

EDIÇÃO E CRÍTICA FILOLÓGICA DO TEXTO TEATRAL CENSURADO

Isabela Santos de ALMEIDA

Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Rosa BORGES

Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

Neste artigo, situamos nosso objeto de estudo, o texto teatral censurado, tomado em sua especificidade, para trazer a metodologia editorial aplicada a textos da dramaturgia baiana, indicando os modelos editoriais (fac-similar, sinóptica e crítica) definidos pelo editor para apresentação dos textos que transmitem a produção dramática de Jurema Penna, e para exercício da crítica filológica.

ABSTRACT

In this article will be stated our study object, the theater censored text, by considering its specificities. It will also present the editorial methodology applied to dramaturgy texts from Bahia by indicating editorial models (facsimile, synoptic and critical) defined by the editor to present the texts that transmit the dramaturgical production of Jurema Penna and to exercise the philological criticism.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica filológica. Edição. Textos teatrais censurados.

KEYWORDS

Philological criticism. Scholarship edition. Theater censored texts.

Introdução

Ao tomarmos os textos teatrais censurados como “testemunho-documento-monumento” da cena cultural baiana, no contexto da ditadura militar, verificamos relevantes registros da história do teatro local, no que tange às suas formas cênicas e à sua dramaturgia. Por estarem dispersos em arquivos e acervos e serem, em sua maioria, inéditos, a filologia torna-se procedimento para a leitura crítica desses textos, cruzando as perspectivas material, sócio-histórica e político-cultural, e, por sua vez, a crítica textual fornece os princípios teórico-metodológicos para a elaboração de edições.

Propomo-nos, então, a estudar e editar criticamente os textos teatrais censurados, partindo da análise da especificidade do nosso objeto de estudo, um texto que se renova a cada encenação, modificado pela ação dos sujeitos envolvidos no processo de elaboração e montagem das peças. Tais considerações, fundamentais para o estabelecimento de edições representativas da mobilidade dos textos teatrais censurados, mostram-se na elaboração do Arquivo Hipertextual Jurema Penna, suporte de leitura que torna acessíveis textos e edições. Para os textos selecionados, foram preparadas edições fac-similar, sinóptica e crítica, pondo em destaque a pluralidade de versões que resultam dos processos de produção, transmissão, circulação e recepção de tais textos, bem como dispondo de um texto crítico destinado à leitura e à encenação.

Nesse sentido, a partir de um trabalho crítico, integrando recursos informáticos e propósitos filológicos, apresentamos uma arquitetura digital que acreditamos ter sido capaz de proporcionar edições flexíveis, estruturadas de maneira relacional e adequadas às especificidades do texto teatral, permitindo disponibilizar ao leitor a diversidade de documentos que compõem a tradição textual, bem como orientando sua leitura pelos labirintos do hipertexto.

1. Uma filologia para o texto teatral censurado

Segundo Duarte (2012: 56), “[t]odo percurso histórico da Filologia e da Crítica Textual está ligado à escrita enquanto meio por excelência para preservar e transmitir conhecimentos”. Mesmo os saberes transmitidos por via oral, em algum momento, foram fixados pela escrita. Daí caracterizarmos os materiais que transmitem as diversas formas de conhecimento como testemunho, documento/monumento, na perspectiva do Le Goff (2003), a partir dos traços inscritos na materialidade de seus suportes e de sua historicidade.

No entanto, devemos ampliar nosso entendimento a respeito do “escrito”, “texto”, manuscrito, datiloscrito, digitoscrito, impresso, digital, a outras formas materiais, “[...] datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la información computerizada [...]” (MCKENZIE, 2005[1999]: 31), fazendo entrelaçar todo tipo de material na construção dos textos e de seus significados. “Tanto a produção do texto quanto a construção de seus significados dependem de momentos diferentes de sua transmissão [...]” (CHARTIER, 2002: 10).

Para o exercício da crítica filológica e da prática editorial, levamos em conta elementos, tais como: suporte de inscrição do texto e suas especificidades (formas de transmissão e produção de novos sentidos), sujeito que produz e/ou reproduz o texto, produções coletivas, agentes sociais e culturais que atuam na publicação (mediação editorial), contextos sócio-históricos de produção, circulação e recepção, motivações sociais, econômicas e políticas para a publicação, decisões editoriais do filólogo, entre outros.

Nesse sentido, a Filologia atua em direções diversas, valendo-se de metodologias críticas que passam pelo exercício da crítica textual, da crítica genética e da sociologia dos textos, propondo, a partir do exame das variadas situações textuais, diferentes tipos de edição: fac-

similar, diplomática, semidiplomática, interpretativa, crítica, crítico-genética, genética, eletrônica, em suporte papel ou digital (BORGES et al., 2012; SANTOS, 2012; SANTOS, 2013[2015]). Busca ainda analisar a construção do texto, e, para tanto, consideram-se os processos de criação, produção e transmissão. “O texto é produto de uma época, de um lugar, de um ou mais sujeito(s) e, por isso, deve ser examinado como manifestação cultural.” (SANTOS, 2014: 243).

A investigação filológica, portanto, se realiza por meio da recensão de documentos, inéditos, impressos, gravados etc. e de outros materiais que a eles façam alusão, os paratextos. Tais documentos são o lugar de inscrição de um sujeito e de uma memória, no qual pistas são ali deixadas, que

[...] incluem desde papéis com marcas de escrita manual, mecânica ou eletrônica ou traços voluntários ou involuntários, como desenhos ou garatujas, passando por registros fotográficos, estáticos ou dinâmicos, registros fonográficos, desde discos de vinil até DVDs, registros digitais, instrumentos de escrita, móveis, vestuário e objetos de uso pessoal, objetos artesanais, pinturas, esculturas, documentos de identificação, bilhetes de meio de transporte ou de eventos de entretenimento, até monumentos em metal ou pedra ou edifícios (BORDINI, 2004: 201-202).

A busca por documentos relativos à cena teatral baiana durante os anos de chumbo (1964-1985) levou-nos à localização e recolha de uma volumosa massa documental, compreendendo, além dos textos, documentos da censura (pareceres de censor, certificado de censura, ofícios de solicitação de censura, dentre outros) e documentos do espetáculo (anotações cênicas de diretores e atores, cartazes, folhetos,

fotografias e reportagens de jornal). Editar e estudar tais textos teatrais nos permite levantar argumentos e dados para a constituição da história do teatro baiano, em suas formas cênicas e sua dramaturgia, em um período de resistência no qual o teatro produziu sob pressão.

Enfim, todo o material reunido nesse dossiê arquivístico atinente à produção artística, literária e cultural, no contexto cultural baiano durante a ditadura civil-militar, interessa à investigação filológica e se faz objeto da mesma, tomado em sua materialidade e historicidade. Desse modo, faz-se necessário caracterizar o texto teatral censurado para mostrar o escopo teórico-metodológico assumido no Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET) pelos integrantes da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC).

O texto teatral é marcado por seu aspecto efêmero e múltiplo no que se refere às encenações, diferenciando-se enquanto texto (escrito) e cena (*performance*), porém em uma relação de interdependência entre o texto dramático e o texto cênico, ambos se completam ou se suplementam. Essa relação também é evidenciada nas várias funções que um sujeito assume no teatro: autor, diretor, ator, iluminador, entre outras. Grésillon (1995: 271, grifo da autora), sobre o texto teatral, afirma tratar-se de “[...] uma escritura *a duas mãos*, isto é, produzidos [prolongamentos do gênero teatral] por vários coautores e, no mais das vezes, resultam do encontro entre um texto escrito e dados que pertencem propriamente ao universo cênico (autores, vozes, gestos, cenário, espaço, iluminação)”.

Segundo Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013: 382),

[o] verdadeiro elemento permanente não é o texto, é o movimento entre o escrito e o gesto, entre o gesto e o escrito, antes, durante, depois da apresentação. A circulação contínua das funções de escritor, leitor, ouvinte, observador, experimentador, durante os ensaios e a necessidade de fixar, descrever e contar o evento

teatral, é testemunhada com intensidade não apenas pelos escritores e pelos diretores, mas também pelos atores, pelos iluminadores, pelos sonoplastas e pelos cenógrafos. Eles produzem e frequentemente detêm os registros escritos de seu trabalho. Sabe-se o quanto os criadores podem reinventar o passado, esquecer, acreditar em seus esquecimentos, mas, eles contribuem de modo insubstituível para decifrar e completar esses vestígios, para prevenir as leituras errôneas.

Nos textos que estudamos, observamos registros de que a modificação textual é resultado de uma escritura a várias mãos, da qual participam diversos sujeitos (mediadores). Como exemplo, destacamos alguns excertos do texto da peça teatral *Quincas Berro d'Água* (QBA), uma adaptação de João Augusto da novela de Jorge Amado, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, em seus diversos testemunhos, para ilustrar as intervenções autorais e de outros sujeitos, como Ary Barata, Nilda Spencer e os técnicos da Censura Federal. Vejamos a seguir:

QUADRO 1: Intervenções autorais e de outros agentes no texto dos testemunhos

Registros de intervenção		Agentes de intervenção Observações
<p>sala de estar na casa de Vanda em Itapagipe. Realismo ↑crítico seletivo[*]: só o indispensável em cena. ([19--], f. 4, l. 3-4, TVV)</p> <p>SANTEIRO – Pois é, a senhora sabe: tá na hora ↑época das festas de Xangô. A Lurdes foi lá, encontrou a porta aberta. ([197-], f. 4, l. 3-4, TVV)</p>	<p>sala de estar na casa de Vanda, em Itapagipe. O cenário pode ser um realismo crítico (seletivo). (1972, f. [6], l. 7-8, TVV, cópia na Escola de Teatro da UFBA)</p> <p>SANTEIRO – Pois é, a senhora sabe: tá na época das festas de Xangô. A Lurdes foi lá, encontrou a porta aberta. A porta do quarto do Quincas tava sempre aberta. Dizem até que... (1972, f.[7], l. 10-12, TVV, cópia na Escola de Teatro da UFBA)</p>	<p>João Augusto (realiza modificações no texto, a lápis, que são levadas para o texto passado a limpo)</p>
<p>CENA X – A grande noite XI – O reencontro XII – O Saveiro (1972, f. 2, l. [12-13], EXB)</p>	<p>CENA X – A grande noite CENA XI – O reencontro CENA XII – O Saveiro (1972, f. [2], l. 12-13, TVV, cópia na Escola de Teatro da UFBA)</p>	<p>Arivaldo Barata (o texto traz anotações em tinta azul e, sobretudo, a lápis relativas a acréscimos e ao registro dos nomes dos atores que assumiriam as personagens).</p>

* Utilizamos seta para cima ↑ para indicar acréscimo na entrelinha superior; tachado ~~abc~~ para indicar supressão; e parênteses angulares <abc> para marcar os cortes realizados pelos técnicos da Censura

<p><u>Mudança de cena</u> (arrumar a cena) / (já está arrumada) Harildo Santeiro – Olhe, doutor, não se preocupe. [...] (1975, f. 1, l. 23; 26, TVV, cópia na Escola de Teatro da UFBA)</p> <p>SANTEIRO – Não há quem ↑não goste dele lá no Tabuão. (1975, f. 2, l. 1, TVV, cópia na Escola de Teatro da UFBA)</p>	<p>SANTEIRO – Não há quem goste dele lá no Tabuão. (1975, f. 1, l. 36, AN-DCDP)</p>	<p>Nilda Spencer (anotações manuscritas referentes às marcas cênicas, nomes de atores que fariam os personagens, entre outros, e emendas, a tinta e a lápis)</p>
<p>VOZ – Olhe, sabem de uma coisa? (pausa longa) <Vão pra merda!> Jararacas! (1972, f.20, l. 14-15, AN-DCDP)</p> <p>VOZ – <(para Marocas) Olá saco de peidos.> (1972, f. 21, l. 7, AN-DCDP)</p>	<p>QUINCAS – Sabem de uma coisa – Vão pra merda! Jararacas! (1975, f.10, l. 30, AN-DCDP)</p> <p>QUINCAS – Olá, saco de peidos. Mina bufa! (1975, f. 11, l. 7, AN-DCDP)</p>	<p>Censores (realizam cortes somente no texto de 1972)</p>

Na edição dos textos teatrais censurados, optamos por mostrar os textos que se movimentam, sua história construída em seus processos de produção, transmissão, circulação e recepção, apresentando produtos editoriais e estudos críticos-hermenêuticos, conforme situação textual e

interesse do pesquisador. Na prática editorial, textos e paratextos estão em conexão, em rede, o texto teatral, os documentos que delineiam a prática censória, as matérias de jornais e as entrevistas.

Nos textos editados é possível ver como, em que época, e onde o sujeito dramaturgo e outros, que compartilham a autoria do texto dramático, trabalham; e o que tais textos representam ou fazem representar. No período da ditadura militar, surgiram, nos palcos, tendências as mais diversas, experiências, textos e encenações. O teatro, inimigo público do regime militar, tornou-se importante frente de resistência e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo. Michalski (1989), ao traçar um histórico dos fatos relativos à ação da censura no teatro, nos adverte para a complexidade que envolve esta situação, defendendo uma análise que abarque em seus aspectos estéticos, sociológicos e políticos.

A produção teatral – textos e espetáculos – foi alvo da repressão ideológica, moralista, social e política, tendo como consequências, cortes nos textos, não liberação para a encenação da peça, liberação parcial, condicionada à faixa etária. *O Ringue*, de Ariovaldo Matos, foi proibido na íntegra (TRIBUNA DA BAHIA, 13 jun 1975). “*Em tempo*”, no palco, de Francisco Ribeiro Neto, teve o texto tão mutilado em suas partes, folhas inteiras cortadas, não sendo possível sua encenação. Outros tantos textos, a maioria, registram cortes, justificados conforme base legal e/ou por outros motivos.

Nesse contexto, tomarmos o texto teatral censurado como objeto de investigação filológica foi um desafio para pensar uma metodologia editorial e crítica que pudesse dar conta desse texto, aberto, plural, inacabado, sempre se refazendo, modificado pela ação de diferentes agentes sociais e culturais, além do sujeito que escreve e assume outros papéis se encenando na escritura de seu texto, autor, revisor, crítico, entre outros. É na trama desse texto que todos os sujeitos que nele atuam se constroem historicamente e promovem novos textos, novos sentidos. Também o editor atua na transmissão e circulação desse texto

por meio da prática editorial nas escolhas que realiza. A partir de tais peculiaridades que caracterizam o texto teatral, buscamos encontrar um tratamento teórico-metodológico que pudesse dar conta dos *corpora* de estudo, revendo e atualizando as teorias e métodos da edição de textos, levando em conta diferentes abordagens críticas.

A crítica textual, através dos métodos de Lachmann e de Bédier, pressupõe um conceito estático do texto crítico, somente abrindo para os textos e suas versões quando são considerados a história da tradição e o estudo das variantes de autor (G. Pasquali e G. Contini). As mudanças documentadas nos diversos testemunhos da tradição revelam as diversas maneiras como uma dada sociedade compreendeu e reinventou um texto. Nesse sentido, a crítica genética e a sociologia dos textos consideram a pluralidade de estados de um texto, seja pelos movimentos de gênese, seja pela ação dos diversos atores sociais no processo de transmissão textual. Enfim, todas as abordagens críticas estão em profícuo diálogo na filologia editorial e mostram como o filólogo, na contemporaneidade, evidencia suas escolhas e assume uma atitude crítica e interessada em relação ao objeto de estudo.

Quanto ao tratamento que a crítica genética dá ao gênero teatral, afirmam Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013: 394) que

[a] abordagem genética, que permite comparar os diversos modos como as artes se acabam, ajuda a precisar a originalidade do teatro nessa área. A princípio, ele associa várias formas de inacabamento: o não produzido (o texto de teatro, como se sabe, é duplamente *furado*: as rubricas demandam serem traduzidas cenicamente, o *diálogo* deve ser proferido e a própria cena é o lugar do *como se*. Nada, nunca, *realiza-se* aí); o não fixado (nenhuma apresentação é idêntica à outra); o incompleto (o espectador tem sua parte no desenvolvimento da apresentação); o nunca terminado [...].

Pelo viés da sociologia dos textos, o documento não é produto de único autor, mas de vários sujeitos, resulta de um gesto colaborativo. Nesse sentido, a relação da crítica textual com as realidades da produção dramatúrgica, segundo McKenzie (2005[1999]: 65), “han sido de una impotencia desconcertante”. Continua ele:

Las fuentes de un evento como éste son el dramaturgo, el director, el diseñador, el compositor, los técnicos; sus mensajes se transmiten con el cuerpo, la voz, el vestuario, los accesorios, el decorado, las luces; las señales se hacen por medio de movimientos, sonido, color, incluso olores; ondas lumínicas y sonoras canalizan los mensajes de palabra, gestos, música y formas escénicas a los sentidos – ante todo ojos y oídos – de un auditorio. [...] (MCKENZIE, 2005[1999]: 65).

Nessa perspectiva, o texto não é um artefato fixo, mas uma potencialidade.

Desse modo, diante da complexidade característica do texto teatral, decidimos, em alguns casos, que a edição deveria contemplar todas as versões do texto, em confronto sinóptico, de preferência em suporte eletrônico, dispondo os fac-símiles, transcrevendo cada um dos testemunhos, identificando as modificações textuais genéticas e/ou modificações realizadas por outros agentes, para registrá-las em aparatos e interpretá-las, dando conta da história do texto, em um arquivo hipertextual (eletrônico), conforme propõe Urbina et al (2005), por meio de três categorias de edição: a fac-similar digital, a diplomática/documental e a *variorum* eletrônica.

No entanto, como também nos comprometemos com a divulgação da produção dramatúrgica baiana, no sentido de permitir o acesso a textos para leitura e encenação, o trabalho filológico se faz da prática das

edições críticas e interpretativas, quando há a fixação de um texto crítico, acompanhado de um aparato (crítico e de notas) que possa dar conta dos lugares de variação, das alterações genéticas, dos cortes, das anotações que resultam da ação interventiva do(s) autor(es), dos colaboradores (atores, figurinistas, e outros) e dos leitores (nesse caso, os censores) que deixam na materialidade do texto suas marcas, dando ao leitor a oportunidade de conhecer a história do texto e suas transformações (os textos em movimento) e, ao mesmo tempo, de ter uma versão criteriosamente apresentada para seu uso, aquela do texto crítico, que resulta da interpretação e das escolhas do editor, no seu papel de leitor crítico, também mediador nesse/desse processo.

De tais abordagens críticas, resultam as **edições: crítica, interpretativa, genética, sinóptica, fac-similar e eletrônica/digital** ou em suporte eletrônico (arquivo hipertextual). Tais práticas editoriais e estudos críticos filológicos estão postos nas dissertações e teses¹ apresentadas à Pós-Graduação em Letras da UFBA, e no livro *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: literatura, teatro e história em diálogo com a filologia*, publicado em 2012, como resultado da pesquisa desenvolvida desde o ano de 2006, com capítulos dos vários integrantes da ETTC, e no livro *Edição de texto e crítica filológica*, também publicado em 2012. Os critérios para apresentação, edição e estudo crítico dos textos estão colocados nos referidos trabalhos.

Em nossa prática, concluímos que um projeto editorial passa pela escolha do público a que se destina, do estado da documentação e do número e da natureza dos testemunhos, das escolhas teóricas do editor,

¹ Confira as dissertações de Ludmila Antunes de Jesus (2008), Isabela Santos de Almeida (2011), Eduardo Silva Dantas de Matos (2011), Débora de Souza (2012), Williane Silva Corôa (2012) e Mabel Meira Mota (2012), Fabiana Prudente Correia (2013), Liliam Carine da Silva Lima (2014), Carla Ceci Rocha Fagundes (2014) e Hugo Leonardo P. Correia (2014). Consultar o trabalho intitulado *Entre acervos, edição e crítica filológica*, publicado no CNLF por Santos (2012) para tomar conhecimento do que tratam alguns desses trabalhos. Quanto às teses, destacamos: a de Arivaldo Sacramento de Souza (2014), Ludmila Antunes de Jesus (2014), Isabela Santos Almeida (2014) e Eduardo Dantas Silva Matos (2014). Em andamento, as teses de Mabel Meira Mota, Fabiana Prudente Correia, Carla Ceci Rocha Fagundes e Débora de Souza.

quanto ao estatuto do texto, de sua gênese e de sua sócio-história (HAY, 1988). Nesse sentido, escolhemos a dramaturgia de Jurema Penna para mostrar a prática de uma metodologia editorial e o exercício da crítica filológica.

2. Uma metodologia editorial aplicada à dramaturgia de Jurema Penna

Quando questionada acerca da expectativa com o início da montagem de seu texto teatral *O bonequeiro Vitalino ou nada é impossível aos olhos de Deus ou das crianças*, Jurema Penna respondeu: “teatro só é teatro no momento em que está sendo realizado, vivo, no espaço cênico, junto com o público e dialogando com ele, através dos atores vivendo o que o autor escreveu. Antes disso acontecer, que sei eu?” (O CICLO, 1977). A dúvida exposta pela dramaturga sobre as incertas direções que seu texto tomará no palco explicita um princípio fundamental da escrita para o teatro na Bahia, no contexto da ditadura militar: o imbricamento entre texto e cena.

Natural de Alcobaça (BA), Jurema Penna iniciou sua vida nas artes cênicas em 1949, como atriz. A escrita dramaturgica emergiu como fruto da experiência nos palcos, bem como a partir da compreensão do teatro como instrumento de luta política e ideológica. Na montagem de seus espetáculos, frequentemente, assumia a função de diretora ou até mesmo interpretava suas próprias personagens, da multiplicidade de lugares assumidos na cena resultaram os diferentes olhares lançados sobre o texto teatral, fator que irá impulsionar o refazimento do texto de uma temporada de espetáculos a outra.

Da recolha dos documentos relativos à dramaturgia de Jurema Penna, localizamos um total de 25 textos teatrais e cerca de 200 recortes de jornais relativos aos textos ou à carreira da dramaturga. Os textos teatrais apresentam-se em testemunhos datiloscritos, exceto um impresso, com

mais de um testemunho e alguns com mais de uma versão². Desses textos, 12 foram submetidos ao protocolo da Censura Federal, resultando em poucos cortes e nenhum veto. Os textos de Jurema Penna, voltados para o público adulto, têm como principal temática a cultura baiana em suas diversas formas de representação, compreendendo desde o sertanejo e a dureza da vida na terra seca, como em *Auto de salvação*, sem data, até a vida de uma comunidade de pescadores em Salvador, como em *Iemanjá – rainha de Aiocá*, 1980.

Além de textos destinados ao público adulto, há 7 infantis, muitos construídos a partir da adaptação de clássicos da literatura infanto-juvenil para o teatro. Tais adaptações não concernem apenas a uma transposição para o texto dramático, mas implica em uma estratégia de ressignificação de textos clássicos para o contexto baiano e brasileiro, como é o caso de *Os super-heróis e a bela adormecida*, 1978, no qual a história da bela adormecida se passa na Floresta Amazônica.

Ao se contrastarem diferentes versões dos textos teatrais de Jurema Penna, verificamos que as novas versões são elaboradas após temporadas de encenação; em alguns casos, os textos são novamente submetidos à Censura Federal. As modificações textuais empreendidas alteram pouco a estrutura, no geral, podemos identificá-las nos movimentos de reescritas e eliminações das réplicas, ampliações com acréscimos de mais elementos da cena às rubricas e deslocamentos de cena que instigavam o conflito na trama, ou ainda como resultado de uma pesquisa realizada sobre um dado tema. Tais fatos nos fazem depreender que o texto levado para a construção da encenação estava em um estágio avançado de escrita, no qual o fio condutor da trama já havia sido estabelecido e as modificações textuais não iriam implicar em grandes alterações à proposta cênica.

² Diferencia-se testemunho de versão, considerando testemunho o suporte material em que se registra uma versão do texto; e versão, a forma assumida pelo texto, durante seu processo de elaboração, inscrita em um testemunho.

Destacamos, para ilustrar esse estudo, o texto *O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças*, escrito em 1977 e levado aos palcos nos anos de 1977 a 1979, sob direção de Jurema Penna. O espetáculo foi encenado em diversos locais da cidade de Salvador-BA, desde grandes teatros, como o Teatro Castro Alves até a Igreja do Rio Vermelho, Igreja de São Caetano, Solar do Unhão, Largo da Lapinha, Parque da Cidade e Largo do Pelourinho. Em 1980, foi adaptado por Aderbal Jr. para a televisão e veiculado pela TV Educadora, em território nacional.

No enredo, bonecos do Mestre Vitalino (1909-1963), ceramista consagrado por esculpir no barro o cotidiano e o imaginário do povo sertanejo, ganham vida na noite de Natal e decidem construir um presépio em louvor ao menino Jesus. O ambiente da peça é repleto de elementos da cultura nordestina, como a música da zabumba e a linguagem poética do cordel. Além de prestar uma homenagem a Mestre Vitalino, Jurema Penna traz o seu próprio desejo de levar aos palcos um auto de natal que celebrasse a cultura nordestina, narrando a história de pessoas simples, que se organizam para comemorar a data, valorizando suas referências culturais.

A fotografia abaixo mostra, em plano principal, Frieda Guttmann, representando Maria, sentindo as dores do parto, e os demais atores em suas personagens: Mané (portando uma espingarda), David e Samuca, e Judith, todos atentos à parturiente.

FIGURA 1: Parto de Maria

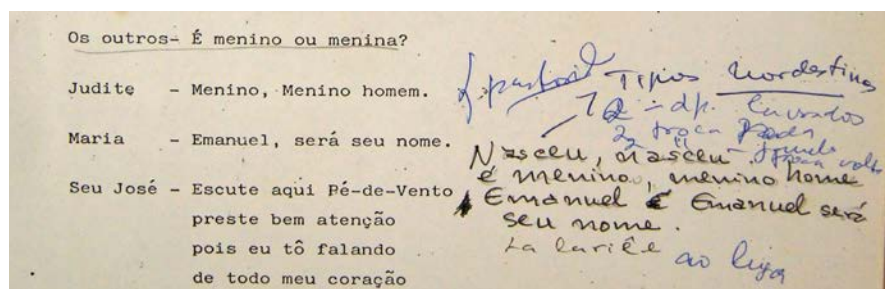


Fonte: Digitalização feita pelas autoras a partir de fotocópia depositada no Espaço Xisto Bahia

Como a cena se volta para Maria, é esse o ângulo escolhido pelo fotógrafo. Note-se que o enquadramento favoreceu a inclusão dos demais personagens, registrando a interação entre eles. Além de evidenciar a simplicidade do cenário e do figurino, é possível ainda ver o boneco do bumba-meu-boi, levado pelo personagem David.

Seguindo os rastros deixados pela cena nos textos teatrais, na figura 2, vemos um recorte, no qual os acréscimos manuscritos são feitos com diferentes funções e em diferentes momentos.

FIGURA 2: Acréscimos feitos pelo ator em T91



Fonte: PENNA, [1991], f.18.

Considerando a topografia das anotações manuscritas, verifica-se que a primeira inserção é feita a lápis, sobrescrito à tinta preta, modificando a fala da personagem Maria para “Nasceu, nasceu / é menino, menino home / Emanuel é Emanuel será / seu nome”. Também à tinta preta, acrescenta-se a vocalização de uma melodia “La la ri ê e” que compõe o ritmo cantado do verso inserido. À tinta azul, registram-se informações sobre o gênero pastoril, com o qual dialoga a cena, bem como o posicionamento cênico e a movimentação dos atores, das quais fazemos a seguinte leitura conjecturada: “→ Tipos nordestinos / 2 – dp. curvados / 2 troca roda / 2 troca junto / 2 troca volta / ao lugar.”

Tendo em vista tal contexto, a proposta de edição do texto teatral censurado deve ser capaz de representar a multiplicidade do objeto de estudo, evidenciando sua mobilidade, decorrente das ações do dramaturgo, bem como de outros sujeitos presentes na montagem do espetáculo. Não se pode descartar, portanto, o lugar da cena no momento da edição do texto teatral, em se tratando de textos encenados em tempos pretéritos, pois a encenação pode ser reconstruída a partir de vestígios presentes em diferentes testemunhos que compõem o conjunto documental do texto estudado.

Foram localizados cinco testemunhos (T) da peça, sendo quatro datiloscritos e um impresso. Esses textos dão a conhecer os diferentes caminhos percorridos pela obra em seu processo de circulação, lidos a partir de suas intervenções, carimbos e outras marcas. O primeiro datiloscrito analisado, doravante denominado T77, é uma cópia mimeografada a óleo e está depositado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. Datado de 1977 e assinado ao final por Jurema Penna, é formado por 27 folhas, acompanhado de ofício de solicitação de censura, certificado de censura (Nov-77 a Nov-82) e cordel de divulgação do espetáculo (1988). Consta de intervenção manuscrita, bem como de carimbos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBA), da Companhia Bahiana de Comédias, da Divisão de Censura de Diversões

Públicas do Departamento de Polícia Federal (DCDP-DPF) e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

No segundo datiloscrito, denominado Tsd, contam-se 27 folhas, havendo intervenções manuscritas e anotações de cena em todas as folhas, feitas à tinta azul e preta. A versão do texto coincide, quase à totalidade, com T77. A diferença se deve a duas folhas, numeradas 18 A e 18 B, e dispostas entre as folhas 18 e 19. Há também anotações que dizem respeito à marcação cênica da personagem Maria. O terceiro testemunho (T91) traz uma série de indicações cênicas referentes à personagem Quico, levando a crer que se trata do testemunho pertencente ao ator que a interpretou. Sua datação é atribuída a uma anotação na margem esquerda da capa, onde se lê: “Outubro 91, Novembro 1991, Lena”.

O último datiloscrito é o testemunho depositado no acervo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (COREG-AN-DF) que, a despeito de trazer informações acerca da circulação desse texto nas instâncias da Censura Federal, não será considerado no processo de colação por trazer a mesma versão de T77. O testemunho impresso, denominado T78, é composto por 15 lâminas dobradas em formato de in-fólio. Não são encadernadas e estão acondicionadas em um portfólio em tom ocre, que, dobrado em quatro partes, funciona como capa, contracapa e orelha, trazendo também uma apresentação para o livro.

Diante da situação textual apresentada, desenvolvemos a edição da peça em questão, com o propósito de tornar legível a diversidade de documentos que compõem o processo de transmissão do texto, bem como a mobilidade característica do texto teatral. Para tanto, propusemos à elaboração de um ambiente virtual no qual fosse possível apresentar tal conjunto documental de maneira integrada e relacional. Valendo-se da flexibilidade do suporte digital, do uso de *hyperlinks*, dentre outros recursos, construímos o Arquivo Hipertextual Jurema Penna³, um

³ O arquivo Hipertextual Jurema Penna foi apresentado ao Programa de Pós-graduação em

ambiente virtual no qual se pode congrega e relacionar um grande volume de textos. Sem os condicionamentos da página impressa, é possível ter mais espaço para os comentários do editor e para o aparato, de maneira que tais informações não se restringiriam às margens da folha, mas poderiam ser dispostas em *hiperlinks* ou caixas flutuantes na tela, o que facilitaria a sua leitura. Some-se a essas vantagens, a possibilidade de incluir na edição textos em diferentes mídias, o que, no caso do teatro, mostra-se interessante para aproximar cena e texto.

O estudo do conjunto documental tornou claro que para atingirmos tais propósitos seria necessário mais de um tipo de edição. Nessa perspectiva, elaboramos edições fac-similares dos testemunhos, bem como uma edição sinóptica e uma edição crítica. No desenvolvimento do Arquivo Hipertextual, utilizamos a linguagem de programação HTML (*HyperText Markup Language*), a partir dos *softwares Adobe Fireworks CS5*, para a composição da interface gráfica, *Adobe Dreamweaver CS5*, para construção da arquitetura digital e os *hiperlinks*, além do *software* livre *Juxta Commons*, para a colação dos textos e apresentação da edição sinóptica.

Na figura 3, trazemos a tela inicial do Arquivo Hipertextual, a partir da qual se tem acesso aos quatro textos editados. Ao clicar sobre o título do texto teatral escolhido, nesse caso *O bonequeiro Vitalino...*, abre-se a tela na qual se disponibiliza o *link* para a navegação nas diferentes edições (fac-similar, sinóptica e crítica) para o texto.

Literatura e Cultura da UFBA como um dos resultados da tese de doutorado intitulada “A crítica filológica nas tessituras digitais: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna”, defendida em 2014, por Isabela Santos de Almeida e orientada pela Profa. Dra. Rosa Borges (ALMEIDA, 2014).

FIGURA 3: Telas iniciais do Arquivo hipertextual e das edições de *O bonequeiro Vitalino...*



Fonte: Elaborado pelas autoras

A edição fac-similar foi acompanhada da descrição física do testemunho, esta opção editorial teve como objetivo dar a conhecer a materialidade dos suportes nos quais os textos circularam, chamando a atenção para as marcas deixadas pelos sujeitos que ocupavam diferentes papéis na elaboração e transmissão do texto. A descrição física do testemunho ao lado do fac-símile suplementa a leitura do mesmo, possibilitando ao editor sinalizar aspectos da materialidade que poderiam ser imperceptíveis ao leitor. Tornam-se visíveis, com a edição fac-similar e descrição física dos testemunhos, as intervenções manuscritas empreendidas ao texto, tanto pela dramaturga quanto pelos atores.

Propusemos, ainda, uma edição sinóptica na qual foi possível apresentar as versões do texto lado a lado, estabelecendo comentários acerca das modificações textuais realizadas. Partindo-se do princípio de que tais versões representam possibilidades de encenação, este tipo de edição mostra-se adequado para apresentar a leitura de duas versões do texto em contraste, sem que se faça a escolha de uma em detrimento da outra. Apresentamos em sequência o contraste entre duas versões do texto *O bonequeiro vitalino...* que justifica essa afirmativa:

SEU JOSÉ – Mas do tempo da sua avó pra cá, muita coisa mudou. Muita coisa aconteceu nesse mundão de meu Deus. Só o que o dinheiro mudou de nome... vou te contar! Olhe meu bisavô foi do tempo da pataca. Depois teve o real. Mais de um real se dizia réis. Quando ele queria dizer que uma coisa não valia nada ele falava assim: “Não vale nem dez réis de mel coado”. Duzentos réis era dinheiro... Teve cruzado. Teve “conto de réis”. Um conto de réis era dinheiro pra tapá casa. Agora, tem cruzeiro. (PENNA, 1978, p.1)

JOSE – Mas do tempo da sua avó prá cá, muita coisa mudou. Muita coisa aconteceu neste mundão de meu Deus.

MARIA – Só que o dinheiro mudou de nome... vou te contar. Olhe, meu bisavô foi do tempo da pataca.

JOSE – Depois teve o real, mais de um real se dizia réis.

MARIA – Quando se queria dizer que uma coisa não valia nada, meu avô falava assim: “Não vale nem dez réis de mel coado”.

JOSÉ – Antes de todos teve cruzado

MARIA – Teve “conto de reis”. Um conto de reis era dinheiro prá tapá casa.

JOSÉ – Teve cruzeiro, teve cruzado de novo, teve cruzado novo e teve cruzado sequestrado, aí, voltou o cruzeiro.... (PENNA, [1991], p.1-2)

Além da partição da réplica, observamos uma modificação no que tange à referência às moedas que circularam no Brasil. Em T78, o personagem José menciona o conto de réis, cruzado e cruzeiro, já em T91, a referência às moedas é ampliada, fala-se do cruzado, cruzeiro, “cruzado de novo”, cruzado novo, “cruzado sequestrado” e, por fim, o cruzeiro. Essa nova relação elenca as mudanças no sistema monetário brasileiro ocorridas no período de 1970 a 1990, em que se tem, nessa ordem, cruzeiro, cruzeiro novo, cruzeiro, cruzado, cruzado novo e cruzeiro. A leitura em contraste permite observar que se trata de uma modificação que atualiza o texto para os anos 1990, no qual a moeda brasileira voltou a se chamar cruzeiro, com o governo do presidente Fernando Collor de Mello.

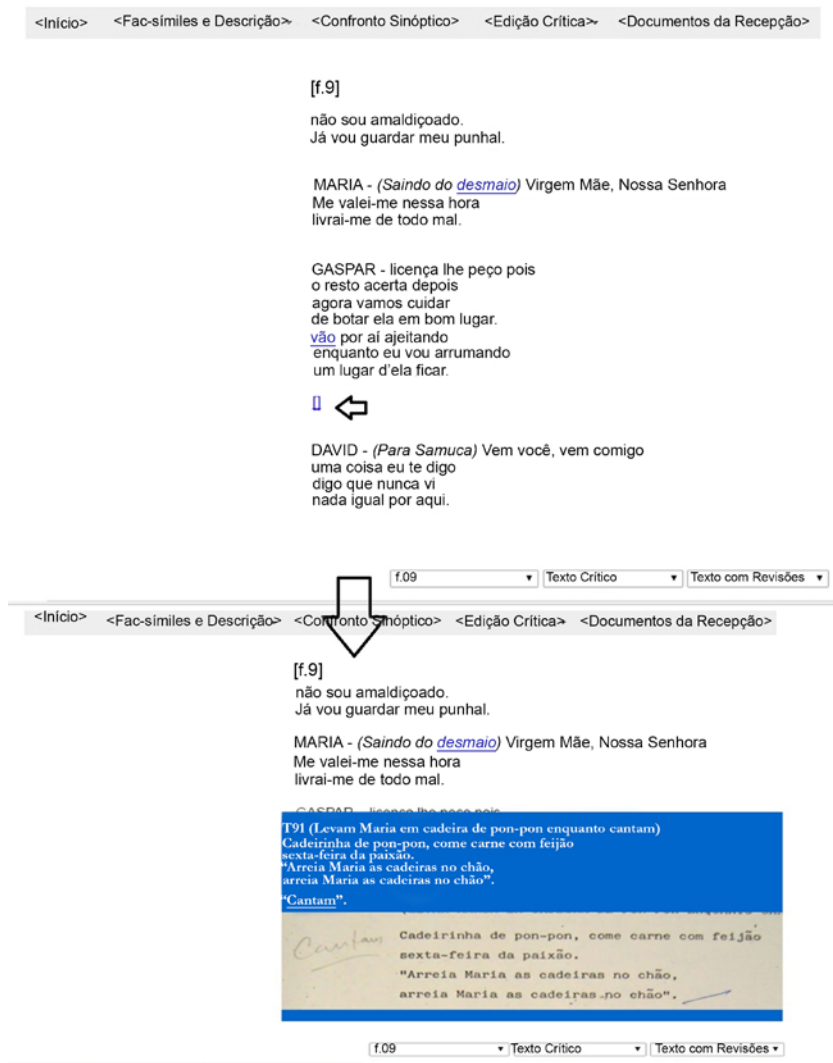
Nesse sentido, a edição sinóptica permite ler ambas as versões do texto. As atualizações empreendidas não se configuram como erro ou variação, mas, nesse caso em especial, possibilidades de falar sobre a situação financeira do país em contextos diversos, colocando em destaque as alterações da moeda nacional. O ambiente digital permite, também, estabelecer *links* externos à edição que corroboram a leitura do editor. Além de se configurar como uma ferramenta de estudo para o pesquisador, permitindo ver a mobilidade do texto teatral, a edição sinóptica também confere ao leitor autonomia para percorrer os caminhos do texto teatral ou seguir os comentários do editor, verificando as leituras nos comentários.

A edição crítica foi o terceiro tipo proposto para o Arquivo Hipertextual Jurema Penna. Com ela, temos o objetivo de trazer um texto atualizado em sua materialidade física e linguística, e que pode, portanto, ser tomado como referência para leitura ou encenação, visto que foi preparado para circular em um contexto distinto do qual foi produzido. Tendo em vista as considerações feitas ao longo dos estudos acerca dos textos teatrais censurados, utilizamo-nos dos recursos do meio digital para compor uma edição que permitisse a presença das lições dos diferentes testemunhos no texto editado de forma acessível, rápida e legível. Mirando esse propósito, empregamos o recurso do *tooltip*, uma ferramenta de dica na tela, com a qual, ao se passar o *mouse* sobre uma palavra destacada com *hiperlink*, abre-se na mesma tela, sem a necessidade de clicar, uma caixa flutuante na qual dispomos o aparato crítico.

Apresentamos, a seguir, um recorte da edição crítica no qual trazemos uma ação que consta apenas em T91. Nesta, os personagens carregam Maria, em uma brincadeira chamada “Cadeirinha de pon-pon”. A ausência da cena, no texto crítico, é identificada por colchetes marcados com *hiperlink*, que permite, rapidamente, alçar o leitor para um fragmento inexistente no texto de base. Neste quadro flutuante, trazemos o recorte do fac-símile, bem como sua transcrição. Embora a proposta da edição crítica, pressuponha a seleção de uma lição para

o texto crítico, acreditamos que a apresentação do aparato por meio do referido recurso permite aproximar o texto crítico das demais versões, promovendo um deslocamento instantâneo do texto de base e o seu imediato retorno apenas com o movimento do *mouse*.

FIGURA 4: Texto crítico e aparato



Optamos por apresentar a edição crítica segmentada em três partes. Na primeira, o aparato crítico traz as modificações textuais relativas à **construção do texto**, nestas aparecem as substituições, deslocamentos e supressões referentes à elaboração do texto. A segunda aba traz as **revisões ao texto**, onde registramos as modificações textuais relativas à acentuação, convenções de grafia e correções de equívocos de datilografia. Dessa forma, dispomos, em separado as marcas textuais da dramaturga, em seu processo de escrita, que, conforme Grésillon (2007[1994]), assumiria o papel de escritor, quando efetivamente elabora o texto e o de revisor, quando opera modificações que dizem respeito a questões de adequação ao português padrão. A terceira parte é o **texto crítico**, disponibilizado sem a marcação do aparato, para que possa ser objeto tanto de uma leitura linear, quanto servir à impressão e encenação.

A navegação entre as três partes da edição crítica se dá por um *menu* no rodapé da página, no qual se pode passar de uma a outra parte de forma rápida. A tripartição da edição crítica é, sobretudo, decorrente dos propósitos do editor, quais sejam: tornar visível a mobilidade dos textos teatrais e os diferentes sujeitos envolvidos em sua elaboração e circulação, bem como dispor de um texto crítico para leitura, estabelecido a partir do estudo de uma tradição textual.

Entendemos, portanto, que, na elaboração do arquivo hipertextual, o trabalho crítico fez-se presente em todas as etapas, pois não se trata apenas de transpor a lógica do impresso para o suporte digital, é preciso propor uma arquitetura que seja condizente com o objeto de estudo, bem como organizá-la de maneira a propor uma navegação intuitiva. As anotações do editor, por sua vez, são fundamentais para orientar o leitor, bem como para fornecer subsídios às leituras críticas dos textos. Dessa forma, o arquivo hipertextual configura-se como o resultado de um trabalho crítico-interpretativo, no qual se aliam recursos informáticos e propósitos filológicos.

O suporte digital, nesse sentido, apresenta-se como aliado do filólogo na apresentação de sua proposta editorial, na medida em que lhe proporciona os meios para construção de uma edição com menor hierarquia entre as versões e maior relação entre suas partes. Fazer caber em uma página plana e linear a diversidade e a mobilidade presentes na história do texto *O bonequeiro Vitalino...*, e brevemente apresentadas nesse artigo, resultaria em um apagamento de aspectos atinentes à produção, transmissão, circulação e recepção, capitais para a compreensão de um texto que visa representar, no teatro, tradições populares baianas em um contexto de ditadura militar.

Considerações finais

A metodologia para desenvolvimento do arquivo hipertextual, aqui brevemente apresentada, emerge das particularidades do objeto de pesquisa e do conjunto documental reunido. O texto teatral censurado define-se a partir de sua fluidez e mobilidade, registrando, tanto em sua materialidade quanto em sua textualidade, dados relevantes para a compreensão da história e da memória do teatro baiano. A edição proposta não pretende, assim, fixar o texto em uma versão final (nem em sua modalidade crítica), mas trazer um texto de referência para leitura e encenação, que, por sua vez, inscreve-se na história da recepção e circulação desse texto, visto que “nuevos lectores hacen, por supuesto, nuevos textos y [...] sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas” (MCKENZIE, 2005[1999]: 46).

Acreditamos, portanto, que se “[o] filólogo sabe desde o início que o seu estatuto é o de crítico, pois nenhuma constituição textual, nenhuma emenda seriam possíveis fora ou antes de uma compreensão total, de uma interpretação no sentido mais amplo e preciso do termo” (PICCHIO, 1979: 211-212), é de fundamental importância que tal estatuto reverbere na proposição de metodologias e formatos de edição que contemplem o conhecimento sobre as inscrições materiais dos textos e dos sujeitos

que atuam e se encenam nessa materialidade, valendo-se da filologia como procedimento crítico-hermenêutico para a leitura de textos em perspectiva material, sócio-histórica, política e cultural, delineando, assim, o que chamamos de crítica filológica.

A partir do trabalho realizado, foi possível ler, interpretar, editar e dar a conhecer uma parte dessa produção dramatúrgica da Bahia em tempos de ditadura militar, bem como reinterpretar os paradigmas editoriais em perspectiva pragmática, definindo, assim, as tendências editoriais adotadas que buscam fazer circular não o texto ideal, mas o texto colocado como um centro provisório, por uma estratégia de leitura e crítica filológica.

Referências

ALMEIDA, I. S.. **Três fios do bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana**. 2011. 246 f. Il. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____. **A crítica filológica nas tessituras digitais: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna**. 2014. 321 f. 2 v. (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

BORDINI, M. G. **A materialidade do sentido e o estatuto da obra literária em O Senhor Embaixador, de Érico Veríssimo**. In: ZILBERMAN, Regina et al. **As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 199-275.

BORGES, R. **A Filologia e os lugares das críticas textual, genética e sociológica: por um estudo de *Quincas Berro D'Água*, adaptação de João Augusto**. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). **Filologia, críticas e processos de criação**. 2012. p. 53-67.

BORGES, R. et al. **Edição de texto e crítica filológica**. Salvador: Quarteto, 2012.

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

CORÔA, W. S. **Edição de texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem made in Bahia, de Antonio Cerqueira**. 2012. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CORREIA, F. P. **O desabrochar de uma flor em tempos de repressão**: edição e crítica filológica de *Apareceu a Margarida, de Roberto Athayde*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CORREIA, H. L. P. **Bemvindo Sequeira e a cena política nas tramas de *Me segura que eu vou dar um voto***: edição e crítica filológica do texto teatral. 2014. 216 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DUARTE, L. F. **Entre Penélope e Euriclea**. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges. **Filologia, críticas e processos de criação**. Curitiba: Appris, 2012. p. 53-67.

FAGUNDES, C. C. R. **Edição e crítica filológica de *Pau e Osso S/A do Amador Amadeu***: o teatro amador em cena. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

GRÉSILLON, A. **Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação.** Tradução Jean Briant. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, abr. 1995. Disponível em: <<http://scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

_____. **Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos.** Tradução Cristina de Campos Velho Birck et Al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007 [1994].

GRÉSILLON, A.; MERVANT-ROUX, M.M.; BUDOR, D. **Por uma genética teatral: premissas e desafios.** **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 25 fev. 2015.

HAY, L. **L'Ancien et le Nouveau Monde: L'édition du texte.** In: LITTÉRATURE LATINO-AMERICAINE ET DES CARAIBES DU XX SIECLE: theorie et pratique de l'édition critique. Roma: Bulzoni, 1988. p. 87-102. (Collection Archives).

JESUS, L. A.. **A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar.** 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras em Linguística) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2008.

_____. **Teatro de cordel de João Augusto entre arquivo(s), edição e estudos.** 2014. 177 f. + DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 5. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003.

LIMA, L.C. da S.. ***Manual de construção, a arquitetura poética de João Augusto: edição genética e estudo crítico***. 2014. 207f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2014.

MATOS, E. S. D. ***Os manuscritos de Cândido ou O Otimismo – o herói de todo caráter, uma adaptação de Cleise Mendes: leituras do processo de criação e proposta de edição genética***. 2011. 208f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

_____. ***O manuscrito autógrafo e suas rasuras: autoria, subjetividade e edição***. 2014. 202f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MCKENZIE, D. F. ***Bibliografía y sociología de los textos***. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005[1999].

MICHALSKI, Y. ***O teatro sob pressão: uma frente de resistência***. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

MOTA, M. M. ***Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As Interrogações, de Ariovaldo Matos: leitura filológica do arquivo e edição do texto***. 2012. 220 f.. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

O CICLO de Natal. ***Tribuna da Bahia***, Salvador, 28 out. 1977.

PENNA, J. ***O bonequeiro Vitalino (ou nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças)***: auto de Natal. [Salvador, Ba]: Prefeitura da Cidade do Salvador, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Divisão Cultura e Arte, 1978.

_____. **O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus ou das crianças.** Salvador, 1991.

PICCHIO, L. S. O **Método filológico:** comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários. In: _____. **A Lição do texto:** filologia e literatura; I Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 209-235.

SANTOS, R. B. (Org.). **Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia:** a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Entre acervos, edição e crítica filológica.** In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA, 16., 2012, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF (CiFEFil). Rio de Janeiro: CiFEFil, 2012. v. 16. p. 515-524.

_____. **Filologia, genética e sociologia dos textos.** In: ROMANELLI, Sérgio. (Org.). **Compêndio de Crítica Genética:** América Latina. Vinhedo: Horizonte, 2013 [2015]. p. 43-50.

_____. **Texto e censura no teatro baiano: o trabalho filológico em cena.** In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de. (Org.). **Tempo de Dramaturgias.** Salvador: EDUFBA, 2014. P. 243-260.

SOUZA, A. S.. **Nas tramas de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá:* crítica filológica e estudo de sexualidades.** 2014. 358 f. + DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SOUZA, D. ***Aprender a nada-r e Anatomia das feras,* de Nivalda Costa:** processo de construção dos textos e edição. 2012. 251 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 13 jun. 1975. Seção Teatro/Show.

URBINA, E. et al. Humanidades digitais, crítica textual y la *edición variorum electrónica del Quijote (EVE DQ)*. AISPI. **Actas XXIII** (2005)... p. 223-235. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_20.pdf>. Acesso em: 02 set. 2011.

Recebido em 10/10/2016 e aceito em 06/12/2016