas e folhetos (Biblioteca) 10b Edital (concurso de peça teatral) 10c Paratexto (texto do programa da peça, texto da contracapa do disco) 10d Documentos de outras instituições (SBAT, Arquivo Nacional) e projetos do governo (MOBRAL) 10e Documentos administrativos		

Fonte: Elaborado por Rosa Borges, Carla Fagundes e Débora de Souza (2016) (SANTOS, 2018b, p. 107).

Fonte: Borges (2021, p.33)

Para fins de identificação, cada documento do acervo recebe um código, juntamente com o ano de produção do texto. O código é feito

[...] a partir das seguintes informações: a) SÉRIES, em algarismos arábicos (01,02...), com dois dígitos, e respectivas SUBSÉRIES indicadas por letras do nosso alfabeto (a, b, c...); b) NUMERO DO ITEM, em algarismos arábicos, com quatro dígitos (0001, 0002...)[, em ordem numérica progressiva e sequencial]; c) ANO, abreviado nos dois últimos dígitos (quando não houver registro da data no documento, colocar a informação sem data (sd)). O código seria assim construído: 01a0001-72 (01= Série Produção intelectual; a = Subsérie Texto teatral; 0001 = número do item no acervo; 72 = 1972) (SANTOS, 2018, p. 106, grifo do autor).

Os documentos foram digitalizados, capturados através da escanerização, e tiveram suas imagens tratadas para fins de arquivamento, fazendo-se a indexação e catalogação dos mesmos, conforme Borges (2019). Segue a disposição da organização do AAMO, conforme o quadro 1. Note-se que, para além da documentação censória, não havia registros de mais dados de Antônio Mendes como: recortes de jornais, publicações, entrevistas dadas pelo autor, adaptações, homenagens, entre outros.

Quadro 2- Acervo Antônio Mendes de Oliveira (AAMO)

CONTOS DE SENZALA				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03b0001-77			
	AMO03b0002-77			
	AMO03b0003-77			
	AMO03d0001-77			
	AMO03d0002-77			
	AMO03d0003-77			
	AMO03d0004-77			
	AMO03i0001-77			

ANARQUIA				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03b0001-78 AMO03b0002-78 AMO03c0001-78 AMO03d0001-78 AMO03i0001- 78			

FELIZES OS CONVIDADOS DE VOVÓ ESTER				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03a0001-83 AMO03b0001-83 AMO03c0001-83 AMO03d0001-83 AMO03d0002-83 AMO03d0003-83 AMO03d0004-83 AMO03d0005-83 AMO03d0006-83 AMO03d0007-83 AMO03d0008-83 AMO03i0001- 83 AMO03i0002 -83			

VIAGEM OU CELA				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03c0001-78			

EME PRA VOCÊ				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03a0001-87 AMO03b0001-87 AMO03b0002-87 AMO03c0001-87 AMO03d0001-87 AMO03d0002-87 AMO03d0003-87 AMO03d0004-87 AMO03f0001-87 AMO03g0001-87 AMO03i0001-87			

O CHEFE				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03a0001-78			

	AMO03b0001-78 AMO03b0002-78 AMO03b0003-78 AMO03c0001-78 AMO03d0001-78 AMO03i0001- 78			
--	---	--	--	--

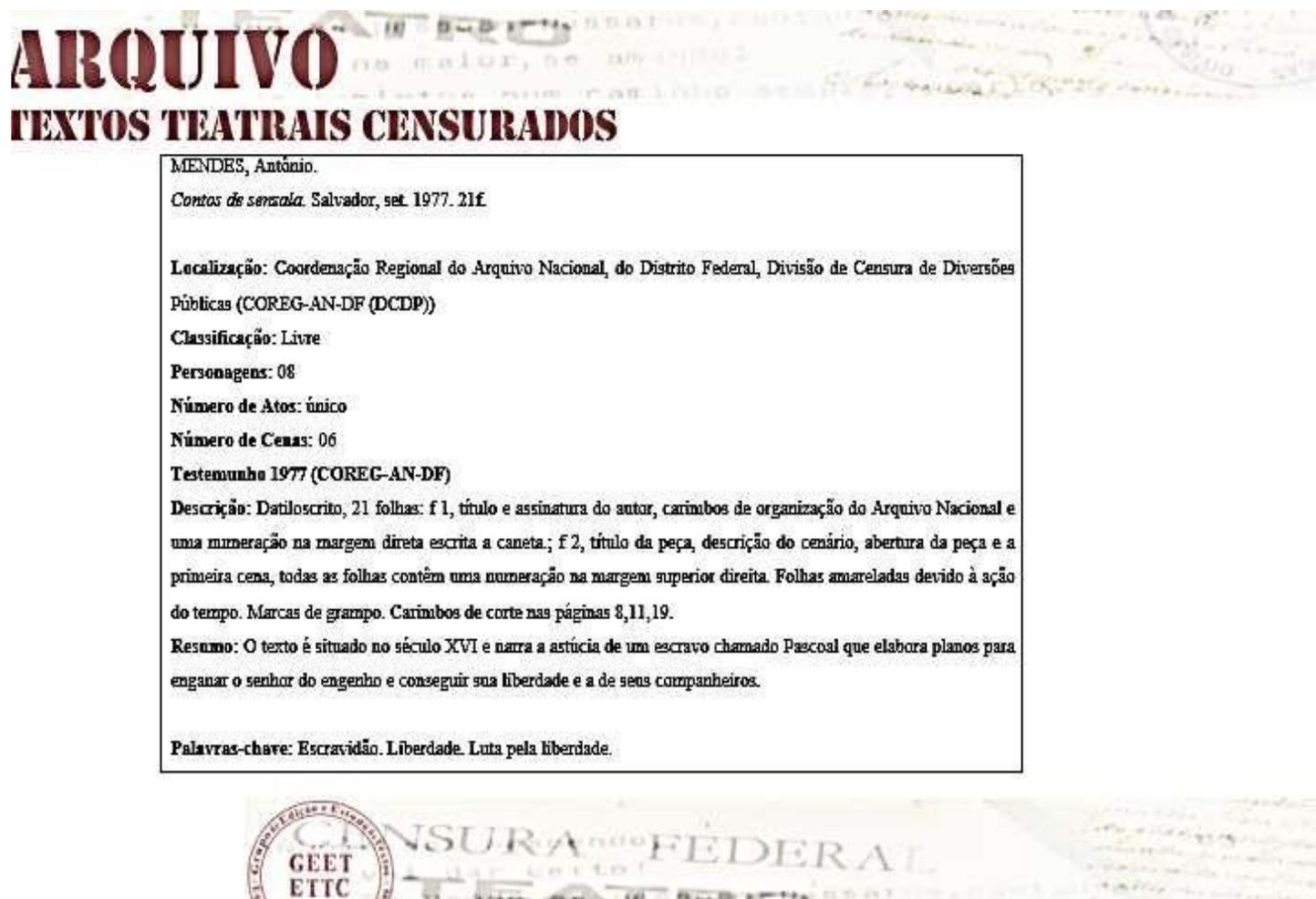
O CHEFE				
Publicação na imprensa e nas diversas mídias	Documentação censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos audiovisuais e digitais	Estudos
	AMO03b0001-84 AMO03c0001-84 AMO03d0001-84 AMO03d0002-84 AMO03i0001- 84 AMO03i0002- 84			

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

A ficha catálogo utilizada para a constituição do dossiê é feita considerando a metodologia proposta por Borges (2019) e empregada na organização do Arquivos Textos Teatrais Censurados (ATTC). De início, a ficha catálogo traz a referência contendo o nome do autor, título da peça e o ano, seguido de localização (local onde o documento está depositado), classificação (livre ou com restrição de idade), número de personagens, número de atos, número de cenas, testemunho (ano do texto junto com sigla da localização, descrição da peça, resumo da peça, palavras-chave e a imagem da primeira folha da peça).

Segue exemplo de ficha-catálogo do texto teatral *Contos de senzala* (figura 7), conforme a explicação acima.

Figura 7 - Exemplo de ficha-catálogo



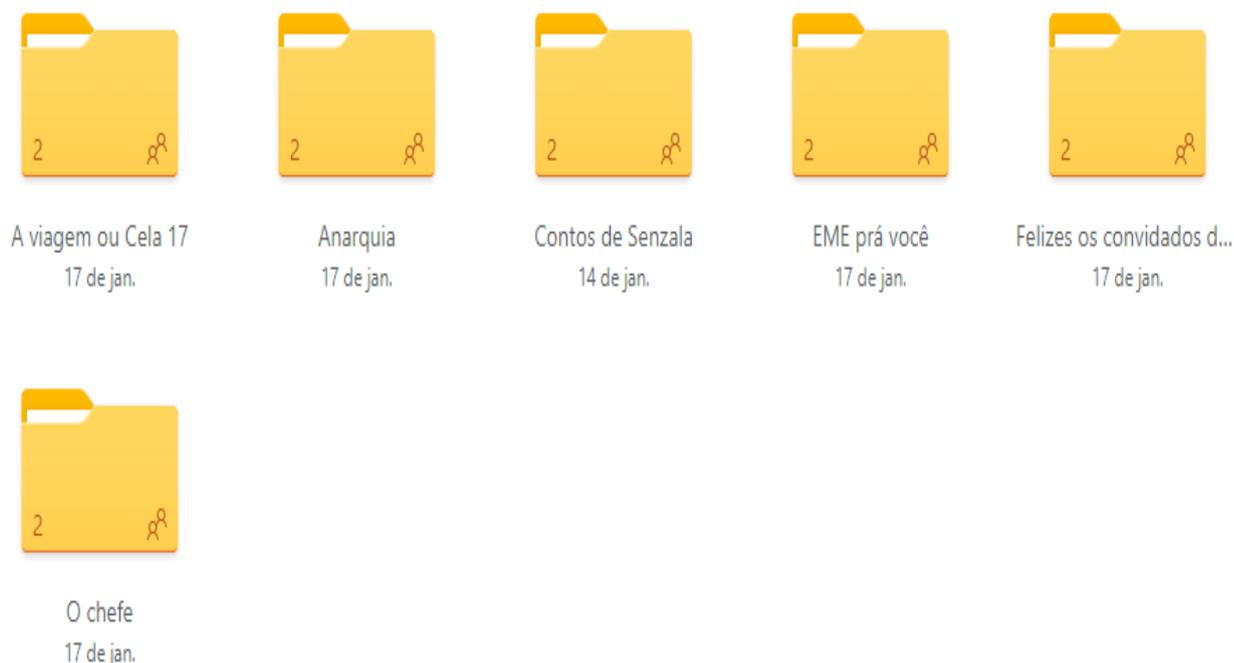
Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Na figura 8, apresentamos os documentos do AAMO, organizados em pastas virtuais, separados conforme texto teatral a que se refere. Esta pasta virtual foi integrada ao ATTC e pode ser acessada a partir do link https://1drv.ms/u/s!AtKOVLu1c4wAgVHel1XZ0X_SuXb5?e=dboakr, válido até 07 de fevereiro de 2022⁵.

⁵ Após essa data, o acesso deverá ser solicitado à ETTC pelo e-mail ettcilufba@gmail.com.

Figura 7- Organização da dramaturgia de Antônio Mendes de Oliveira

... 1. Catálogo Descritivo Digital > 1. Acervo Adulto > Antonio Mendes > AMO 



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Passamos a apresentar brevemente a documentação censória localizada para cada um dos textos, iniciando por *Contos de senzala*. Acompanhando o texto, na documentação do Arquivo Nacional, está o ofício da superintendência regional do DPF na Bahia, juntamente com ofício de encaminhamento nº 03430, ao diretor da DCDP de Brasília; certificado de classificação LIVRE com aviso de CORTE às folhas 8, 11 e 19, condicionando a liberação para encenar após o exame do ensaio geral e a posse do *script* carimbado pela DCDP. Seguiu-se ainda o parecer de liberação para emissão de certificado de classificação LIVRE. O texto recebeu, como de costume, três pareceres censórios, sendo o primeiro numerado 4226/77 com classificação etária de 10 anos com corte; o segundo numerado 4227/77 com classificação etária livre com cortes e a terceira com numeração 4325/77 com classificação etária livre, sem cortes.

Os três pareceres trazem um resumo da peça teatral e em seguida as observações sobre o texto que concluem que a obra se encontra isenta de

implicações, com exceção da presença do termo “fila da puta” nas folhas 8,11,19, que deveria ser suprimido, cortado, no ato da encenação.

Por sua vez, *A viagem ou cela 17*, que apresenta dois rapazes presos e que se conhecem dentro da viatura, tem a documentação composta por dois pareceres, dois certificados da DCDP, certificado de exame de ensaio com script com detalhamento do decorrer da peça sem que houvesse nada que abonasse o texto como gestos, performance ou vestimenta. Os pareceres não trazem nenhuma referência ao beijo de amor relatado por de Joilson Nunes, como dito anteriormente.

O texto *Anarquia* está apensado da seguinte documentação censória: ofício de encaminhamento nº 00051 ao diretor da DCDP em Brasília; certificado de classificação impróprio para menores de 14 anos, condicionando à liberação para encenação após o exame do ensaio geral e o script acompanhado do carimbo da DCDP; ofício do superintendente regional do DPF na Bahia; parecer com solicitação de emissão de certificado e parecer de liberação para maiores de 14 anos.

O chefe data de 1978 e foi encaminhado à censura por duas vezes, em 1 de abril de 78 e em 09 de agosto de 1984, sem alterações no texto. O enredo é iniciado com uma discussão sobre a situação em que os órgãos se encontram, em que a anarquia no desenvolvimento de suas funções está causando um vagaroso, mas analítico prejuízo ao conjunto. Ao findar a peça, os órgãos decidem acatar o Encapuçado como o chefe.

A documentação censória de *O chefe* de 1978 é composta do ofício de nº 809/78 assinado pelo chefe do SCDP/SR/DPF/BA ao diretor da DCDP em Brasília; certificado de classificação impróprio para menores de 14 anos, condicionando a liberação para encenar após o exame do ensaio geral e o script acompanhado do carimbo da DCDP; lauda de arquivamento do texto na caixa 214; ofício nº 1282/78 de encaminhamento ao diretor do DCDO/BSA; requerimento de exame; parecer de liberação de certificado com classificação imprópria para menores de 14 anos; parecer nº 1885/78 com classificação etária de 14 anos. Condicionada ao ensaio geral.

O processo de censura de *O chefe* de 1984 contém ofício de encaminhamento com script anexado; requerimento de renovação de certificado; certificado nº 8733/78 aprovado pela DCDP com classificação impropria para menores de 14 anos; parecer 4075/84 com classificação etária 14 anos; parecer de liberação de certificado com classificação imprópria para menores de 14 anos; certificado de classificação

impróprio para menores de 14 anos, condicionando a liberação para encenar após o exame do ensaio geral e o script acompanhado do carimbo da DCDP.

Juntamente com o texto *Felizes os convidados da vovó Ester*, nos documentos do Arquivo Nacional, estava o parecer assinado pela diretora da DCDP da Bahia; dois pareceres de aprovação da DCDP e classificação para 16 anos por ser um texto de tema complexo, segundo a diretora do DCDP de Brasília; dois certificados da DCDP assinados por dois chefes de serviço de censura diferentes datando de 05 de janeiro de 1983 e 16 de fevereiro de 1983; ofício de encaminhamento nº 00207, ao diretor da DCDP de Brasília; Requerimento para exame de conformidade da peça teatral; três pareceres de leitura do texto nº 005/83, 06 e 007/83 com classificação para maiores de 16 anos por ser um tema complexo; parecer de ensaio geral nº 008/83 com classificação para maiores de 16 anos por ser um tema complexo e por fim, parecer com solicitação de emissão de certificado. Segundo a DCDP, este texto era impróprio para menores de dezesseis anos devido à complexidade do tema abordado, pois falava da velhice e os desafios da solidão que a acompanham.

O texto *Eme pra você*, que exorta e homenageia o teatro, o diretor, o autor de textos teatrais e, principalmente, o público, tem como documentação censória o ofício de nº 069/87 assinado pelo chefe do SCDP/SR/DPF/BA ao diretor da DCDP em Brasília; requerimento de exame conforme as normas censórias; comprovante de informação arquivo/ DCDP nada consta; radiograma; três pareceres nº 078/87,079/87,080/87 de leitura do texto com classificação livre; parecer nº 100/87 de exame de ensaio geral; certificado com validade com o script devidamente carimbado pelo SCDP/SR/BA; ofício de arquivo assinado pela chefe da S.C.T.C afirmando que o texto estava em ordem.

Antônio Mendes de Oliveira requereu autorização da Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP, no recorte de tempo de 1977 a 1987, solicitando a liberação de seus textos teatrais. A dramaturgia de Antônio Mendes de Oliveira é diversificada se utilizando desde termos jurídicos até a forma vernácula da linguagem. A maioria dos textos de Antônio Mendes foram considerados impróprios para menores de quatorze anos, segundo a DCDP. Nenhum texto pode ser classificado como infantil e, por tratar de assuntos complexos, não eram recomendados para crianças.

Na próxima seção, trataremos especificamente da produção dramaturgica *Contos de senzala*, texto censurado selecionado para a edição interpretativa.

3 LEITURAS FILOLÓGICAS PARA *CONTOS DE SENZALA*

“Assim como muitos homens livres não viam com bons olhos aquela situação (escravidão), os negros, como se fazia óbvio, viviam numa insatisfação constante. Assim é que, de várias maneiras tentavam conseguir sua liberdade. Muitos usavam até mesmo de astúcia [...]” (MENDES, 1977, f 2)

“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.” (SANTOS, 2008, p. 88). O texto teatral *Contos de Senzala*, (1977), conforme a documentação censória apresentada na seção anterior, foi escrito e encenado no ano de 1977, no contexto de ditadura militar. Trata-se de um teatro formado por pessoas negras como protagonistas da cena: desde a produção dramatúrgica até a presença de atores negros no palco. Segundo Douxami (2001, p.331): “denominação de teatro negro pode tanto ser aplicada a um teatro que tenha a presença de atores negros, quanto aquele caracterizado pela participação de um diretor negro, ou, ainda, de uma produção negra.”

Tal produção dramaturgia vinha na contramão do teatro brasileiro, que, via de regra, dava muita oportunidade para os artistas de pele branca, enquanto os artistas negros, quando apareciam, recebiam os papéis de pouca importância. Conforme Douxami (2001, p.314)

Na televisão, no teatro e no cinema nacional, destaca-se a participação escassa e pouco relevante do ator negro, excetuando-se nas superproduções de cunho histórico, folclórico ou policial, como *Sinhá moça*, de Tom Payne, com Ruth de Souza (1953); *Barravento*, de Glauber Rocha (1962), com Antônio Pitanga; *Xica da Silva*, com Zezé Motta (1976) e *Orfeu do Carnaval* (1999), de Cacá Diegues; *Chico Rei*, de Valter Lima Júnior (1982); ou *Negritude*, drama urbano, de Odorico Mendes (1998).

Mendes, assim como outros artistas que militavam contra a discriminação racial através de um contra discurso da ideologia do branqueamento e da fantasia de uma democracia racial, aproveitou-se desta oportunidade para representar a situação do negro na senzala em contraponto com a ditadura em 1977. Esta situação do sujeito preto tem que ver com a contínua negação da humanidade do referido sujeito e a imposição de domínio sobre este povo e sua religião, conforme afirma Gonzalez (1982, p.69)

O racismo, cuja essência reside na negação total ou parcial da humanidade do negro e outros não brancos, constitui a justificativa para exercitar o domínio sobre os povos de cor. O conteúdo desta justificativa variou ao longo do tempo, tendo começado com noções imbuídas de uma visão religiosa do mundo que permitiram estabelecer a distinção entre cristãos e pagãos.

O racismo velado, bem como o escancarado, paira por nossa sociedade devido ao contexto colonial que trouxe consequências que ainda são bem fortes devido à ignorância passada por gerações e que continuam a ser propagadas. Por isso o texto de Antônio Mendes deve ser propagado, para continuar exortando a necessidade do debate racial ao expor a escravidão do negro, trazendo a reflexão do lugar de fala de personagens marginalizados, mas que decidem reagir e buscar a liberdade tão almejada. Contudo, a sociedade branca se justifica afirmando que a exploração de mão-de-obra sem pagamento não é a causa da atual subordinação do sujeito preto, visto que já faz muito tempo que acabou a escravidão no Brasil, como afirma Gonzalez (1982, p.90)

O poder explicativo da escravidão com relação à posição social do negro diminui com o passar do tempo, ou seja, quanto mais afastados estamos no tempo final do sistema escravista, menos se pode invocar a escravidão como uma causa da atual subordinação social do negro.

Uma prova disso é a fala do atual presidente da república do Brasil, Jair Messias Bolsonaro (2018-2022), afirmando que não escravizou ninguém e tentando tirar os poucos direitos dos descendentes dos escravizados. Os sujeitos negros enfrentam o racismo e suas consequências oriundas dos efeitos da escravidão e por isso suas oportunidades sociais são indubitavelmente, menores do que as dos sujeitos brancos (GONZALEZ, 1982). Esta seção tem como objetivo discutir as diversas leituras para além da materialidade do texto, no que concerne aos Estudos Filológicos, na perspectiva da Crítica Textual, os processos de produção, transmissão, circulação e recepção do texto teatral *Contos de senzala*, destacando-o da produção intelectual de Antônio Mendes, bem como toda a documentação censória associada aos seus escritos. Na sequência, segue a edição interpretativa para o *Contos de senzala*.

3.1 CONTOS DE SENZALA: A ENCENAÇÃO DE UMA INSURGÊNCIA POSSÍVEL

Contos de senzala traz uma maioria de corpos negros em cena, já que a grande parte da ação se dá entre os escravizados na senzala, por isso é interessante apresentar o seu enredo e seus personagens. O personagem Pascoal é o protagonista da cena e tem ideais de liberdade e igualdade. Ele é o astuto e ousado. Juntamente com outra personagem, a “véia Ciriaca”, desenvolve seus planos para enganar o dono do engenho e obter a libertação. A “véia Ciriaca” não aparece na cena, é apenas mencionada, e aparenta ser alforriada, já que todas as referências de conversas de Pascoal com a mesma se dão em sua casa. Ela é a quem o personagem principal recorre para obter conselhos e segurança, como se vê no excerto.

ZEFA – Nêgo, parece que ôcê conseguiu o dinhêro, a ideia da véia Ciriaca deu certo?

PASCOAL – Se deu Zefa! A véia Ciriaca num erra, êta véia sabida! Dizem tanta coisa do nêgo Pascal pelaí, qui o nêgo é isso, qui o nêgo é aquilo, o qui eles num sabe Zefa, é qui quem protege o nêgo é a véia Ciriaca cum suas reza forte pra mode abri caminho de nêgo e nada de ruim lhe pegar! Ah !Ah !Ah! (MENDES, 1977, f. 10)

Nestas falas dos personagens também é possível dar a ler o lugar da mulher preta, chamada de mãe preta, que está sendo representada como passiva, mas que, muito pelo contrário, não se colocava neste lugar de neutralidade quanto à resistência e luta. Conforme afirma Silva:

A mãe preta que cedia o leite para alimentar filho alheio era o símbolo da dedicação e desprendimento para movimento negro do início do século XX. O movimento negro do final do século via na mãe preta o símbolo da subserviência forçada. O símbolo inicial da mãe preta foi tão criticado que praticamente desapareceu do imaginário popular. Por extensão o “Dia de gratidão à mãe Preta” também foi criticado, perdendo inclusive a sua razão de ser. Em substituição a esta comemoração foi proposto, para 28 de setembro, o dia da Comunidade Afro-brasileira. Redefine-se, desta forma, o próprio posicionamento do negro na sociedade brasileira, questionando a imagem do negro prestador de serviços aos brancos. (SILVA, 2007, p. 42-43)

A mulher negra era os olhos e ouvidos infiltrados nas casas grandes para auxiliar nas fugas. A mãe preta é de suma importância pois ela é o símbolo da sabedoria, da busca por apoio e proteção, constitui-se, por outro lado, como uma crítica à exploração do corpo preto e do uso dele para a prestação de serviços aos

brancos, além de ser a potencialidade para a propagação da africanização do português, conforme afirma Gonzalez:

De acordo com opiniões meio apressadas, a “mãe preta” representaria o tipo acabado da negra acomodada, que passivamente aceitou a escravidão e a ela correspondeu da maneira mais cristã, oferecendo a face ao inimigo. Acho que não dá para aceitar isso como verdadeiro, sobretudo quando se leva em conta que sua realidade foi vivida com muita dor e humilhação. E justamente por isso não se pode deixar de considerar que a “mãe preta” também desenvolveu as suas formas de resistência: a resistência passiva, cuja dinâmica deve ser encarada com mais profundidade.

Papo vai, papo vem, ela foi criando uma espécie de “romance familiar”, cuja importância foi fundamental na formação dos valores e das crenças do nosso povo. Conscientemente ou não, ela passou para o brasileiro branco as categorias das culturas negro-africanas de que era representante. Foi por aí que ela africanizou o português falado no Brasil (transformando-o em “pretuguês”) e, conseqüentemente, a cultura brasileira. (GONZALEZ, 1988, p.180)

A mãe preta é a personificação da luta estratégica e de resistência se utilizando do lugar de fala para passar informações que contribuíram para os enfrentamentos realizados pelo sujeito escravizado.

Observamos no texto a presença de outros personagens, como o Inácio, representando a figura do negro subserviente ao senhor que é dominado pelas vontades do dono do engenho e faz de tudo para ser bem-visto por ele, mesmo que isto represente trair os seus ideais e de seu povo. Há também o feitor é a mão punitiva do senhor do engenho, causadora de sofrimento aos escravizados, estando sempre à disposição para colocá-los no tronco antes mesmo da ordem do seu senhor. Agindo como se fosse um senhor e não um subalterno.

O senhor do engenho é o dono da terra e, conforme a mentalidade da época, era também o “dono dos escravizados”. Ele apresenta-se temente às religiões de matriz africana, não por respeito, mas por medo e por isso permite que Pascoal não trabalhe em suas terras e perambule pelas ruas fazendo o que ele chama de feitiços.

A filha do senhor do engenho é representada como a branca redentora, isto é, a que não se agrada das atividades punitivas do pai e que problematiza a questão escravagista:

– Surge na casa grande a filha do senhor que intercede em favor do negro:
FILHA – Papai, o senhor acha mesmo que terá alguma utilidade esse castigo?

SENHOR – Para negro fujão, não existe melhor remédio!

FILHA – Mas isto não tem mais cabimento, é preciso compreender que o negro também é gente como o são os brancos!

SENHOR – Ora minha filha! Isto é assunto de homem, você não entende disto! Negro tem é que trabalhar! (MENDES, 1977, f. 12)

A escrava Zefa forma a rede de apoio de Pascoal, é a voz do conformismo e da autopreservação, como se vê no diálogo entre os personagens:

[...] ZEFA - Nêgo, dêxa essas coisa prá lá, ôce num sabe qui nêgo na terra de branco tem qui sê iscravo? E não tão dizeno cus branco tão rutano por isso?

PASCOAL – Mais Zefa, nós num pode isperá inquanto eles tá discutino essas coisa, nós istá cada dia moreno, algém tem qui fazê alguma coisa [...] (MENDES, 1977, f 3)

Já os escravos Teodoro e Juvência são os que acreditam nas aspirações de Pascoal e motivam os demais a perseverar. A partir da cena dois acontece um diálogo entre Pascoal e Zefa onde o primeiro afirma ter guardado uma quantidade de dinheiro e este ter sumido, todavia, não havia nada que ele pudesse fazer, já que era escravo, no entanto, mantinha a resiliência, resistência e a criatividade na luta, conforme afirma Gonzalez:

Só que não se pode deixar de levar em conta a heroica resistência e a criatividade na luta contra a escravização, o extermínio, a exploração, a opressão e a humilhação. Justamente porque, enquanto descendentes de africanos, a herança africana sempre foi a grande fonte revivificadora de nossas forças. (GONZALEZ, 1988, p.124)

A insatisfação por viver em tais condições era constante e mesmo com a ciência de que havia brancos que buscavam meios para a liberdade dos escravizados, Pascoal se destacou por lutar não apenas por sua liberdade, mas a de todos os seus companheiros. Utilizou-se da astúcia, da força e da resistência dos ancestrais para conseguir seu objetivo de vencer a escravização, a exploração e a humilhação. Abaixo segue passagens do texto que se referem aos métodos utilizados pelo personagem Pascoal para adquirir a liberdade:

ZEFA – Né não Nácio, mais tem tempo qui tô reparano qui o nego Pascal não brinca, não dança nem canta cagente; nem vem pras rodaquele tanto gostava...

INÁCIO – Será qui o qui dizem dele pelaí é vrdade Zefa? Muita gente mais antiga de cunhecimento quele, anda dizeno qui esse nêgo tem parte cum Exú, será vrdade? (MENDES, 1977, f. 2)

JUVÊNCIA – Mais nêgo, sem dinhêro, Cuma é cocê vai compra libredade de nós?

PASCOAL– Tiraram dinhêro qui nêgo tinha guardado, mais agora quem disse qui nêgo precisa de juntar dinhêro aos pouquinho? Nêgo agora tem uma mina.
 TODOS – Uma mina?! (MENDES,1977, f. 15)

A astúcia do personagem é perceptível desde arquitetar e sustentar a ideia de ter pacto com Exu para ter tempo livre para conseguir dinheiro nos becos e vielas, sendo ganhador. Até afirmar ter encontrado uma mina para enganar o senhor do engenho no desfecho da trama, fazendo-o assinar as cartas de alforria dele e dos demais escravizados, conseguindo assim alcançar sua tão almejada liberdade.

INÁCIO – Será qui o qui dizem dele pelaí é vrdade Zefa? Muita gente mais antiga de cunhecimento quele, anda dizeno qui esse nêgo tem parte cum Exú, será vrdade? (MENDES,1977, f. 2)

Exu é uma divindade das crenças de matriz africana e é por isso que se faz necessário entender como este orixá é visto na referida religião para compreender o texto. Pascoal foi comparado com Exu, visto que suas atitudes eram de uso da astúcia para conseguir o que almejava com a ajuda da divindade. Porquanto, ele era um caminho para a estratégia de sobrevivência nas redes de submissão da escravidão de pessoas negras.

Há também a questão das marcas oralidade na língua do texto, que podemos associar ao pretuguês conceituado por Lélia González,

Ou seja, aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos”, e de “crioulos” os nascidos no Brasil) é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, e também a ausência de certas consoantes (como o L ou o R, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isso sem falar nos dialetos “crioulos” do Caribe). (GONZALEZ, 1988, p.115-116)

Antônio Mendes faz uma representação do “pretuguês” falado nas senzalas, levando para o palco a tentativa de uso da língua portuguesa pelos escravizados, caracterizada a partir da ausência dos sons consonantais R, L, D, além da aspiração do S em R, como nos destaques do excerto a seguir:

JUVÊNCIA -Tão **dizeno** pelaí qui o nego Pascal fugiu adispôs qui o feitor mandou ele pra roça...
 ZEFA -É , aquele nêgo tem **mermo** parte cum Exu, num sei o qui será

desse feitor...
 JUVÊNCIA - E agora Zefa, quem é qui vai livrá nois do cativêro, sem o
 nêgo Pascal? (MENDES, 1977, f. 11)

Antônio Mendes foi um sujeito crítico e por isso tratava de temas tão corriqueiros para a comunidade negra. Para tanto, se utilizava do método do *Teatro do oprimido* (BOAL, 1991). Ele, por sua vez, produz criticidade e transforma a sociedade trazendo conscientização quanto ao passado, presente e o futuro para que houvesse uma revolução que começava na cabeça do seu público.

O Teatro do Oprimido (TO) é um método teatral que está inserido na proposta do teatro político, estruturado a partir de seis técnicas que objetivam aproximar o teatro das grandes massas, democratizar a linguagem artística e proporcionar a interação da realidade social com a ficção para tornar o teatro uma possibilidade de crítica e transformação da sociedade. (SILVA; COSTA, 2020, p.2)

Em *Contos de senzala* é possível destacar que há uma paridade entre o assunto de escravização vivido pelo personagem Pascoal em relação com o contexto vivido por Antônio Mendes, visto que em ambos as situações são de continuidades, sem direito a ir e vir, havendo apenas o dever imposto pelos detentores do poder. No caso do personagem Pascoal o detentor do poder era o senhor do engenho e na situação do sujeito Antônio Mendes o poder estava com as forças armadas.

Ainda tratando do teatro do oprimido, algumas características podem ser vistas no texto *Contos de senzala* a partir da conduta do personagem principal em não se acomodar com a situação de escravizado, diferentemente da personagem Zefa:

PASCOAL – Tem nada não muié, tudo vai dá bem, ôce sabe qui o nêgo Pascal é protegido, nada de ruim pode cuntecê cum eu...
 ZEFA – Tão dizeno inté nêgo, qui tu tem parte cum má
 – Faz o sinal da cruz
 ZEFA – Nêgo, dêxa essas coisa prá lá, ôce num sabe qui nêgo ne terra de branco tem qui sê iscravo? E não tão dizeno cus branco tão lutano por isso?
 (MENDES, 1977, f. 3)

Ou trair a causa para obter vantagens pessoais como acontece com o personagem Inácio:

ZEFA – Sabe nêgo, o Nácio falô muito cocê num é visto no mato trabaiano, quele mermo qui tem aproximação cum meu sinhô, trabaia de morê, cocê não!
 (MENDES, 1977, f. 3)

PASCOAL – Mais nêgo já sabe quem panhô e sabe o qui fazê pá tê dinhêro de vorta.
 ZEFA – E quem panhô nêgo? Foi Nácio?
 PASCOAL – Não Zefa, acho cu Nácio só disse onde tava o dinhêro, quem tá mermo cum ele, é o sinhô. (MENDES, 1977, f. 5)

Pascoal não se deixou levar pelo benefício que conseguiu de não precisar trabalhar ao fingir ter pacto com Exu e em vez de aproveitar para fugir ou até mesmo comprar sua carta de alforria, pensou nos demais. Em sua comunidade era seu dever político de buscar a melhoria de vida de modo geral. Antônio Mendes de Oliveira levava este tipo de teatro político para as ruas e comunidade em que residia. Conforme afirma Boal (1991, p.13) “[...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem e o teatro é uma delas.”

O teatro do oprimido é observado no desenrolar de *Contos de senzala* por ser um texto político, e um ensaio para a luta abolicionista, bem como dos militantes insurgentes durante a ditadura militar. Conforme afirma Boal (1991, p. 139) “o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução”.

A partir das possibilidades obtidas com o Teatro de Oprimido, Antônio Mendes trabalhou com a realidade das grandes massas quanto à analogia à sujeição estrutural, religiosa, entre outras, se utilizando de uma linguagem popular, para que a sociedade fosse transformada. Por isso, a comparação entre escravidão e ditadura militar é perceptível, não apenas em relação ao trabalho forçado, ou aos direitos sendo totalmente retirados, mas também, no sentido de não haver liberdade para ir e vir, ou mesmo para se expressar e principalmente no que tange aos desaparecimentos e mortes de pessoas que fossem contra o sistema. Em ambas as situações os sujeitos subalternizados não tinham direitos, apenas deveres.

O objetivo de desenvolver esta edição interpretativa é divulgar e visibilizar este texto no meio acadêmico e também fora dele, fazendo com que seja feita a recuperação da memória de escravidão, da luta do povo negro baiano e seu reflexo na sociedade contemporânea.

3.1.1 Texto, Tradição, transmissão e circulação

A *recensio* é uma das etapas do método filológico, com base na tradição lachmanniana, e pode ser definida como “o levantamento de todos os códices

existentes da obra a ser publicada” (BASSETO, 2001, p.43). Neste caso, em se tratando de textos contemporâneos, compreende o levantamento de todos os testemunhos sobre o texto teatral censurado *Contos de senzala*. Foram localizados dois testemunhos, com a reprodução da mesma matriz. Um está depositado no Espaço Xisto Bahia, em Salvador-BA, e o outro no Arquivo Nacional, ambos contendo as diversas marcas de censura, isto é, carimbo de corte, identificação de recebido na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), carimbado na parte central superior da folha e também escrita à mão. Não há outras marcas que correspondam a uma colaboração coletiva de produção textual.

O estudo do texto teatral *Contos de senzala* indica que Antônio Mendes revisava a escrita do texto. Há supressões por sobreposição datilografada e correções manuscritas com caneta esferográfica preta e/ou azul às folhas 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 20.

A partir da década de setenta já havia máquina datilográfica elétrica, mas a máquina mais comum era a mecânica. A partir da materialidade do texto é possível identificar que Antônio Mendes os produziu com a máquina mecânica, conforme afirmam Almeida e Borges (2018, p.144)

Na segunda metade do século XX, no Brasil, a máquina de datilografia despontou como o principal instrumento de escrita para os textos que circulavam em um âmbito público. Convencionou-se o texto datilografado como formato padrão da comunicação escrita, em substituição ao manuscrito.[...] O emprego do instrumento mecânico deveria, portanto, garantir a uniformidade do tamanho das letras, controle do espaço interlinear, regularidade das margens, conferindo ao texto datilografado organização e legibilidade, conforme a estética do texto impresso. Assim, se o manuscrito é dotado de marcas de revisão e reescrita, o datiloscrito constituía-se em um texto em fase de finalização, ao qual, a depender a destreza do datilógrafo, fazia-se necessário proceder à revisão, em geral, eliminando erros de datilografia e realizando correções de grafia, acentuação e pontuação. Os textos datilografados eram reproduzidos por meio de carbono, xerox ou qualquer outro processo copiador. Depois de datilografados, poderiam ainda ser tomados para novas alterações, produzindo assim uma nova versão para o texto.

A partir do testemunho do Arquivo Nacional foi feita a edição e o estudo proposto. Passamos ao exame dos documentos do processo de censura, imposto a *Contos de senzala*.

3.1.2 O processo de censura a *Contos de senzala*

Um registro da memória de censura está presente no texto *Contos de senzala*, de Antônio Mendes. O texto foi escrito na década de 1970, por isso, é importante contextualizar as práticas adotadas pela DCDP no processo de censura, que eram concretizadas da seguinte maneira, segundo afirma Garcia:

[...] [O] diretor da DCDP, Rogério Nunes, publicou, no final de 1975, uma instrução de serviço que delegava a censura de peças teatrais aos órgãos regionais de São Paulo e Rio de Janeiro que, por sua vez, deveriam cumprir os seguintes critérios de tramitação. O interessado na montagem do espetáculo dava entrada no requerimento de censura e apresentava três cópias do texto ao órgão regional. Com a efetivação do protocolo, uma cópia da peça era encaminhada à censura em Brasília e duas eram analisadas pelos censores estaduais. Além disso, o órgão censório regional elaborava relatório do ensaio geral e emitia certificado de censura provisório. Para finalizar o processo de censura, o órgão central verificava os pareceres e relatórios confeccionados pelos técnicos de censura e substituía o documento provisório emitido pela censura estadual. (GARCIA, 2008, p. 189-190).

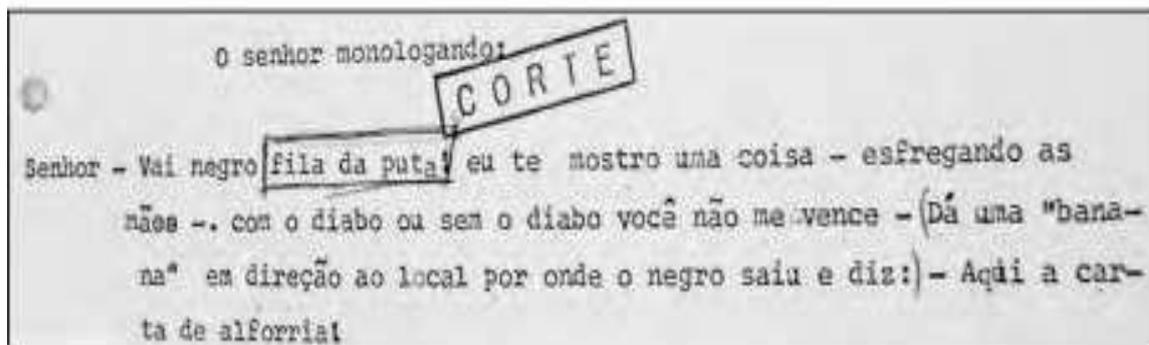
Após análise, uma das cópias era devolvida ao autor, requerente da liberação, e a outra cópia permanecia arquivada em Brasília (FAGUNDES, 1974).

A voz do sujeito censor é manifestada nos carimbos e nos pareceres censórios e as vozes do ator e do dramaturgo são silenciadas com os cortes, feitos com a caneta e/ou carimbo, reafirmando a força do poder ditatorial. Conforme Santos (2012, p.2):

Nesses documentos, vozes dos sujeitos censores se manifestam, sobretudo a partir dos carimbos com a inscrição CORTE, COM CORTE ou CORTES e COM CORTES. Por outro lado, outras vozes são silenciadas, a dos dramaturgos ou dos integrantes da classe teatral, de modo geral, atores, cenógrafos, figurinistas etc., pois, além do texto, havia o acompanhamento da encenação, no ensaio geral.

Dos elementos citados, observamos no testemunho em análise cortes às folhas 8, 11 e 19, com carimbo em formato retangular, com a inscrição CORTES. Há marcações manuscritas nos lugares onde se registram os cortes, acompanhados do carimbo com a inscrição de CORTE. Segue fragmento contendo corte na folha 8.

Figura 7 – Parte da folha 8 de *Contos de senzala* contendo corte



Fonte: MENDES, 1977, f. 8

A partir da censura aos *scripts*, os dramaturgos se empenharam para encontrar uma maneira de passar sua mensagem, se utilizando de xingamentos para que o sujeito censor se atentasse a estes, desviando a atenção da mensagem central do texto. No caso de *Contos de senzala*, que teve corte de cunho moral na palavra “fila da puta”, em duas ocorrências, observamos o uso de tal artifício para que o seu conteúdo, lido como um paralelo entre a luta contra a escravidão e a resistência à ditadura, pudesse passar sem cortes.

A partir do estudo, análise e edição de *Contos de senzala*, é possível identificar as marcas de repressão, censura e silenciamentos em nome dos bons costumes e moral que eram tão exaltados no militarismo. Dessa maneira, reafirmamos a importância dos estudos documentais para elucidar tais questões, uma vez que

[o]s materiais dos acervos trazem informações que permitem 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 [...] (BORGES, 2019, p.185).

A história da repressão é identificada na materialidade do texto, nos cortes em palavras e xingamentos considerados afrontosos à sociedade e também na documentação censória. Todos testemunham tal período e dão a conhecer a história que é contada por cada texto censurado. Assim,

[...] o texto teatral produzido na sociedade daquela época é, para o filólogo, um tecido que se constrói de diferentes elementos, a várias mãos – nos textos estudados, em especial, as do censor – e, nele, observam-se 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. (BORGES, 2019, p.184)

Mesmo sendo avaliada sob estes aspectos, a peça só poderia ser apresentada ao público após ser submetida ao exame do ensaio geral, pois era a maneira que os censores tinham para verificar se *script* censurado estava sendo cumprido em cena,

[...] caso a peça fosse liberada, com ou sem cortes, encaminhava-se o script da peça e autorizava-se os órgãos regionais a designar dois técnicos de censura para examinar o ensaio geral. Estes, após assistirem ao ensaio, elaboravam relatórios a respeito da encenação da peça e da obediência dos artistas às decisões do órgão censório central. (GARCIA, 2008 apud FAGUNDES, 2014, p.56).

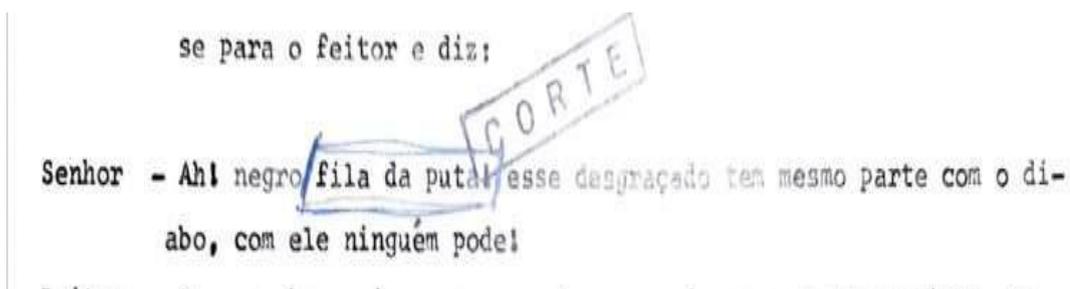
Vale ressaltar que dos seis textos de Antônio Mendes que foram localizados, apenas *Contos de senzala* teve cortes e que este texto foi apresentado no Teatro Vila Velha, pois foi aprovado pelos censores no exame de ensaio geral, conforme documentação censória.

Santos ([201-], p.4) esclarece que

Os cortes empreendidos nos textos submetidos ao exame censório são de natureza variada, motivados, algumas vezes, pela subjetividade ou pelas experiências dos sujeitos censores, outros, porém, pautados nos termos da lei 5.536, de 21 de novembro de 1968, e do decreto n. 20.493/46 ou ainda no decreto-lei n. 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que instaurou a censura prévia.

É interessante notar que os cortes que feitos podem ser categorizados como de cunho moral, conforme consta abaixo. O corte na expressão de baixo calão “fila da puta” é realizado, no entanto, em seguida, na mesma linha, separado por uma palavra segue um outro “palavrão”, “desgraçado”, mas este, por sua vez, não é censurado.

Figura 8 – Corte de cunho moral em *Contos de senzala*



Fonte: MENDES, 1977, f. 11

Na perspectiva de Fagundes (1974, p.137),

Censurar é examinar e classificar, dentro de determinada faixa etária, o espetáculo de diversão pública, visando proporcionar ao espectador entretenimento adequado à sua capacidade de compreensão, ao mesmo tempo protegendo-o contra impressões prejudiciais à sua formação intelectual, psíquica, moral e cívica. Diversão pública é a apresentação, com finalidade de entretenimento coletivo, de artista cênico, em atuação individual ou de elenco, como também a gravação, tanto sonora como de imagens, de espetáculos em geral.

Contudo, censurar não é apenas examinar e classificar, é silenciar vozes e atos, lutas e culturas, não somente de artistas em cena, mas de toda uma sociedade e intelectualidade. A censura moral, política, religiosa ou social é baseada em princípios permeados por ideologias que impõem e direcionam as fiscalizações e as repressões. Santos (2012, p.15) afirma ainda que “[...] os cortes realizados com vistas à “defesa dos bons costumes” excluía[m] palavrões, xingamentos”. O corte aconteceu na expressão “fila da puta”, que antecede o termo negro que é utilizado de forma depreciativa e sucedida por “desgraçado” que também não foi censurada. A justificativa dos censores para cortar os textos estava baseada na preservação dos bons costumes e de um patriotismo destorcido e esvaído.

As palavras *desgraçado* e *negro*, no sentido de insultar, parecem tão ofensivas quanto *fila da puta*, o fato de passarem ilesas aos cortes indica a presença de um racismo velado na sociedade. Insultar um corpo negro chamando-o de negro, negrinho, seu negro, aquele preto, entre outros, de forma depreciativa não era considerados como agressão, pois a perspectiva era sempre a da branquitude: era um branco se dirigindo a uma pessoa negra. Portanto, se o referencial ideológico da censura levasse em consideração todas as pessoas, e não apenas a comunidade branca, o uso de “negro” como uma ofensa coletiva teria de ser censurado, visto que poderia ser caracterizado como incitamento de preconceitos étnicos.

Ser chamado de nego, negrinho ou negro em caráter discriminatório era considerado “comum”, bem como subalternizar o lugar de pessoas negras em cena, ou simplesmente excluí-las, colocando assim um sujeito branco para representar o negro, no que se tornou conhecido como *blackface*. Conforme afirmação de Douxami (2001, p. 315) “Além de estarem quase ausentes das telenovelas, nelas, aos atores

negros estão geralmente reservados os papéis de empregados, motoristas, escravos ou marginais.”.

O texto *Contos de senzala* deu lugar a corpos negros em cena e sua luta e resistência ao contexto de racismo e ditadura militar. Antônio Mendes, assim como outros dramaturgos, se utilizavam de estratégias para driblar a censura, buscando caminhos para burlar os mecanismos censórios, como fazer uso de linguagem figurativa, empregar palavrões em excesso para desviar a análise da censura dos principais objetivos dos autores da peça teatral. (GARCIA, 2008).

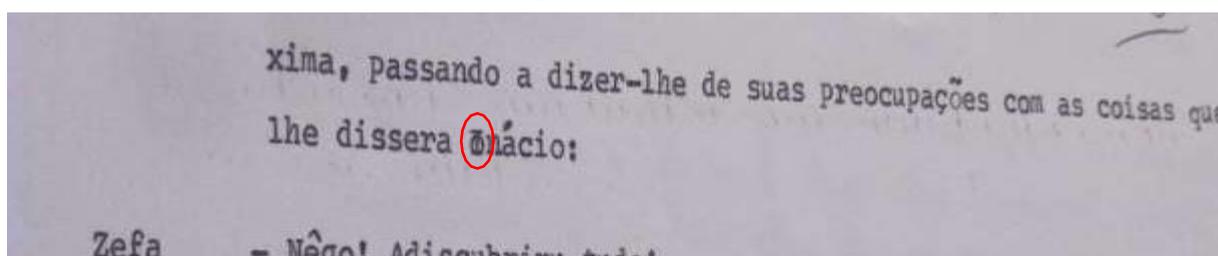
Contos de senzala driblou a censura ao colocar o palavrão para que o foco estivesse no referido palavrão, deixando que o sentido do texto fosse ignorado e a mensagem da comparação da escravidão com o momento histórico de militarismo no Brasil fosse passada ao público. Passaremos, então, à identificação das modificações textuais presentes no testemunho em exame.

3.1.3 Modificações feitas ao texto

Aqui serão apresentadas, a título de exemplificação, as modificações feitas no texto de Antônio Mendes, especificamente duas modificações: sobreposição de tipo e cancelamento do trecho.

- a) **Correção por sobreposição de tipo:** Nesta modificação o novo texto é sobrescrito em cima do erro, ou seja, o datilógrafo retorna à posição do erro e sobreescreve o texto correto, acrescentado em cima letra corrigida uma outra letra. Como é o caso do exemplo abaixo: O **O** foi sobreposto pelo **I**. Onácio/ Inácio.

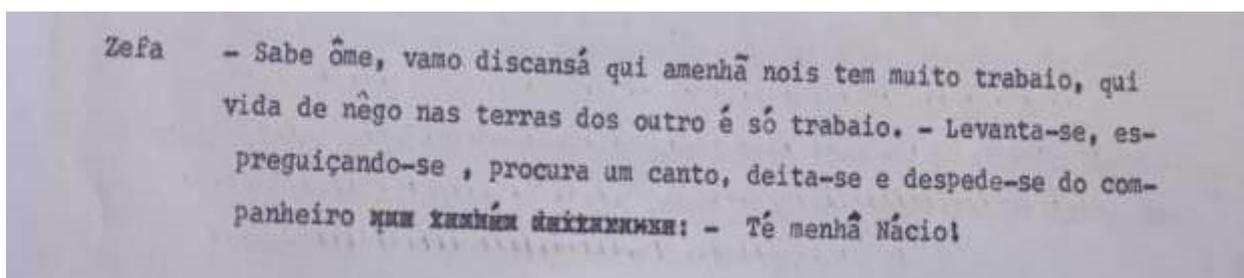
Figura 9 – *Contos de senzala*



Fonte: MENDES, 1977, f.3

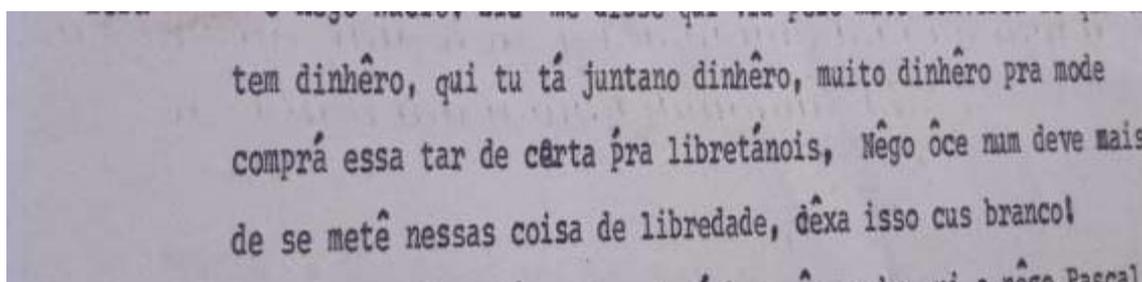
- b) **Correção por cancelamento do trecho:** o datilógrafo anula todo o trecho com sobreposição de xxxxxxxx para cancelar a frase “**que também deitara-se**”, conforme figura abaixo. Esta correção se dá no curso do ato de datilografar, isto é, no momento da escrita.

Figura 10 – Parte da folha 2 do texto *Contos de senzala*



Fonte: MENDES,1977, f. 2

Figura 11 – Parte da folha 3 de *Contos de senzala* contendo correção



Fonte: MENDES,1977, f.3

Estas correções são identificadas nas: f. 1, nas palavras mão-de-obra, africano; f. 2, nas palavras nois, onde, cagente, pras, prossegue, Pascoal; f. 3, sôbé; f. 4, guardado; f. 5, senhor, diabo, você; f. 6, meu, sinhô; f. 9, divertimento, nêgo, proibição, dispersam-se; f. 11, a partir; f. 12, pensa; f. 13, feitor, diabo; f. 14, fugi; f. 15, praquê, bibida, ficano; f. 16, preparativos, fala; f. 17, cativoiro, filha, preparativos; f. 19, trata, carta, isquicido; f. 20, negro, livres, tremenda.

A leitura destes elementos permite entrever o processo de produção textual de Antônio Mendes de Oliveira. A seguir trataremos dos critérios utilizados para a realização da edição interpretativa.

3.2 EDIÇÃO INTERPRETATIVA DE *CONTOS DE SENZALA*

Apresentaremos nessa seção a edição interpretativa para o texto *Contos de senzala*, antecedida da descrição física do testemunho e dos critérios para edição. A opção pela edição interpretativa se fez considerando que o texto selecionado consta de uma única versão. De acordo com Duarte ([1997 -]), a edição interpretativa é uma

[...] edição crítica de um texto de testemunho único; nesta situação, o editor transcreve o texto, corrige os erros por conjectura (*emendatio ope ingenii*) e registra em aparato todas as suas intervenções. [...] para além da transcrição e da correção de erros, o editor atualiza a ortografia e elabora notas explicativas de carácter geral. (DUARTE, 1997, p. 77)

Deste modo, a edição interpretativa tem um carácter crítico e vai além da transcrição de texto, fazendo também a correção de erros óbvios, além de interpor intervenções registradas em aparato de notas, bem como comentários ao texto por meio de notas explicativas, que

[...] trazem elementos relevantes para a compreensão do texto, bem como do seu entorno histórico, social e cultural. Não se trata, no entanto, de uma edição comentada, pois adquire o carácter crítico, a partir do momento em que o editor busca referências literárias e culturais, confrontando-as com o texto e estabelecendo elos entre eles. Ademais, o comportamento do editor é mediado por critérios estabelecidos para a preparação do texto. (ALMEIDA, SANTOS, 2011, p. 2594)

Neste processo de estudo e edição do texto *Contos de senzala* serão consideradas a produção e a transmissão do texto, isto é, todos os aspectos que levaram à construção do texto, bem como a circulação, ou seja, as marcas deixadas pelos censores e pelo próprio autor, considerando atos de revisão textual.

Portanto, as notas explicativas são de suma importância para desenvolver a (re)construção do texto e assim dar a entender os resquícios de história e memória social e cultural que se dá no entorno deste. Esse carácter crítico da edição interpretativa deve ser explorado pelo filólogo-editor por meio de critérios para que o texto seja preparado e não seja apenas uma edição comentada.

O texto crítico será fixado a partir do testemunho localizado no Arquivo Nacional, pois este está acompanhado de toda a documentação censória, com carimbos e marcas que representam a passagem do texto pelos órgãos de Censura. Ao lado do texto crítico, à margem direita, segue o aparato crítico, no qual serão

registradas as rasuras provenientes da datilografia por Antônio Mendes. Ao pé da página registram-se as notas explicativas.

3.2.1 Descrição física do testemunho *Contos de senzala*

Reprodução xerográfica de datiloscrito com 21 folhas. F.1 título e assinatura do autor, além dos carimbos de organização do Arquivo Nacional e uma numeração na margem direita à caneta. F.2: o título da peça, descrição do cenário e abertura com a primeira cena. Há duas numerações de folhas ambas manuscritas, à margem superior direita. Uma numeração considera todas as vinte e uma folhas do texto teatral e uma segunda as folhas advindas do processo de censura, contendo uma capa com o título do texto escrito a caneta em letra de forma e o nome do autor, também escrito em letra de forma e com caneta esferográfica azul. Segue-se ao texto uma folha do ofício de encaminhamento para análise censória, uma folha com a solicitação de censura assinada por Antônio Mendes. À margem esquerda de todas as folhas há marcas de grampos e perfurador. As folhas estão amareladas devido à ação do tempo. Cortes com carimbo escrito CORTE nas folhas 8,11,19.

3.2.2 Critérios adotados para a edição interpretativa

Para a edição do texto teatral *Contos de senzala* foram seguidos critérios adotados pela Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), ajustados às especificidades do texto, a saber:

- a) Respeitar o seccionamento do texto em cenas, quadros, atos e partes;
- b) Trazer o título da peça em negrito, centralizado e em caixa alta;
- c) Apresentar as cenas em caixa alta e centralizado;
- d) Indicar os nomes das personagens na íntegra, em caixa alta e à esquerda da folha;
- e) Atualizar a grafia, conforme a ortografia vigente, fixada em 2008, em vigor desde 2009, pelo decreto nº 6.584; exceto para as grafias de palavras que correspondem ao uso da língua em sua modalidade oral que, neste contexto, serão mantidas conforme aparecem no texto;
- f) Acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade;

- g) Proceder à correção do que for comprovadamente erro, deslize ou contrassenso, conservando as marcas da oralidade;
- h) Manter-se o recurso de sublinha para a indicação das cenas;
- i) Utilizar o itálico para representar as rubricas/indicações cênicas;
- j) Usar devidamente as letras maiúsculas em nomes de pessoas, lugares, e após a pontuação, conforme a regra em gramáticas normativas da língua portuguesa;
- k) Manter a pontuação original, exceto nos casos de erro óbvio, para os quais se fará a correção;
- l) Uniformizar a separação vocabular, segundo sistema atual, marcando elisões com apóstrofo, mesóclises e ênclises com hífen. Juntar as sílabas das palavras separadas por limite de espaço na linha que ocupa;
- m) Numerar as linhas de cinco em cinco;
- n) Registrar as modificações autorais, marcas do processo de Produção e Transmissão, em itálico, no aparato, à direita do texto.
- o) Registrar cortes em notas de rodapé.
- p) Usar os símbolos abaixo, para indicar as rasuras que resultam do ato de datilografar:
 - <>/ \ Substituição por sobreposição
 - <> Supressão
 - [] acréscimo
 - [↑] acréscimo na entrelinha superior
 - / supressão por sobreposição riscado, ilegível em emenda manuscrita, emenda datiloscrita
 - // mudança de folha

CONTOS DE SENZALA

CENÁRIO: *(Ao fundo, à esquerda, a casa grande da fazenda, à direita, o terreiro, em igual plano visual, a senzala)*

ABERTURA

5

(Desde o século XVI, quando se pretendeu a exploração da colônia portuguesa, muitas tentativas foram feitas no sentido de se conseguir uma mão de obra barata e eficiente. Umas das soluções encontradas foi o negro africano, que veio para o Brasil transformado em máquina.

colônia (s.a)
mão-de-obra

10

Assim como muitos homens livres não viam com bons olhos aquela situação, os negros como se fazia óbvio, viviam numa insatisfação constante. Assim é que, de várias maneiras tentavam conseguir sua liberdade. Muitos usavam até mesmo de astúcia, como mostraremos nessa estória que nos foram contadas por quem viveu os fatos.)

CENA I

15

(Inicia-se com um fandango⁶ entre os negros, onde todos reunidos dançam e cantam em roda no terreiro⁷. Cessada a festa, reúnem-se na senzala e começam a conversar sobre os seus problemas:)

reunem-se (s.a)

ZEFA — Óia gente! Acho carguma coisa isquisita deve tá cunteceno cum nego Pascal...

INÁCIO — Ora muié, tu dêxa de pensá coisa ruim ôme! Será o Binidito qui tu só se apercupa queças coisa!

⁶ “Fandango – a palavra tem dois sentidos: um, o de “reunião onde há dança” e o de uma determinada dança que se confunde com o cateretê.” (ANDRADE, 1989, p.236)

⁷ O terreiro era a área próxima à senzala onde os negros estrategicamente faziam as festas.

- 20 ZEFA — Né não Nácio, mais tem tempo qui tô reparano qui o nego Pascal não brinca, não dança nem canta cagente; nem vem pras roda quele tanto gostava.
- INÁCIO — Será qui o qui dizem dele pelaí é vrdade Zefa? Muita gente mais antiga de cunhecimento quele anda dizeno qui esse nêgo tem parte cum Exú, será vredade?
- 25 ZEFA — Qual ôme! Essas gente gosta muito de falá, o nêgo Pascal é sim um preto de arma branca⁸, só pensa em fazê o bem, só deseja o que é bom pra todo mundo, mais cê sabe cuma é essa gente não? Muitos se interessa em fazê o má a outro.
- (Enquanto conversam, os outros negros, aos poucos retiram-se procurando cada um, um canto para dormir. Zefa e Inácio prosseguem conversando:)*
- 30 INÁCIO — Os nêgos lá no mato tão falano qui o nêgoPascal vai livrá os nêgos do cativêro, qui o nêgo Pascal tem dinhêro, qui vai compra libredade e á verdade isso Zefa?
- ZEFA — Nossa mãe! Onde tu viu isso Nácio? Isso é invenção dessa gente. Onde já se viu dizê qui iscravo tem dinhêro? Qui nêgo iscravo pode compra libredade? Esquece isso Nácio, tu não vê qui essa coisas num deve de si tá falano pelaí?
- 35 INÁCIO — E tu pensa qui é fácil isquecê dessas coisa? Dá pá pensá narguma coisa desse nêgo a gente num vê ele na roça, trabaiano, morreno Cuma nois, inté mermo eu qui tenho uma proximação cum meu sinhô moro de trabaiaá....
- (Para)* Pára
- INÁCIO — Tem arguma coisa aí...
- 40 *(Zefa querendo por um final na conversa arremata:)*

⁸ Preto de alma branca, expressão racista que traz uma: “[t]entativa de elogiar uma pessoa preta fazendo referência à dignidade dela como algo pertencente apenas às pessoas brancas.” (SEDH, 2020)

ZEFA — Sabe ôme, vamo discansá qui amenhã nois tem muito trabaio, qui vida de nêgo nas terras dos outro é só trabaio.

(Levantam-se espreguiçando-se, procura um canto, deita-se e despede-se do companheiro:)

ZEFA —Té menhã Nácio!

45

(Inácio, cheio de dúvidas, também levanta-se, espreguiça-se, dirige-se a um canto da senzala e dorme, enquanto Zefa, visivelmente preocupada, não conseguindo conciliar o sono, prefere dar umas voltas pelo terreiro, onde encontra-se com Pascoal de quem se aproxima, passando a dizer-lhe de suas preocupações com as coisas que lhe disser Inácio:)

dirigi-se

3

50

ZEFA — Nêgo! Adiscubriru tudo!

PASCOAL — Tudo? Tudo o quê Zefa? Se acarma muié qui cunteceu?

ZEFA — O nêgo Nácio! Ele me disse qui viu pelo mato conversa de qui tu tem dinhêro, qui tu tá juntano dinhêro, muito dinhêro pra mode compra essa tar de carta pra libretá nois, nego ôce num deve mais de se metê nessas coisa de libredade, dêxa isso cus branco!

55

PASCOAL — Tem nada não miué, tudo vai dá bem, ôce sabe qui o nêgo Pascal é protegido, nada de ruim pode cuntecê cum eu...

ZEFA — Tão dizendo inté nêgo, qui tu tem parte cum má

(Faz o sinal da cruz)

60

ZEFA —Nêgo, dêxa essas coisa prá lá, ocê num sabe qui nêgo ne terra de branco tem qui sê iscravo? E não tão dizeno cus branco tão lutano por isso?

PASCOAL — Mais Zefa, nós num pode isperá inquanto eles tá discutino essas coisa, nós istá

cada dia moreno, algém tem qui fazê alguma coisa e o nêgo Pascal teve sonho Zefa, onde seu protetô disse qui esse trabaio é obrigação do nêgo Pascal.

65 ZEFA — Nêgo, me diz u'a coisa: onde cê tá achano esse dinheiro qui tu tá juntano ora mode comprá essa tá dessa carta?⁹

PASCOAL — Sabe Zefa, essa estória de ter parte cum má, é invenção do nêgo mermo, cumas coisa qui o nêgo aprendeu em sua terra, nêgo faiz uma porção de magia, tudo sem mardade, intonce nêgo ispalhou essa coisa de qui ele tem parte cum má, intonce as pessoa da redondeza percura o nêgo pra mode fazê esses trabaio, nêgo vai fazeno e vai guardano o dinhêro intê pudê comprá as carta.

/qui

70 ZEFA — Sabe nêgo, o Nácio falô muito cocê num é visto no mato trabaiano, quele mermo qui tem proximacão com meu sinhô, trabaia de morê, cocê não!

PASCOAL — Meu sinhô dá libredade a nêgo Pascal prumode tê medo do isprito do má, intonce nêgo tem de andar pelaí¹⁰ e ficá sabeno das andanças o dos cuntecimento das corte

75 ZEFA — Me conta nêgo: como vai as coisa na corte? Ôce me contou trodia que os nêgos num vem mais de nossa terra pra qui, e agora?

PASCOAL — Agora Zefa, eles fizerum nova lei que os nêgos cum mais de sessenta ano num é mais iscravo, fica livre, eles batizarum de seiz... sessi...ô diabo de isquisitice queles inventa, só pra nêgo num pudê fala¹¹

4

⁹ Carta de alforria: documento que assegurava a liberdade para o escravizado.

¹⁰ A atividade realizada por Pascal assemelha-se ao que se designa por “escravos de ganho”. “Escravos de ganho desenvolviam as mais diversas modalidades de comércio ambulante, carregando as suas mercadorias em cestos e tabuleiros à cabeça, ou transportavam, sozinhos ou em grupos, os mais variados tipos de carga, ou ainda ofereciam os seus serviços em quaisquer eventualidades, até mesmo no transporte de pessoas em seus ombros pelas ruas da cidade nos tempos chuvosos, ou carregando em suas cabeças barris com os dejetos das residências que a noite eram jogados ao mar.” (SOARES, 1988, p. 108).

¹¹ Referência à “Lei Saraiva-Cotegipe, ou Lei dos Sexagenários. Esta lei, no senso comum e ainda em muitos livros de história, é considerada erroneamente como uma “piada de mal gosto” para com os escravos brasileiros que dificilmente chegavam aos 60 anos.” (SABA, 2008).

- ZEFA — Intonce nêgo, isse tão bom: quando nêgo fizè sessentano num é mais iscravo...
- 80 PASCOAL — Ora, Zefa, e ôce já viu iscravo tê papel na mão pra mostrá qui tem sessentano? E quem garante qui nêgo vai guentá trabaiá inté sessentano? Inté lá Zefa: nêgo já moreu de trabaiá.
- (Zefa fica pensativa, os dois se calam por alguns instantes, é Pascoal quem quebra o silêncio informando a Zefa sobre uma outra lei feita para beneficiar os escravos:)*
- 85 PASCOAL — Nêgo Pascal viu falá tamém de outra lei feita por um tar de Ôsébo.... Ôsébo de Queiró¹², qui diz cus fios dos negos qui nascere...
- (Para um tanto pensativo em arrumar as palavras para melhor expressar seu Pensamento)* Pára
- PASCOAL — Cus fios dos nêgos qui nascere adipôs dessa lei, num será mais iscravo.
- 90 ZEFA — Mais nêgo, isso é tão bom! Sabe, a Nêga Zefa sempre quis tê um fio e sempre pensou quele ia tamém sê iscravo, agora queça lei, acho qui num me precurpo mais, e sabe duma coisa nêgo?
- (Arremata exultante e feliz com a novidade)*
- ZEFA — Meu fio se batizará cum nome de Ôsebo.
- 95 *(Outra vez param, o silêncio toma conta do ambiente, é outra vez Pascoal quem quebra-o:)* Páram
- PASCOAL — Isse muito bom Zefa! Muito bonito: os fios de iscravos que nascere dispôs da nova lei, num será mais iscravo Pára
- (Para silencioso, prossegue:)*

¹² Referência à Lei Eusébio de Queiroz extinguiu o tráfico negreiro, colocando como alternativa a força laboral da mão de obra imigrante.

100 PASCOAL — Qui dianta essas criança livre pelaí, sem tê quem o lhe pru elas? Elas na verdade, continuará iscravas , inté qui seus pais seja livre. Mermo cocê num quêra, seu fio [pais] Zefa, será escravo. Arguém tem qui fazê alguma coisa, e o nêgo Pascoal foi escolhido pra sê esse arguém.

105 ZEFA — Mais nêgo, é muito difici e perigoso, quando o sinhô sôbé qui ôcê tá cum dinhêro junto pra mode comprá essa tá carta e quando ele adiscubri que ôcê num tem parte cum má? Nêgo, tô muito preocupada tamém cum Nácio, ele num parece muito onesto...

5

110 *(Enquanto Zefa faz essa última fala, o negro Pascoal, fecha-se num mutismo total, alheio aos conselhos e as preocupações de Zefa, como se tivesse se transportado para um outro mundo. Só depois de dizer todas essas coisas ela percebe a atitude de silêncio do seu companheiro.)*

ZEFA — Que tem ôcê ôme? Tá sintino alguma coisa?

(Levando as mãos à cabeça, demonstrando preocupação, completa:)

ZEFA — Virge Maria! Ôcê num tá bom ôme

115 *(Sacode-o meigamente, toma-lhe as mãos, sente-lhe a testa, exclamando:)*

ZEFA — Nêgo, fale comigo!

PASCOAL — Tudo isso cocê acabô de dizê Zefa, é vredade e já cunteceu!

(Silêncio)

120 PASCOAL — O sinhô já sabe qui nêgo tinha dinhêro guardado, arguém contô prele, nêgo tem cá umas disconfiança mais num tem jeito a dá!

ZEFA — É purisso qui ôcê tem tado muito triste esses tempo, não canta nem dança mais cá

nem dança mais cá gente né nêgo? E agora qui é qui ôcê vai fazê mode se livrá dessa? E pra sarvá o dinhêro?

125 PASCOAL — Zefa, sabe o qui cunteceu? nêgo guardô o dinhêro num lugá e ôje quando foi vê... tinha sumido...

ZEFA — Virge!

PASCOAL — Mais nêgo já sabe quem panhô e sabe o qui fazê pá tê dinhêro de vorta

ZEFA — E quem panhô nêgo? Foi Nácio?

130 PASCOAL — Não Zefa, acho cu nêgo Nácio só disse onde tava o dinhêro, quem tá mermo cum ele, é o meu sinhô.

ZEFA — Virge Maria nêgo! Se é assim, Cuma é qui ôcê vai tomar esse dinhêro? /e

PASCOAL — Não se prucepe Zefa, o nêgo Pascal já conversou com a véia Ciriaca, e a véia já disse o que posso fazê mode tomar dinhêro.

ZEFA — Tá muito difici nêgo, praquê tu não pode dá quêxa do ladrão!

135 *(Para, pensativa)* Pára

ZEFA — Mais Cuma véia Ciriaca é danada de sabida... Toma cuidado pá tu num acabá na ponta do chicote... Vou rezá procê...

PASCOAL — Num si assusta muié que tudo vai dá certo, a véia Ciriaca num faia.

(Pondo as mãos nos ombros de Zefa)

140 PASCOAL — Agora vai drumi qui amenhã tem muito o qui se fazê. Té menhã Zefa!

(Zefa dirige-se à senzala onde deita-se e dorme, Pascoal fica sozinho alguns instantes meditando, depois, também vai dormir.)

tambem (s.a)

CENA II

145 *(Encontra-se o senhor, proprietário da fazenda, tranquilamente sentado numa cadeira à frente da casa grande, quando chega o feitor, colocando-se ao seu lado e começam a tratar dos assuntos relativos ao trabalho da fazenda.)*

SENHOR — Com o estão indo as atividades da fazenda?

FEITOR — Não há nenhuma novidade senhor, tudo em ordem.

150 SENHOR — E os negros, estão calmos? Não há nenhum movimento? O tal do negro Pascoal que dizem ter parte com o diabo, não tem dado preocupação?

FEITOR — Não senhor, de forma alguma, também o nêgo Pascoal quase não tem contato com os outros negros, a não ser à noite na senzala, dizem pelo mato que esse negro está ajuntando dinheiro para comprar cartas de alforria para todos os negros que trabalham aqui, e que já tem muito dinheiro junto.

155 SENHOR — É, dizem.

FEITOR — Por que o senhor dá liberdade a esse negro? Dizem também que ele anda pela cidade procurando saber tudo sobre os movimentos escravocratas.

SENHOR — E eu sou louco de manter no cativeiro um negro que tem parte com o diabo? Deixa esse negro solto por aí que com o diabo ninguém pode

160 *(Para um tanto preocupado, pensativo depois de que, arremata)*

Pára

SENHOR — Eu só queria saber onde esse negro descarado arranja tanto dinheiro...

descarado

FEITOR — O que o senhor disse?

SENHOR — Nada, nada...

165

FEITOR — Se o senhor quiser deixar esse negro comigo, eu lhe mostro que ele não tem parte com o diabo coisa nenhuma.

SENHOR — Quem sabe, um dia você possa me provar isso...

(Nesse ínterim, chega de mansinho, respeitosamente o negro Pascoal. Aproximando-se do senhor, saúda-o.)

interim (s.a)

PASCOAL — Boas noites meu sinhô, nêgo pode chegar?

170

SENHOR — Pois não nêgo Pascal, pode chegar!

7

(O negro se aproxima respeitosamente, mas permanece calado, o senhor fala:)

SENHOR — Vamos negro, fale, o que você deseja?

PASCOAL — Nêgo tem um assunto muito sero a falar com meu sinhô, mas...

175

(Interrompe sua fala, olhando desconfiadamente para o feitor que permanece no mesmo lugar. O senhor, compreendendo que o negro queria falar-lhe sem a presença do feitor, faz um sinal a este, mandando que se retire. O feitor sai visivelmente chateado depois de lançar um olhar de raiva para o negro, o senhor fala:)

SENHOR — Fale negro, fale, o que é que há?

180

PASCOAL — É o seguinte meu sinhô, nêgo tá cumas contas na cabeça, mais nêgo num sabe de fazê conta, nêgo pudia de procurá outra pessoa, mais nêgo num confia ne todo mundo

SENHOR — E você faz bem Pascoal, não se deve confiar em todos, você faz bem em me procurar, pode me dizer o que lhe aflige e seu senhor lhe ajudará. Vamos Pascoal, fale,

que contas são essas que estão lhe preocupando tanto?

185 PASCOAL — É que nêgo tá juntano um dinhêrinho aí pra uma coisa muito importante e nêgo já tem uma parte guardada, cuntece qui o nêgo já tem outra parte iguá de dinhêro pra juntá a outra e amenhã nêgo vai ganhar outra parte iguá.

SENHOR — Sim, sim

(Diz ele mostrando visível interesse pela estória do negro)

190 SENHOR — Fale negro onde está a outra parte do dinheiro?

PASCOAL — Tá comigo meu sinhô!

SENHOR — Ótimo negro, mas o que você quer que eu faça para lhe ajudar? Quer que eu guarde o dinheiro?

195 PASCOAL — Pra nêgo síria muito bom meu sinhô, mas nêgo sabe que meu sinhô tem muita cupação e não tem tempo de cuidá de dinhêro de nêgo, que é tão pouco...

SENHOR — E que contas você se referiu Pascoal? que contas são essas?

PASCOAL — É que nêgo quer ter trezentos contos e nêgo já tem uma parte guardada, agora, nêgo quer saber quantas partes da que nêgo tem é prciso pra chegar a trezentos contos?

200 SENHOR — Bem negro, é preciso saber quanto você tem guardado e quanto já tem para depositar...

<tem>

8

PASCOAL — O que nêgo tem é...

(Para, um pouco, como que imaginando uma quantia, prosseguindo depois)

Pára

220

CENA III

(Um por um, os negros chegam à senzala de volta do trabalho, quando todos estão agrupados, sentados no chão em forma de círculo, alguns falando do trabalho, ou de qualquer outro assunto, Pascoal começa a falar-lhe em tom de discurso:)

circulo

225

PASCOAL — Pessoa, tá muito perto pra que todos tenha a paz e a liberdade qui sempre se teve em nossa terra, lá nós era gente, tinha nossa famia, muitos era inté mermo dono de muitas terras, mais eles trôxe nós pra qui, onde a gente é tratado qui nem bicho, dia e noite no mato, no cabo da enxada, plantano, cuidano da terra, dano lucro aos dono sem tê direito a nada... mais esse dia vai vim em qui os negros vão vortá a sê gente!

(Os negros aplaudem.)

230

TEODORO — A gente tá vino dizê qui os branco tá lutano prá libertá nós, é disso qui ôcê tá falano né Pascal?

235

PASCOAL — Em verdade, tem umas pessoa lutano prá livrá nós, são brancos e temem pretos qui já é livre. Mais a liberdade qui o nêgo Pascal fala é outra, feita pur nós mesmo. Nêgo fala é outra, feita pur nós mesmo. Nêgo Pascal daqui uns dias tem dinhêro pra comprá liberdade de todos cês, aí, cada um vai poder fazê o qui quizé, ninguém mais vai tê qui trabaia qui nem burro!

(Novamente aplaudem os negros, nesse meio tempo, negro Inácio, que a tudo assistia, que a tudo assistia, silencioso, se retira sem ser notado, indo em direção à casa grande.)

240

TEODORO — Aí Pascal, quando isso chegar, a gente forma uma tribo como era lá n'África e cê vai sê o chefe, cê vai dirigir todo o povo.

PASCOAL — O nêgo Pascal num tá quereno sê chefe, nêgo Pascal só qué sê livre e que todos os negos seja livre e cada um vai vive como quisé. Enquanto se espera a liberdade, vamo brinca, fazê de conta qui tá tudo em orde pro sinhô num dá castigo ni nêgo. Vamo pro terreiro, gente, dançá!

10

245 *(Enquanto os negros procuram pelos cantos da senzala seus instrumentos para mais um fandango, Zefa se aproxima de Pascal:)*

ZEFA — Nêgo, parece qui ôce conseguiu o dinhêro, a idéa da véia Ciriaca deu certo?

250 PASCOAL — Se deu Zefa! A véia Ciriaca num erra, êta véia sabida! Dizem tanta coisa do nêgo Pascal pelaí, qui o nêgo é isso, qui o nêgo é aquilo, o qui eles num sabe Zefa, é qui qui quem proteje o nêgo é a véia Ciriaca cum suas reza forte pra mode abri caminho de nêgo e nada de ruim lhe pegar! Ah!Ah!Ah!

255 *(Ouvem-se os primeiros acordes dos toques da capoeira que os negros estão fazendo no terreiro, Pascoal e Zefa aproximam-se e integram-se ao grupo. Todos cantam, os negros jogam a capoeira, as negras batem palmas e fazem o côro. As cantigas falam dos negros, suas lutas pela liberdade; seus dissabores, seus sofrimentos:*

260 Nêgo tava lá na Africa
Onde ele era sinhô
Mais trouxeram nós pra qui
Pois nêgo é trabalhado
Mais nêgo num tá contente
Nêgo só vai descansar
Nêgo quer volta sê gente
Nêgo qué se libertá

265 *(Em meio a animação da capoeira¹⁴, chega o senhor acompanhado do feitor. Os negros param a festa.)*

páram

SENHOR — Podem continuar, podem continuar. Vocês têm também seus momentos de

tem (s.a.)

¹⁴ “Para assegurar a sobrevivência da capoeira naquela época, os capoeiristas, quando na presença dos senhores de engenho, praticavam-na em forma de brincadeira, quando, na verdade, estavam treinando. O berimbau, que servia para dar ritmo, também servia para anunciar a chegada de um feitor, ou seja, a hora de transformar a luta em dança.” (SANTOS, 1990)

divertimento, vejo que estão todos muito alegres.

(Dirigindo-se ao negro Pascoal)

SENHOR — Não é Pascoal?

270 PASCOAL — É sim sinhô, nêgo tá pruveitano as oras de forga nê?

(A despeito da não proibição, os negros dispersam-se em direção à senzala. O senhor se aproxima de Pascoal:) dispeito

11

275 SENHOR — Nêgo Pascoal, que fim levou a estória dos dinheiros que o senhor estava ajuntando? O senhor não disse que ia colocar no mesmo lugar a segunda parte do dinheiro que o senhor está ajuntando?

PASCOAL — Ah! meu sinhô! Nêgo é nêgo, mais num é besta não: roubaram nêgo u'a vez, nêgo ia botá dinhêro no mermo lugá? Nêgo apanho tudo e iscondeu noutro canto qui nêgo né besta!!! E agora se vosmecê dá licença, nêgo vai é durmi, ah! ah! ah!

(Enquanto o negro Pascoal se retirava sorrindo, o senhor vira-se para o feitor e diz:)

280 SENHOR — Ah! Negro fila da puta! esse desgraçado tem mesmo parte com o diabo, com ele ninguém pode!

FEITOR — Se o senhor quiser, se o senhor ordenar eu posso mostrar que ele é igualzinho aos outros, não tem nada de especial, ele é muito vivo sim, mas não tem nada de poderes sobrenaturais

285 SENHOR — Realmente esse negro está merecendo uma boa lição, um bom castigo e ele endireitará.

(Dirigem-se à casa grande onde o senhor conclui)

SENHOR — A partir de amanhã ponha esse negro na lavoura com os outros, chega de tantas regalias e se ele protestar, dê-lhe o castigo que merecer... apartir

290 FEITOR — Até mesmo o tronco¹⁵ meu senhor?

SENHOR — Até mesmo o tronco para esse negro descarado.

CENA IV

(As negras estão na casa grande, enquanto trabalham, comentam o desaparecimento do negro Pascoal.)

295 JUVÊNCIA — Tão dizem pelaí qui o nego Pascal fugiu adispôs qui o feitor mandou ele pra roça...

ZEFA — É , aquele nêgo tem mermo parte cum Exu, num sei o qui será desse feitor...

JUVÊNCIA — E agora Zefa, quem é qui vai livrá nois do cativêro, sem o nêgo Pascal?

12

ZEFA — Se prercupa não Juvênça, esse nêgo sabe o qui faiz, e eu acho quele tá longe não, sabe?

300 *(Chegam conversando o senhor e o feitor, por isso, as duas se calam enquanto escutam:)*

FEITOR — O capitão do mato voltou com um braço quebrado e o corpo todo moído de uma surra que o negro Pascoal lhe deu.

¹⁵“A finalidade principal do tronco era a contenção do negro escravo que tivesse cometido qualquer falta. Mas convertia-se também em um instrumento de grandes tormentos, se levamos em conta a imobilidade a qual os escravos eram submetidos, incluindo a satisfação de suas necessidades fisiológicas. Havia uma variedade de troncos, que eram feitos de madeira ou confeccionados com ferro. Os troncos abriam-se em duas metades, que se fechavam por completo, quanto da entrada de um escravo, por meio da fixação de parafusos em suas extremidades. Havia no tronco, buracos grandes e pequenos para os pés e para as mãos” (LARA, 1988).

- 305 SENHOR — Esse negro é o diabo em figura de gente! Escapou assim, nunca mais se bota a mão nele!
- FEITOR — Não se bota a mão nele o que meu senhor?
- (Diz bastante alegre)*
- FEITOR — Pois se já o botou.
- 310 SENHOR — Como?! Já prenderam o negro fujão? Onde? E onde ele está?
- (Nesse momento, surge no terreiro, em direção à casa grande, o negro amarrado. O feitor explica:)*
- FEITOR — Foi encontrado acoitado na casa da velha Ciriaca.
- SENHOR — Na casa da velha Ciriaca!
- (Pensativo)*
- 315 SENHOR — Então é essa velha que bota essas coisas na cabeça desse negro descarado. Bem que dizem por aí que essa velha é feiticeira...
- FEITOR — Que feiticeira que nada senhor, isso tudo é invencionice dessa gente. Aí está o negro preso, e bem preso!
- SENHOR — Ao tronco com esse negro descarado
- 320 *(Grita)*
- SENHOR — Deem-lhe umas boas chibatadas, depois quero ver se ele ainda foge e diz que não trabalha! Deêm-lhe
- (Surge na casa grande a filha do senhor que intercede em favor do negro:)*

- FILHA — Papai, o senhor acha mesmo que terá alguma utilidade esse castigo?
- 325 SENHOR — Para negro fujão minha filha, não existe melhor remédio!
- FILHA — Mas, isto não tem mais cabimento, é preciso compreender que o negro também é gente como o são os brancos!
- SENHOR — Ora, minha filha! Isto é assunto de homem, você não entende disto! Negro tem é que trabalhar!

13

- 330 *(Retira-se desolada a filha, o senhor também sai em direção à casa grande. Um dos homens que trouxeram o negro Pascoal começa a preparação do tronco, ouvem-se as batidas do martelo. Zefa, que ouvira as ordens do senhor, aproxima-se de Pascoal que se acha num canto do terreiro amarrado:)*

- 335 ZEFA — Nêgo, pra que tanto sacrifício? Eles têm ódio de tu Pascal, o que eles quiere é aca bar com ôcê... É mió tu resorvê ir ao roçado nêgo. Tem(s.a)

PASCOAL — Isso nunca Zefa. Quando nêgo pensá qui em sua terra era capitan e qui véio sê iscravo... Moro mais num trabaio! Seles pensa qui pode cum nêgo Pascal, eles vai vê só.

(Pausa)

- 340 PASCOAL — Não Zefa, isso não. Nêgo morre mai num trabaia!

(Zefa, desolada, retira-se. Continuam os preparativos para o tronco. Aproxima-se zombeteiramente de Pascoal o negro Inácio e Pergunta-lhe:)

INÁCIO — Intonce Pascal! Ainda pensa na sua libredade?

PASCOAL — Na minha liberdade não Nácio, na nossa liberdade. Na liberdade do nosso povo,

- 345 pra qui nois vorte a sê gente Cuma se era antes em nossa terra. Se tu num credita, espera e tu vai vê.
- INÁCIO — É Pascal? E Cuma cê vai consigui? Agora nem mais dinhêro tu tem, qui libredade é essa qui tu sonha?...
- (Pascoal, olha-o sem responder, Inácio retira-se rindo. Já não se ouve mais as batidas do martelo. Aproxima-se o feitor, acompanhado de um capitão do mato, dirige-se a Pascoal:)*
- 350 FEITOR — Então negro, ainda vai fugir? Ou já resolveu trabalhar?
- PASCOAL — Moro mai num trabaio!
- FEITOR — Isto é o que veremos! Sua arrogância daqui a pouco se acabará e você vai rastejar nos meus pés pedindo perdão!
- 355 PASCOAL — Moro cuma um carnêro! Moro mai num trabaio!
- (Colocam-no ao tronco. Começam as chibatadas. O negro as recebe calado, à proporção que aplica o castigo, o feitor pergunta em tom de desafio:)*
- FEITOR — Vai fugir ao trabalho negro?
- PASCOAL — Moro, mai num trabaio!
- 340 FEITOR — Trabalha ou não trabalha negro?
- PASCOAL — Moro mai num trabaio! Moro Cuma um carnêro!
- (Algumas chibatadas depois!)*
- FEITOR — Trabalha ou não trabalha negro? Morre como um carneiro negro?

345 PASCOAL — Não moro cuma um carnêro não! Num moro cuma um carnêro não!
Nêgo trabaia sim! Nêgo trabaia sim! Num moro cuma um carnêro não!

(O feitor para o castigo, dirige-se ao senhor bastante satisfeito, enquanto o negro geme, pergunta ao senhor:)

pára

FEITOR — Então, o senhor acha que ele tem parte com o diabo?

SENHOR — Se tem, você surrou o próprio diabo! Ah! Ah! Ah!

propio

350 *(Os dois riem, o senhor arremata:)*

SENHOR — Tirem-no do tronco e ponham-no na água com sal. E amanhã bem cedo quero vê-lo no trabalho.

cêdo

(O negro é tirado do tronco pelo feitor e o capitão do mato, ainda gemendo é levado para a senzala, enquanto isto entram em casa o senhor, o feitor e o capitão do mato.)

355

CENA V

(Ocorre algum tempo depois que o negro Pascoal foi castigado, estão outra vez reunidos na senzala os negros, lembrando de coisas que deixaram em sua terra natal, quando o negro Pascoal fala:)

15

PASCOAL — Tá muito perto o dia da libertação, nêgo tem certeza que vai consegui!

360 TEODORO — Nêgo Pascal não se emenda, num tem muito tempo qui foi pro cativêro, num tem muito tempo qui foi pro tronco, inté mermo a libredade qui tinha num tem mais, agora agora nêgo trabaia cuma nois todos, invés de se aquetá, fica caçano assunto pressas gente lhe castigar.

PASCOAL — O castigo qui nêgo recebeu, sirviu pra nêgo tê mais corage e vontade de se livrá

- 365 dessa vida, se antes, qui nêgo num sabia o qui era trabaio, nêgo quiria sê livre, inda mais agora qui nêgo sabe o qui é sofrê!
- JUVÊNCIA — Mais nêgo, cuma é qui tu vai fazê agora pra cunsigui essa tá libredade? Antes ôcê tinha dinhêro e tinha cuma cunsigui mais, agora queles tomaram seu dinhêro e num dêxa mais ôcê saí pelaí, cuma é qui vai sê?
- 370 TEODORO — Acho Pascal, qui nois deve agora figi pro mato, nós arruma tudo e na calada da noite ganha os mato e dentro... de manhã, quan do eles percurare nós, a gente já tá longe...
- PASCOAL — Fugi prus mato num dianta não minha gente: Nós se arruma, pega tudo, levas criança e vai pros mato, acha um lugá queto, mais, carqué baruio cagente oivi, foi la carqué baruio cagente oivi, fica logo percupado sem sabe se é os branco percurano nêgos cuma cachorros atrás da caça.
- 380
- (Faz uma pausa)*
- PASCOAL — Os sinhô manda capiton do mato atraiz de nêgos e um dia todo sonho sacaba e os nêgo vorta de novo pru cativêro, cum castigo pió ainda.
- 385
- (Nova pausa, fica um pouco pensativo e por fim, conclui)*
- PASCOAL — Fugi pros mato num dianta não minha gente, os mato é deles mermo!...
- JUVÊNCIA — Mais nêgo, sem dinhêro, Cuma é cocê vai compra libredade de nós?
- PASCOAL — Tiraram dinhêro qui nêgo tinha guardado, mais agora quem disse qui nêgo precisa de juntar dinhêro ouaos pquinho? Nêgo agora tem uma mina.
- 390 TODOS — Uma mina?!
- PASCOAL — Sim, uma mina qui dá muito dinhêro de u'a vez só qui nêgo nem precisa mode juntá
- (Para um tanto desconfiado, prosseguindo alguns instantes após)*

PASCOAL — Mais nêgo num vai falá agora, praquê tem nêgo aqui qui né confiança, nêgo Pascal fica calado agora, só quando consigui a libredade de todos é qui vai fala.

16

395

(Ouvindo isso, negro Inácio, que escutava a conversa atentamente, se retira sem ser notado, indo para a casa grande. O negro Pascoal, que havia silenciado, fala.)

PASCOAL —Amenhã tem festa na casa grande num tem?

ZEFA — Tem, é o aniversário da fia do sinhô.

400

JUVÊNCIA — Tá chegano convidado de toda redondeza. O sinhô mandou mata muitos porco, inté mermo um boi intêro, vai tê tamém muita bibida...

ZEFA — Tão falano qui vai sê a maió festa qui já teve nessas banda... tem é convidado...

PASCOAL — E nêgo Pascaal tamém vai de tá presente.

TODOS — Que?! Tá doido ôme!!!

TEODORO — Nêgo Pascal tá ficano gira?! Intonce issé é festa pra nêgo sê convidado ôme???

405

PASCOAL — Nêgo Pascal tá dizeno qui vai a essa festa é praquê vai. A minha protetora, a véia Ciriaca já disse o que nêgo tem de fazê pra mode ir a essa festa, e a véia num erra!

TEODORO — Prumode qui a véia Ciriaca num arotegeu nêgo quando se escondeu lá prumode O capiton do mato num arcançá?

410

PASCOAL — Nêgo Pascal já disse qui aquilo foi inté bom, prumode qui nêgo aprendeu mais ainda de tê valô pela vida e pela libredade. Mais nessa festa nêgo vai, vai sim, e vai cumê e bebê nas mesa de meu sinhô junto queles todo.

415

(Pascoal, caminha pela senzala silenciosamente, todos os seus companheiros estão também silenciosos, observando-o. Erguendo os braços aos céus ele finaliza com bastante convicção:)

PASCOAL — E é nessa festa qui tudo vai cuntecê.

ZEFA — Nêgo, nêgo, vê lá o qui mecê vai fazê hein!

TEODORO — Cuma é qui nêgo Pascal vai fazê pra mode intrá na festa?

JUVÊNCIA — Nóis vai rezá pra qui tudo dê bem.

420

PASCOAL — Num se precupe gente,

(Rindo)

PASCOAL — Vai dá certo!

PASCOAL — Nessa hora, o sinhô já sabe qui o nêgo Pascal tem uma mina muito rica.Ah! Ah! Ah!

17

25

(Pascoal se acomoda num canto da senzala para dormir, os outros, ainda preocupados continuam conversando:)

ZEFA — Esse nêgo ainda termina matano a gente do coração!

TEODORO — Eu falo assim, mais num fico nem um pouco percupado, sei qui o nêgo Pascal sabe o qui faiz, ele tem o corpo fechado!

JUVÊNCIA — É mermo um nêgo de arma branca!

430 *(Em seguida procuram também um local para dormirem.)*

CENA VI

435 *(Passa-se no pátio da casa grande onde se verifica grande alvoroço: todos estão - ocupados nos retoques dos preparativos para a grande festa de aniversário da - senhorinha, filha do senhor, escravas andam de um lado para o outro, a senhora da fazenda dá ordens, alguns convidados já se acham no recinto. A um canto está o senhor conversando com seu vizinho, fazendeiro de localidade, quando aproxima-se dos dois, o negro Pascoal, acintosamente interrompendo a conversa:)*

acintuosamente

PASCOAL — Meu sinhô adiscurpe a osadia do nêgo, mais vosmecê permite dá uma fala com vosmecê?

440 SENHOR —Que ousadia é esse negro atrevido? Não vê que isso aqui não é lugar para negro? Se tem alguma coisa a tratar, procure o feitor, onde já se viu?!

PASCOAL — É que nêgo quiria pergunta um negoço muito importante a vossa mecê e nêgo só quiria preguntá a vosmecê.

(Insiste)

445 SENHOR — Já te disse negro...

(Fala, procurando evitar conversa com o negro na presença do vizinho)

SENHOR — ... não tenho nada a tratar....

(Insiste Pascoal)

450 PASCOAL — Qui nêgo quiria saber... mecê sabe qui o nêgo Pascal anda muito por essas banda.. e nêgo quiria sabê, se quando nêgo achô uma mina de predas peciosa, vremeias, chamada diamante

(O senhor já o escuta com interesse)

PASCOAL —Nêgo quiria sabê se quando nêgo acho uma preda desse tamanho

(Mostra o tamanho com a mão)

455 PASCOAL —.... E qui pesa um bocado...

(Agora o interesse do senhor é grande pela conversa do negro)

PASCOAL —Nêgo quiria sabe quanto vale essa preda?

460 *(Mais que depressa o senhor interrompe o negro, não permitindo-o dizer mais nada, procurando levar o negro para distante do vizinho que escutara a notícia dada pelo negro, abraçando-o diz:)*

SENHOR — Psssiu! Nêgro! Cala a boca negro! Não diga mais nada, depois você me fala dessa mina...

PASCOAL — Mais meu sinhô...

465 SENHOR — Cala a boca negro, não fala mais nada viu? Não conversa com mais ninguém. *(Mudando o tom da voz- Sabe negro, o seu senhor está tão arrependido com o castigo que o negro tomou, que vai até convidá-lo para a festa de aniversário de minha filha, portanto, negro Pascoal, o senhor está convidado para a festa....*

PASCOAL — O sinhô chamô nêgo de sinhô? E convidô nêgo pra festa? Mais nêgo né escravo? Isso né festa de gente?

470 SENHOR — Que escravo que nada Pascoal, a partir de agora você é livre, pode dispor de sua vida do modo que quiser negro, contanto que você não fale da mina com ninguém ouviu?

apartir
dispôr

PASCOAL — Qué dizê qui nêgo né mais iscravo? Mais assim

(Abre significativamente os braços)

475 SENHOR — Não é assim puramente, não vai ser só de boca, dou-lhe sua carta de alforria, e agora mesmo...

PASCOAL — Mais nêgo não qué saí daqui assim, nêgo tem muito amigo qui são muito bom, nêgo num qué dêxá eles sozinho... é tão triste nêgo vê os irmão no cativeir. Nêgo inté pensô em fala contros sinhô qui vem a festa ôje mode...

480 SENHOR — Que nada negro, já lhe disse que te dou sua liberdade e dou também a de todos os outros, tá bem negro? Contanto que você não fale com ninguém da mina que o nêgo achou. Dou agora mesmo sua carta de alforria e a de todos vocês.

agoram

(Pausa)

SENHOR — Agora negro, quero você bem cheiroso e arrumado para a festa de minha filha.

19

485 *(Abraça-se com o negro Pascoal, entramos os dois na casa grande, continuam os preparativos, algum tempo depois volta o senhor, mais alegre que antes, bebendo muito mais ainda. Pouco tempo após, surge o negro Pascoal muito bem vestido, parecendo outra pessoa. Começa a festa, todos à mesa, inclusive Pascoal, que come bebe, conversa bastante com todos, sendo muito bem servido. Alguns convidados o olham com uma certa superioridade, todavia, o senhor o trata muito bem, dança inclusive com a senhorinha... Quando a festa termina, todos os convidados se retiram, ficando apenas o negro Pascoal debruçado na mesa, cochilando, o senhor, que não se descuidara um instante, aproxima-se e pergunta:)*

490

SENHOR — Negro! Negro!

495 *(Chama o senhor, sacudindo o negro Pascoal)*

SENHOR — Negro, negro, acorda!

(Negro Pascoal acorda.)

PASCOAL — Hum! Hum! Sim! Quem é? Ah! É o meu sinhô

500 SENHOR — Negro, agora que a festa terminou, que todos os convidados foram embora, vamos falar daquela mina negro?

PASCOAL — Mina? Qui mina sinhô?

SENHOR — Da mina que o negro achou!

PASCOAL — Ah! Meu sinhô entendeu má, nego num falou nisso! Meu sinhô nem dexô nêgo falá...

505 SENHOR — Negro! Quer dizer então que você não achou mina nenhuma negro?

SENHOR — E o diamante que o negro disse que achou?

PASCOAL — Ah! Meu sinhô, o sinhô se enganou, o sinô entendeu má, nêgo disse: QUANDO ACHÔ!

SENHOR — Quando achou? Ah! negro fila da puta¹⁶!

510 *(Gritando)*

SENHOR — Negro, tu vai agora mesmo pro tronco! Para o tronco negro fila da puta¹⁷!

PASCOAL — Tronco nada meu sinhô! Nêgo agora é livre, sinhô tá isquicido qui nêgo tem inté carta de forria sinada por sinhô? Nêgo agora é livre! Livre!

(O negro sai alegre em direção à senzala, enquanto o senhor, desesperado, grita:)

¹⁶ Corte da censura

¹⁷ Corte da censura

515 SENHOR — Negro fila da puta¹⁸!

20

(Enche um copo que se encontrava em cima da mesa, bebe de um só gole, entra em casa, gritando antes:)

SENHOR —Você me paga negro!

520

(Na senzala, o negro Pascoal acorda todos os negros dando-lhes a boa nova, sacudindo os papéis que recebera do senhor:)

PASCOAL — Livres, livres, todos tamos livres! Vamo todos fazê uma grande festa, e viva a libredade!

(Os negros acordam numa agitação tremenda, apanham seus instrumentos e vão para o terreiro fazer a festa, que segue pela madrugada toda, até o raiar do dia. Enquanto dançam, desce o pano.)

525

Salvador (Ba), 25 de agosto de 1977.
Antônio Mendes de Oliveira

¹⁸ Corte da censura

4 FACETAS DA LUTA ABOLICIONISTA EM *CONTOS DE SENZALA*

No Brasil, a escravidão teve seu início a partir da produção de açúcar na primeira metade do século XVI. Os portugueses sequestravam os africanos de seus lares e familiares, traficando-os e os subjugando em escravos de suas colônias. Os escravizados eram comercializados como se fossem mercadorias, aqueles mais saudáveis chegavam a valer o dobro daqueles mais fracos ou velhos. Tal processo desumanizava-os, transformando-os em mão-de-obra nos engenhos de açúcar da região nordeste do Brasil, a princípio. Nessa seção, serão discutidos alguns aspectos, identificados no estudo do texto *Contos de senzala*, que retratam as facetas da luta abolicionista dos escravizados. Conforme Silva,

A Abolição é descrita também como marco do surgimento da nova ordem econômica, começo da discriminação e marginalização do negro no mercado de trabalho, pois a imigração financiada com dinheiro público impediu que o negro integrasse o mercado de trabalho. O Estado era co-responsável pela marginalização, importando mão-de-obra, a qual, graças à discriminação racial, exercia vantagem sobre os trabalhadores negros. (SILVA, 2007, p.42)

No texto em estudo, é perceptível uma primeira quebra de paradigma, ao se apresentar um protagonista negro, assim como grande parte dos personagens e, conseqüentemente, do elenco. Observamos também que o texto se constrói a partir de um heroísmo negro na luta abolicionista, que, apesar da violência empreendida pela escravidão, resiste pelo desejo de liberdade, usando a inteligência para conquistar a alforria. De acordo com Silva (2013, p. 47), “[a]lforria significa a liberdade conquistada pelo escravo no século XIX. A conquista era legitimada em um documento chamado Carta de Liberdade ou Carta de Alforria, registradas nos livros de notas dos cartórios.”

No que tange ao espaço em que se desenvolve a ação na peça, destacamos a relação da casa grande, terreiro e senzala. A casa grande é o lugar da elite e seus privilégios. Conforme trecho de *Contos de senzala*:

Encontra-se o senhor, proprietário da fazenda, tranquilamente sentado numa confortável cadeira à frente da casa grande, quando chega o feitor, colocando-se ao seu lado e começam a tratar dos assuntos relativos ao trabalho da fazenda. (MENDES, 1977, f. 6)

Acerca da organização arquitetônica no período colonial, Ackerman e Dalzell Jr. (1990, p. 186) afirmam que:

Os brancos literalmente andavam sobre as cabeças dos negros. Subjacente a tal escolha arquitetônica, havia a idéia de apagar do raio de visão senhorial a presença da população escravizada, [...] [que residia] em agrupamentos alinhados de senzalas, afastados da sede.

Os brancos se utilizavam de sua posição, garantida pelas leis e pela Igreja, que regia junto à coroa de Portugal, para afirmar sua suposta superioridade em relação aos sujeitos negros. Frequentemente tratados como animais, os negros escravizados eram alojados em senzalas, cujas condições de salubridade podem ser comparadas às de um estábulo, onde os cavalos eram abrigados para não ficarem expostos ao tempo.

A senzala é o local onde se passou a história de pessoas que já viveram esta situação de escravização, subordinação e desumanização, é um lugar de resquícios de memória de violência, todavia também de resiliência. Antônio Mendes (1977, f.1) inicia o seu texto fazendo a afirmação de que: “[...] muitos usavam até mesmo de astúcia, como mostraremos nessas estórias que nos foram contadas por quem viveu os fatos.”, com isso é possível perceber que muitos saberes fundamentais à sobrevivência e resistência eram passados pelos ancestrais através da oralidade, o que pode ser identificado no fazer teatral de Antônio Mendes. Nas palavras de Florentina Souza,

Um exercício de sabedoria e de memória que se mostrou de extrema produtividade na transmissão e preservação de contos, procedimentos rituais, cantos e tradições que só sobreviveram até a presente data justamente porque os ancestrais acreditavam na memória e na oralidade como instrumentos privilegiados na correia de transmissão de conhecimentos e saberes. (SOUZA, 2007, p.32)

A história vivida pelos ancestrais de Mendes foi passada através de tantos contos e cantos e agora eram por ele performada através do teatro, da oralidade encenada.

Se a senzala, em contraste com a casa grande, é o local da pobreza, miséria, castigo, lamentações e dor, o terreiro é local de luta, resistência onde as danças, gestos e performances que representam as lutas e a ancestralidade.

A música, a voz, os gestos, os contos e cantos sempre constituíram fundamentos das produções culturais de origem africanas e viram-se, por vezes, submetidos à depreciação pelos paradigmas críticos centrados na supervalorização dos modelos eurocêntricos fincados em discursos prestigiados por transmitirem em espaços ditos da hegemonia do racial e da máxima objetividade. (SOUZA, 2007, p.31)

Tais aspectos também encontram lugar em *Contos de senzala*, veja-se o trecho da abertura do espetáculo:

(Inicia-se com um fandango entre os negros, onde todos reunidos dançam e cantam em roda no terreiro. Cessada a festa, reúnem-se na senzala e começam a conversar sobre os seus problemas:) (MENDES, 1977, f. 1)

O fandango era a dança feita pelos negros para adorar aos deuses e para alegrar o espírito quebrantado, esta dança era feita pelos escravos nos terreiros próximos à senzala. De acordo com Andrade (1989, p.236),

a palavra [fandango] tem dois sentidos: um, o de “reunião onde há dança” e o de uma determinada dança que se confunde com o cateretê. Assim confundida existe aqui. (Inquérito sobre Costumes e Superstições da Sociedade de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura, carta de 23 de abril de 1937 – Série Recortes, 7, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).

O terreiro era a área próxima à senzala, onde os negros estrategicamente faziam as festas, enquanto os feitores os vigiavam. O grupo incumbido de realizar as festas driblava a atenção dos algozes para que outros se reunissem com o objetivo de traçar planos de fuga e de levante e, dessa maneira,

[...] as práticas religiosas, a capoeira, o samba e a maior parte das manifestações culturais de origem africana lidam com o corpo “como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos [...]” (SOUZA, 2007, p.33)

Os gestos e as práticas corporais da cultura negra sejam na religião, capoeira ou samba são peculiares e guardam em si a africanidade ancestral. A cultura negra foi demonizada devido à condição de subalternizada. Tal demonização da religião de matriz africana, especialmente na figura de Exu foi retratada no texto em questão, conforme excerto:

(As negras estão na casa grande, enquanto trabalham, comentam o desaparecimento do negro Pascoal.)

JUVÊNCIA — Tão dizeno pelaí qui o nego Pascal fugiu adispôs qui o feitor mandou ele pra roça...
 ZEFA — É , aquele nêgo tem mermo parte cum Exu, num sei o qui será desse feitor... (MENDES, 1977, f. 11)

Acerca do sincretismo religioso, Silva esclarece que

Segundo a “teoria do disfarce” e do “sincretismo”, os deuses africanos tiveram de ser escondidos por “debaixo das roupas dos santos cristãos” para evitar a repressão e, com o tempo, acabaram sendo “confundidos” uns com os outros. Argumento, entretanto, que estes “Exus-Demônios” mantêm uma continuidade com a concepção africana de Exu e diferenças em relação à concepção cristã do demônio. (SILVA, 2013, p.1091)

Como resultado do processo escravagista, os colonizadores silenciaram até mesmo a liberdade das crenças dos africanos escravizados, restando-lhes a estratégia de fingir a aceitação imposta pelos catequizantes e disfarçar a adoração aos seus deuses “por baixo do pano”. Este movimento foi tão incutido nas mentalidades que até a contemporaneidade este disfarce ainda é utilizado, visto que, ainda hoje existe a intolerância religiosa, ignorância que leva à depredação de locais e vidas, em sua maioria de matriz africana.

Como memória dessa desqualificação empreendida pela colonização, toda referência ao negro era demonizada, principalmente a cor da pele que era a primeira evidência da negritude. Há um trecho do texto em que Zefa e Inácio estão falando da performance de Pascoal e a mesma afirma que ele, Pascoal, é um preto de alma branca.

ZEFA — Qual ôme! Essas gente gosta muito de falá, o nêgo Pascal é sim um preto de arma branca, só pensa em fazê o bem, só deseja o que é bom pra todo mundo, mais cê sabe cuma é essa gente não? Muitos se interessa em fazê o má a outro. (MENDES, 1977, f. 2)

Para ser bom tinha que ter algo de referência à cultura do dominador. “Preto de alma branca: [uma] [t]entativa de elogiar uma pessoa preta fazendo referência à dignidade dela como algo pertencente apenas às pessoas brancas”. (SECRETARIA, 2020, p. [1]). Considerando que tudo que correspondia ao preto era comparado ao mau e demonizado, o inverso disso era o branco e tudo que vem dele ser bom e do bem, pertencente a Deus e a igreja, ao limpo, ao ideal. E por isso Pascoal foi associado ao bom, visto que sua alma estava equiparada ao branco, aquele que é intrinsecamente bom.

A fala da personagem Zefa, ao tratar o negro Pascoal como “um preto de alma branca”, expõe a questão do preconceito racial de maneira que o sujeito negro só poderia ser considerado bom se tivesse algo branco nele, por isso Pascoal era bom, já que sua alma era branca. Enquanto tudo que era preto era ruim e visto como do mau, demonizado, o contrário disso era o era tido como do bem, de Deus, conforme a catequização pregava.

Há um trecho do texto em que, num diálogo entre os personagens, destaca-se a necessidade de o negro defender-se da demonização imposta pelo branco e tirando vantagem disso para alcançar seu objetivo de liberdade e sobrevivência, conforme transcrevemos em sequência:

PASCOAL- Sabe Zefa, essa estória de ter parte cum má, é invenção do nêgo mermo, cumas coisa qui o nêgo aprendeu em sua terra, nêgo faiz uma porção de magia, tudo sem mardade, intonce nêgo ispalhou essas coisa de qui tem parte cum má, intonce as pessoa da redondeza percura o nêgo pra modê fazê esses trabaio, nêgo vai fazeno e vai guardano o dinhêro intê pudê compra as carta. (MENDES, 1977, f. 3)

Outro aspecto que chama atenção neste diálogo entre os personagens é a questão da demonização da religião de matriz africana, tida como de “pacto com o mal”, sendo que quase cinco décadas após a representação da situação do negro neste texto e 133 anos após a abolição da escravatura as pessoas, em sua maioria, ainda mantêm esse mesmo pensamento quanto à experiência mística espiritual da cultura negra.

Os negros escravizados que sobreviveram aos navios negreiros foram desumanizados, demonizados e obrigados a suportar a arrogância do branco, bem como a sua covardia na coação através do chicote, do tronco e das correntes. Fatos representados no referido texto. Porém o personagem Pascal reverte essa ideia de “pacto com o mal” em favor próprio ao amedrontar o senhor do engenho fazendo-o crer que ele realmente possuía este pacto e com isso conseguindo um tempo para sair da fazenda e trabalhar como escravo de ganho. Sobre essa atividade, Genesta elucida que,

Os escravos de ganho podiam receber do seu senhor parte do lucro obtido com sua atividade. Em outros casos, atingiam a meta imposta pelo seu dono, e ficavam com o excedente para si. E também havia a alternativa de cumprirem a jornada de trabalho imposta pelo seu senhor, e após o período determinado, realizar o trabalho para conseguir dinheiro para si. Com essa flexibilidade, houve a possibilidade de atos “desonestos” por parte dos

escravos, manipulando os lucros obtidos. Existia a possibilidade até mesmo de juntarem para a compra de sua alforria. (GENESTRA, 2011, p.6)

Ao se tornar escravo de ganho para enganar o dono do engenho, Pascoal se aproveitou da oportunidade para saber mais sobre o que estava sendo discutido pelos brancos e negros em relação à abolição. Em atitude combativa, não apenas tomou conhecimento das frentes abolicionistas, mas lutou com o que tinha, sua astúcia, para conseguir juntar dinheiro e comprar cartas de alforria. A postura representada pelo personagem Pascoal retrata a resistência, a denúncia às injustiças e reivindica a posição do negro que deseja a liberdade numa sociedade que os oprime, silencia e desumaniza.

Mendes, intelectual negro que fez parte da Movimento Negro Unificado (MNU), introduz o texto da peça *Contos de Senzala* afirmando que “as histórias descritas no texto haviam sido vividas por sujeitos que foram escravizados.” (MENDES, 1977, f. 1)

Le Goff (1990, p. 424) afirma que:

Ao avaliar o passado, o homem ou o grupo social pode verificar quais os equívocos que atrapalharam a sua trajetória, para não os cometer novamente. Pode também verificar os acertos e as coisas boas realizadas, e perpetuá-las. O passado, no entanto, é construído e reconstruído a todo o momento e a memória não é estática e o seu processo “faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios

O texto trata da memória de africanos que foram arrancados de suas terras, separados de seus familiares, torturados e mortos pelo serviço escravo. Há a produção de outros significados sobre a condição do negro escravo e de sua história vivida em sua luta pela libertação da escravidão por meio da compra de alforria e do uso da inteligência e astúcia para rebelar-se contra o *status quo*. Afasta-se, portanto, da narrativa historiográfica convencional que propõe uma passividade do africano escravizado que aguardava pacificamente enquanto os brancos buscavam a abolição da escravatura, fato que lançado por terra por documentos que confirmam a luta dos escravos através de tantos levantes históricos.

Refletir sobre o tráfico é rememorar as dores, perdas, prisões e desumanização, que ancestrais negros sofreram, mas não é apenas isso, consoante a Nascimento (2002),

[...] evocar o tráfico, lembrar constantemente a escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isso

represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio. Esta hipótese está muito distante da minha proposição. O que quero dizer é que o tráfico e a escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício dos nossos antepassados para que nosso povo sobrevivesse. (NASCIMENTO, 2002 apud FREITAS, 2017, p. 90)

E é através da busca dessa ancestralidade, no que diz respeito à experiência mística espiritual e histórica observada nos rituais religiosos, como os das religiões de matriz africana, que Mendes leva ao palco em forma de performance, a sobrevivência histórica e a resistência quanto a essa chaga que o Brasil carrega até a contemporaneidade.

Por conseguinte, Mendes, sendo negro e descendente dos que viveram essa dor, objetiva recuperar a memória das vozes dos sujeitos que foram marginalizados e silenciados. Portanto, é formidável que Mendes represente a história de tragédias, descasos, preconceitos, injustiças e dor dos sujeitos marginalizados, através do teatro negro, como forma de contestação para expor o silenciamento e violência de quem viveu.

Mesmo que a sociedade tente diminuir o sofrimento causado pelo tráfico de pessoas, a desumanização infligida aos africanos que foram escravizados, não obliterou a cultura negra, que sobrevive e busca seu lugar na sociedade como foi habilmente representada por Antônio Mendes. Sem dúvida, o negro não é apático, tranquilo e alheio à realidade, por isso não foi passivo a toda tortura e desumanidade que viveu, pelo contrário. No entanto, foi representado historicamente assim, até mesmo para evitar que sua descendência se levantasse em meio às “escravidões” que eram/ são impostas e que foram observadas e criticadas por Antônio Mendes no texto aqui apresentado.

O texto teatral de Antônio Mendes trouxe uma representação positiva para o negro, apresentando-o como valente, corajoso, destemido e que não está deitado eternamente aguardando por um príncipe branco que vai ao seu resgate ou uma princesa branca que dele se compadece. A postura apresentada pelo personagem Pascoal personifica a resistência, denuncia as injustiças e reivindica a posição do negro que deseja a liberdade numa sociedade que os oprime, silencia e desumaniza. Antônio Mendes, sendo negro e descendente dos que viveram essa dor, recuperou a memória das vozes dos sujeitos que foram marginalizados e silenciados.

Se destaca no texto também a postura de Antônio Mendes quanto às leis abolicionistas, tecendo suas críticas através do personagem Pascoal. A primeira dela foi a lei dos sexagenários, como se vê no trecho:

PASCOAL — Ora, Zefa, e ôce já viu iscravo tê papel na mão pra mostrá qui tem sessentano? E quem garante qui nêgo vai guentá trabaíá inté sessentano? Inté lá Zefa: nêgo já moreu de trabaíá. (MENDES, 1977, f.4)

Acerca da referida lei, Saba (2008) esclarece que

No dia 28 de setembro de 1885, o projeto 12 de maio – depois de aprovado, sem alteração de uma vírgula sequer, pelo Senado imperial – foi assinado pelo imperador constitucional do Brasil e se tornou a Lei Saraiva-Cotegipe, ou Lei dos Sexagenários. Esta lei, no senso comum e ainda em muitos livros de história, é considerada erroneamente como uma “piada de mal gosto” para com os escravos brasileiros que dificilmente chegavam aos 60 anos. Contudo, precisamos considerá-la com mais cuidado, pois significou um passo importante da imprevista caminhada política do Brasil no final do século XIX. (SABA, 2008, p.12)

Antônio Mendes critica esta lei através de Pascoal ao afirmar que nenhum cativo conseguiria chegar a esta idade considerando a maneira como viviam, e os que conseguissem chegar não seriam libertos, pois não teriam “papel”. A lei sexagenária foi abusiva, pois a expectativa de vida dessa população estava muito abaixo da idade, visto que o trabalho desempenhado por eles lhe roubava a força vital. Além desse fator, havia também a inexistência de registro civil, somada à condição desumana que vivam, sem higiene, sem médicos para aplacarem as doenças, sem uma alimentação saudável e as torturas, chamadas de castigos, às quais eram expostos.

Outra lei criticada por Antônio Mendes foi a Eusébio de Queiroz, pois esta era um paliativo para a situação e não resolvia de fato o problema da escravidão:

A Lei Eusébio de Queiroz suspendeu o tráfico negreiro e, ao mesmo tempo, incentivou da mão de obra imigrante. O episódio da extinção do tráfico negreiro no Brasil por meio da Lei Eusébio de Queiroz, em 1850, pode ser visto como um ensaio para a Abolição que ocorreria em 1888, uma vez que já estavam sendo elaboradas e implantadas formas de substituir a mão de obra escrava pela força de trabalho dos imigrantes desde 1840. (CROCE, 2015, p. 2)

A lei Eusébio de Queiroz foi um importante passo para a abolição, no entanto também tem seu lado negativo, visto que imigrantes tomariam o lugar dos escravizados e receberiam para trabalhar, enquanto os negros livres dependeriam de

favores para viver ou morreriam de fome por não receber a comida pelo trabalho que antes desempenhavam.

Neste trecho em sequência, identificamos a crítica a mais um aparato legislativo do império, a chamada Lei do ventre livre, que visava “atenuar” a escravidão em vez de dizimá-la, visto que dando a liberdade aos filhos dos cativos eles ainda estariam junto aos pais, permanecendo na mesma condição de exploração, pois trabalhariam com os pais até completar a maior idade.

PASCOAL — Qui dianta essas criança livre pelaí, sem tê quem o lhe pru elas? Elas na verdade, continuará iscravas , inté qui seus pais seja livre. Mermo cocê num quêra, seu fio Zefa, será escravo. Arguém tem qui fazê alguma coisa, e o nêgo Pascoal foi escolhido pra sê esse arguém. (MENDES, 1977, f.4)

Por fim, há um outro destaque no texto que é a remissão à África, que acontece quando o personagem Pascoal motiva o grupo de escravizados à luta pela liberdade futura. Pascoal entoava o canto que transcrevemos:

Nego tava lá na Africa
Onde ele era sinhô
Mais trouxeram nós pra qui
Pois nego é trabalhado
Mais nêgo num tá contente
Nêgo só vai descansar
Nêgo quer volta sê gente
Nêgo qué se libertá
(MENDES, 1977, f.4)

Esse canto de saudade da pátria, da vida, da liberdade é profundo, pois ainda ecoa nos afro descendentes até a contemporaneidade, visto que o racismo, a segregação, o preconceito e a solidão permanecem assombrando o sujeito negro. As consequências da escravidão ainda são vívidas mesmo após a libertação e por isso o texto de Antônio Mendes é tão fundamental para exortar o lugar de fala de pessoas que viveram a escravidão e os afrodescendentes que experienciam as suas consequências. No entanto, o canto também revela a força e a determinação para sair destes lugares de subordinação, erguer a cabeça e alcançar o almejado, esta é sem dúvida a força do povo negro retratado por Antônio Mendes de Oliveira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho aqui desenvolvido tem relevância por apresentar e atualizar a produção de Antônio Mendes de Oliveira, atuante no teatro amador da Bahia durante o período da ditadura militar. Para continuar resistindo e lutando contra o racismo velado nas décadas de 1970 e 1980, Mendes criou o Arupemba, um grupo de teatro formado em sua comunidade na periferia de Salvador, para que sujeitos críticos fossem formados e caminhos fossem abertos para a dramaturgia.

Indubitavelmente, a luta de Mendes era pela aproximação com o público e maior engajamento social e político. Neste trabalho, portanto, procuramos focar a contribuição de Antônio Mendes de Oliveira para o teatro baiano, em sua face amadora, perpassando sua relevância social, política e histórica. O texto teatral censurado *Contos de senzala* serve de prova, isto é, testemunho/documento e monumento da sociedade baiana, especialmente da história de sua população afrodescendente. Como monumento, guarda a memória, as marcas de processo censório, bem como a possibilidade de interpretações históricas, sociais e culturais.

Os documentos censórios, as entrevistas e a produção intelectual foram de grande importância para os estudos críticos desenvolvidos. Por fim, cabe ao filólogo/editor a responsabilidade de ser o mediador cultural, isto é, o sujeito que oferece uma leitura, entre tantas, de textos tão importantes e que estão esquecidos, arquivados ou silenciados e que trazem à memória para além da materialidade do texto a sua historicidade. *Contos de senzala* fala de escravidão e, nas entrelinhas, também traz reflexão sobre a semelhança deste período com a ditadura militar, no que diz respeito a luta e resistência pelo direito de ir e vir e também ao direito à liberdade.

Em que pese toda dificuldade para conseguir os textos, as fotografias, assim como o insucesso nas visitas aos locais onde Mendes morou e instaurou o grupo Arupemba, foram alcançados importantes resultados. Destacam-se, dentre os êxitos desta investigação, a composição do acervo de Antônio Mendes, a edição interpretativa do texto teatral censurado e a incorporação dos documentos localizados e produzidos ao ATTC, contribuindo com a continuidade dos trabalhos com os textos teatrais censurados.

A edição interpretativa foi concluída trazendo reflexões indispensáveis para a nossa contemporaneidade, visto que ainda hoje, após quarenta e cinco anos de produção e apresentação deste texto teatral, o racismo estrutural ainda é latente, ou

pior, velado, para os povos negros que buscam seu lugar na sociedade sem que haja discriminação com a cultura negra e sua ancestralidade.

Por fim, este trabalho tem muito a oferecer aos leitores que desejem tomar conhecimento das lutas do povo negro baiano no período da ditadura militar, seja em relação ao lugar em cena não subalternizado, ou lugar na estrutura social em busca de oportunidades, por isso, este trabalho é uma grande conquista para o povo negro seus ancestrais e descendentes.

REFERÊNCIAS

ACKERMAN, J. S. *The Villa: form and ideology of country houses*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.

ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Edição e crítica filológica do texto teatral censurado. *Revista da Abralin*, Curitiba, v. 16, n. 3, p. 19-49, jan/abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52301>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ANDRADE, M. *Dicionário Musical Brasileiro* Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília-DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 2. Série: v.162)

BASSETTO, B. F.. O trabalho filológico. In: _____. *Elementos de filologia românica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 43-62.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BORDINI, Maria da Glória. A função memorial dos arquivos em tempos digitais. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (Org). *Filologia, crítica e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 119-60.

BORGES, Rosa. Diálogos entre filologia e arquivística: acervos de dramaturgos baianos. *Anais do XXIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia: Textos Completos*. Cadernos do CNLF, vol. XXIII, n. 3. Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2019

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

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à Crítica Textual*. São Paulo: Martins Fontes,

CARVALHO, Rosa Borges Santos. A Filologia e seu objeto: Diferentes Perspectivas de Estudo. *Philologus* - Revista do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos, ano 9, n.26, Rio de Janeiro. 2003.

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

CORÔA, Williane Silva. *Edição de texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem Made in Bahia*, de Antônio Cerqueira. 2012. 200 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CROCE, Marcus Antônio. A Economia do Brasil no século XIX. In: *XI Congresso Brasileiro de História Econômica*. Vitória-Espírito Santo de 14 a 16 de set de 2015.

DALZELL JR., R. F. Constructing Independence: Monticello, Mount Vernon, and the men who built them. *Eighteenth-Century Studies*, vol. 26, n. 4, p. 543-580, Summer 1993.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. In: *Afro-Ásia*, 25-26 (2001), 313-363

DUARTE, Rosinês de Jesus. “Ensinando a transgredir”: a crítica filológica na sala de aula da educação básica. In: *Filologia em diálogo: descentramentos culturais e epistemológicos / Risonete Batista de Souza... [et al.]*, organizadoras. – Salvador: Memória & arte, 2020.

FAGUNDES, Carla Ceci Rocha. *Edição e crítica filológica de Pau e Osso S/a do Amador Amadeu: o teatro amador em cena*. Salvador, 2014.

FAGUNDES, Carla Ceci Rocha; SOUZA, Débora de. *Nos bastidores de acervos de dramaturgos baianos: por uma leitura crítico-filológica*. In: *Léguas & Meia*, Brasil, n. 9, v. 1, p. 81-100, 2018.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, [1974?].

FERREIRA, João Victor Gonçalves. *Terreiro é lugar de aprender: pensando as infâncias nos espaços educativos dos terreiros*. *Giramundo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p.103-116, jul./dez. 2019.

FREITAS, Régia Mabel. A história do teatro negro na Bahia: a força do discurso político-ideológico da negritude em cena. *Repertório*, Salvador, ano 20, n. 29, p. 86-104, 2017.2

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. Rio de Janeiro, 1959.

GABLER, Louise. Lei Eusébio de Queirós. In: *Arquivo Nacional: MAPA MEMÓRIA DA ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA BRASILEIRA*. 11 maio 2015. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/288-lei-euzebio-de-queiroz>. Acessado em 17/09, 2021.

GENESTRA, Cinthia Bourget Fortes. A atuação dos escravos de ganho na organização da cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX. *Para entender a história*. ISSN 2179-4111. Ano 2, Volume jan. Série 11/01, 2011, p.01-11.

GOMBRICH, E. *Meditações sobre um cavalinho de pau ou as raízes da forma artística*. S.P. Edusp, 2009.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Publicado originalmente em *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92-3, pp. 69-81, jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. –Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEYMANN, Luciana Quillet. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contracapa; Faperj, 2012.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. de Irene Ferreira et al. 5.ed. Campinas-SP: UNICAMP, 2003.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. *Repertório*, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

MACIEL, Luis Carlos. Teatro anos 70. In: Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultura, 2005.

MENDES, Geremias. *Depoimento sobre Antônio Mendes de Oliveira*. Depoimento [dez.2021]. Entrevistadora: Brígida Prazeres Santos. Salvador, 2021.

NUNES, Joilson. *Depoimento sobre Antônio Mendes de Oliveira*. Depoimento [fev.2021]. Entrevistadora: Brígida Prazeres Santos. Salvador, 2021.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *Anarquia*. Salvador. 1978. 17f. Acervo Arquivo Nacional. Brasília.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *Contos de Senzala*. Salvador. 1977. 20f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *EME pra você*. Salvador. 1987. 17f. Acervo Arquivo Nacional. Brasília.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *Felizes os convidados de vovó Ester*. Salvador. 1983. 34f. Acervo Arquivo Nacional. Brasília.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *O chefe*. Salvador. 1978. 34f. Acervo Arquivo Nacional. Brasília.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *O chefe*. Salvador. 1984. 34f. Acervo Arquivo Nacional. Brasília.

OLIVEIRA, Antônio Mendes de. *Viagem ou cela 71*. Salvador. 1978. -f. Acervo Arquivo Nacional. Brasília.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Companhia das letras, São Paulo. 2001.

SABA, Roberto. A Lei dos Sexagenários no Debate Parlamentar (1884-1885). In: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom.

SACRAMENTO, Arivaldo. Quais são as Claras dos Anjos de Lima Barreto? Sobre crítica textual, crítica literária e decolonialidade filológica. In: *Filologia em diálogo*:

descentramentos culturais e epistemológicos /Risonete Batista de Souza... [et al.], organizadoras. – Salvador:Memória & arte, 2020.

SAID, Edward. O regresso à filologia. In:_____. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007 [2004]. p. 80-109.

SANTOS, Rosa Borges dos. Ações do filólogo editor: teoria e prática. In: *Cadernos do XX CNLF*. v. 20, n. 5. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2016.p. 44- 62

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: SANTOS, Rosa Borges dos. A edição de textos teatrais censurados para estudo de léxico. In: IV Seminário de Estudos Filológicos, 2009, Salvador. Disponível em: . Acesso em: 10 jan. 2014.

SECRETARIA de Estado de Direitos Humanos. Novembro Negro: conheça algumas expressões racistas e seus significados. In: *Portal do Governo*, 17 de nov 2020. Disponível em: <https://sedh.es.gov.br/Not%C3%ADcia/novembro-negro-conheca-algumas-expressoes-racistas-e-seus-significados>. Acessado em 17/SET,2021.

SILVA, Francenilza Viana de Souza; COSTA, Selda Vale da. O Teatro do Oprimido: Dimensões políticas e pedagógicas em perspectivas freiriana. *Revista Amazônida*, Manaus, AM, vol. 05, n 01. p. 01 – 10, 2020. Disponível em file:///C:/Users/bri_p/Downloads/7156-Texto%20do%20artigo-20594-3-10-20200519.pdf.

SILVA, Marcelo Leolino da. A história no discurso do Movimento Negro Unificado : os usos políticos da história como estratégia de combate ao racismo. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

SILVA, Mauricélia Medeiros. Cartas de alforria, a luz da liberdade: “concedo a liberdade com a condição de me servir. ”. In: *Revista História e Diversidade*. Vol. 2, nº. 1, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2012, V. 55 Nº 2.

SOARES, L. C. Os escravos de ganho no Rio de Janeiro do século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 16, 1988.

SOUZA, Débora; BORGES, Rosa. Filologia, acervo e memória: itinerário de uma pesquisa. In: *Filologia em diálogo: descentramentos culturais e epistemológicos* /Risonete Batista de Souza ... [et al.], organizadoras. – Salvador: Memória & arte, 2020.

SOUZA, Débora; BORGES, Rosa. História e Memória das resistências negras na Bahia a partir do Acervo Nivalda Costa. *Revista do Arquivo Nacional Acervo*. V. 33, n. 2, p. 208-228, 30 abr. 2020.

SOUZA, Florentina. “Memória e performance nas culturas afro-brasileiras.” Marco Antônio Alexandre, org. Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.