

TEATRO E LITERATURA: A CONSTRUÇÃO DO TEXTO TEATRAL CENSURADO *ANATOMIA DAS FERAS*

Débora de Souza¹
Rosa Borges dos Santos²

RESUMO: *O texto teatral censurado Anatomia das feras, da dramaturga baiana Nivalda Costa, apresenta diferentes linguagens artísticas e midiáticas em sua constituição. Nesse sentido, desenvolveu-se, a partir de estudos realizados no Grupo de Edição e estudos de textos teatrais censurados na Bahia, coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges, uma análise das relações estabelecidas naquele entre o teatro e a literatura. Desse modo, observa-se como Costa apropria-se de textos anteriores, atualizando-se sentidos, numa relação, manifesta ou secreta.*

Palavras-chave: Teatro; Literatura; Texto teatral censurado.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Grupo de *Edição e Estudo de textos teatrais censurados na Bahia*, coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos (UFBA), visa, sobretudo, recuperar, editar e interpretar, por meio do exercício filológico, textos teatrais censurados na época da ditadura militar, arquivados nos acervos do Espaço Xisto Bahia, localizado à Biblioteca Pública do Estado da Bahia, do Teatro Vila Velha e do Teatro Castro Alves.

A pesquisa com textos teatrais censurados possibilita o resgate e a recuperação do patrimônio cultural escrito baiano no que tange à literatura dramática, e o estudo do que representou a Ditadura e suas consequências para a produção dramática baiana, servindo também como subsídio para outros estudos e diferentes pesquisas.

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do texto dramático *Anatomia das feras*, da dramaturga e atriz baiana Nivalda Costa, produzido e censurado no período da ditadura militar, a partir das relações estabelecidas naquele entre o teatro e a literatura.

2. A PRODUÇÃO TEATRAL BAIANA NA DITADURA MILITAR

O regime militar transformou o cenário sócio-político, artístico e cultural de todo país. Nesse período todas as expressões e representações artísticas e culturais foram perseguidas e censuradas, restringindo-se o exercício da cidadania. O teatro, rotulado inimigo público do

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Bolsista CAPES. E-mail: deboras_23@yahoo.com.br – Autora.

² Professora Adjunta no Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: borgesrosa6@yahoo.com.br – Co-autora.

governo, constituiu-se como frente de resistência, desempenhando importante função na sociedade da época.

Nesse contexto, os textos teatrais eram submetidos ao exame da Censura, realizado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento da Polícia Federal (DPF), onde muitos textos eram vetados parcial ou integralmente, muitas vezes, à véspera ou no dia da estreia, causando grandes prejuízos aos grupos, com cortes de natureza social, moral, religiosa e/ou política.

O teatro soteropolitano definiu-se, de fato, com o funcionamento da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, ETUB, o que possibilitou a formação dos primeiros grupos profissionais da cidade, promovendo um intercâmbio com a dramaturgia nacional e internacional, e com a inauguração, ao longo dos anos sessenta, do Teatro Vila Velha, do Teatro Castro Alves, e de outros espaços alternativos, que serviam a alguns grupos locais e a espetáculos e leituras de grupos visitantes.

A violência à classe teatral soteropolitana se fez de diversas formas. Não apenas com prisões, exílios, espancamentos, corte de verbas, invasão e espancamento de atores, diretores e produtores, como por exemplo, no caso da peça *As Senhoritas*, de Alvinho Guimarães; mas também com a proibição dos ensaios nas dependências do Teatro Castro Alves, além de censura prévia às produções, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, AI-5, em dezembro de 1968, no governo do marechal Arthur da Costa e Silva.

Por outro lado, apesar da repressão, observam-se diferentes respostas sob a criação do texto e montagem da peça, como é o caso da adaptação, da colagem, do uso da improvisação, da criação coletiva etc. Segundo Franco (1994, p. 163), verifica-se também a apropriação de diferentes linguagens artísticas e midiáticas, relacionada ao movimento tropicalista cênico, introduzido na Bahia por Orlando Senna, Alvinho Guimarães e João Augusto.

Portanto, apesar da repressão e do silenciamento, o regime incentivou o afloramento de uma literatura dramática engajada, com exceções é claro. Desse modo, a censura atrapalhou, mas não impediu a arte dramática baiana. Todavia, a ação dos censores, sem dúvida, “antes de mais nada castrou, esfriou, neutralizou, embotou a sensibilidade e o pensamento crítico do público” (SANTIAGO, 1982, p. 54).

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do texto dramático *Anatomia das feras* [1978]³, da dramaturga e atriz baiana Nivalda Costa, a partir das relações estabelecidas naquele entre o teatro e a literatura.

3. O TEXTO TEATRAL E SUAS ESPECIFICIDADES

A arte dramática tem como elementos essenciais o ator, o texto e o público. Nesse sentido, “desde as primeiras fases da escritura teatral, o componente cênico é parte integrante do processo e lhe confere, assim, aspectos particulares” (GRÉSILLON, 1995, p. 271). Portanto, entende-se que o texto dramático pode ser estudado, em primeiro lugar, em sua materialidade

³ Informação verbal obtida em entrevista com Nivalda Costa em 2009, Salvador, pois o texto não é datado.

linguística, mas será sempre mais fecundo pensar a arte dramática em sua totalidade, observando-se o resultado do encontro entre texto escrito e elementos cênicos (gestos, cenário, espaço, iluminação etc.).

Trata-se de uma produção em que a autoria é vista como resultado de uma colaboração, pois o texto teatral está sujeito a várias transformações, efetivadas pelo dramaturgo, pelo diretor, pelos atores etc..

Organizado em diferentes atos que, por sua vez, são divididos em cenas, de acordo com a entrada e saída de personagens. Apresenta um texto segundo, as didascálias, indicações cênicas, que se destinam ao leitor, ao encenador da peça e aos atores.

Composto para ser falado ou para ser lido em voz alta e compartilhado com o público ouvinte ou espectador, expressa fatos históricos, sócio-políticos e culturais de determinada época e sociedade.

Nesse sentido, percebe-se a *dupla enunciação* no teatro, como aponta Ryngaert (1995, p. 109), uma comunicação mais imediata em que um ator fala a outro ator e, por trás dos personagens, há um emissor de todas as falas, o autor, que se dirige a um público, o destinatário indireto, a quem todos os discursos são dirigidos.

O texto teatral é portador de um sentido parcialmente velado, em que o encenador, como leitor que dispõe de instrumentos, torna-se capaz de “*desdobrar* o texto (ou seja, de abrir e exibir as suas *dobras*)” (ROUNBINE, 1998, p. 54).

Assim, o texto teatral é parte de um sistema múltiplo e instável, não existindo, nesse caso, como obra acabada, definitiva, pois está sempre em contínuo movimento. Os “próprios autores reconhecem implicitamente, por sua prática, que, em matéria de escritura teatral, têm dificuldade em admitir que a obra tenha realmente chegado a seu termo” (GRÉSILLON, 1995, p. 271).

Nessa perspectiva, ao tomar o texto teatral como objeto de estudo é preciso, sobretudo, considerar o constante processo de transformação desse tecido, que está submetido a reescritas e inscrevendo-se em novos sistemas a cada encenação.

4. O TEXTO DRAMÁTICO *ANATOMIA DAS FERAS*⁴, DE NIVALDA COSTA

Denominado *roteiro teatral*, o texto é dividido em seis atos com cenários distintos. O percurso dramático estabelece-se da seguinte forma: Ato I - Pré-idade ou o caos da liberdade; Ato II - Gêneses; Ato III - A colonização; Ato IV - O esmo; Ato V - A ruptura; Ato VI - A história de não liberdade.

Representa-se um sanatório, onde doentes encenam um auto sobre a morte da liberdade, há dezessete personagens com nomes genéricos, em sua maioria, como *enfermeiro*, *doente 1*, o

⁴ A peça *Anatomia das feras* foi encenada entre os dias 27 a 30 de julho de 1978, no Solar do Unhão, apresentada pelo Grupo de Experiências Artísticas, Testa, e faz parte de uma série de estudos cênicos sobre relações entre poder e espaço desenvolvida por Costa no período da ditadura militar. O texto encontra-se arquivado no acervo do Espaço Xisto Bahia, localizado à Biblioteca do Estado da Bahia, em Salvador.

repórter, 1º assistente, chefe, 1ª Mulher, O Poeta, Enigma I, no qual a realidade adquire feição de espetáculo, tornando-se problemático discernir entre referente e simulacro, realidade e fantasia.

Desse modo, retrata-se o contexto ditatorial com constantes jogos de palavras e movimentos silenciosos, enfatizando-se as relações de poder vivenciadas e propondo-se, como no teatro épico de Berthold Brecht⁵, que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas.

O teatro desenvolvido por Costa, como prática brechtiana, consiste em fazer intervir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto, utilizando diálogo, faixa, projeção, música, rádio, televisão, expressão corporal etc.. Percebe-se, neste caso, a importância das unidades ação, espaço e tempo, pois somente no palco a obra se completa.

Interroga-se sobre a função do texto dentro do conjunto da realização cênica, sobre a possibilidade que o mesmo oferece de representar diversos significados. Nessa perspectiva, o texto teatral produzido por Costa é plural e ultrapassa o teatro ancorado na palavra, explorando a expressividade dos gestos, a composição visual das cenas e as possibilidades significantes, através da dialética semiológica introduzida por Brecht (ROUNBINE, 1998, p. 67), onde todo o espaço significa.

O texto *Anatomia das feras* é construído numa relação intratextual em que a dramaturga retoma trechos da obra e os reescreve, e intertextual em que se utiliza de textos de outros no processo de criação.

A literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente. Assim, Kristeva (1974, p. 64) conceitua intertextualidade: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Compagnon (1996, p. 31) afirma que “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”. Podem-se associar essas concepções ao estudo de Bakhtin sobre a inerente polifonia da linguagem, na medida em que todo discurso é composto de outros discursos.

Destaca-se, aqui, sobretudo, a técnica da apropriação em que o autor “articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio” (SANT’ANNA, 1991, p. 46). Na penúltima folha da obra, a dramaturga nomeia na íntegra os textos utilizados:

- a) *América, no invoco tu nombre en vano*, de Pablo Neruda;
- b) *Eu também sou América*, de Langston Hughes;
- c) *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, de Jorge Luis Borges;
- d) *O Coisa*, de Oswald de Andrade;
- e) *Cantochão dos imperativos categóricos*, de Jânio Quadros;

⁵ O teatro épico “procede narrando, transformando público em observador, despertando sua atividade, impondo-lhe decisões; em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento” (ROSENFELD, 1985, p. 150).

Todavia, a partir da leitura do texto teatral e de sua tradição, observaram-se outros textos que, de forma explícita ou não, também participam da construção daquele, são eles:

- f) Poema (não identificado), de Bandeira
- g) *Himno y regreso* (1939), de Pablo Neruda
- h) *Centro-América*, de Pablo Neruda
- i) *Nós podemos mais que as baratas*, autor desconhecido
- j) *O aprendizado do L*, autor desconhecido

De acordo com Sant’anna (1991, p. 45), “pode-se introduzir uma diferenciação nos graus de apropriação, ao falar de uma *apropriação de primeiro grau* e uma *apropriação de segundo grau*”, isto é, quando o próprio objeto é citado e quando ele é representado, traduzido para outro código, respectivamente. O autor destaca ainda a *apropriação parodística* em que se subverte o sentido do texto, e a *parafrásica* em que se cita e se prolonga o texto anterior.

4.1 A construção do texto teatral *Anatomia das feras*

Em *Anatomia das feras*, como em Brecht, tende-se a “teatralizar a literatura ao máximo – traduzindo nas suas encenações os textos em termos de palco – por outro lado procur[a] também ‘literarizar’ a cena [...] cria[ndo] redemoinhos de reflexão” (ROSENFELD, 2004, p. 158).

Em relação ao primeiro caso de enlace entre literatura e teatro, ressaltam-se três momentos em que textos literários são desdobrados e ressignificados no palco, em um movimento de *suplementariedade* (DERRIDA, 1971, p. 245).

Nesses casos, o texto teatral em sua materialidade não fornece subsídios para interpretação, já que tudo se desenvolve durante a encenação. Por isso, para entender a construção do primeiro ato, recorreu-se a materiais que se constituem em elementos paratextuais em que Costa esclarece:

Nota: O ato I, efetua-se num espaço circundado pela ampliação do poema NOVELA TIPO GRÁFICA. 1º Estudo sobre Bandeiras (de Nivalda Costa, versão Deusimar Pedro).

No texto não há pista para a identificação da fonte, observa-se uma *apropriação de segundo grau*, em que o poema é representado, traduzido para outro código, corporal:

ATO I: PRÉ IDADE OU CAOS DA LIBERDADE
ESPAÇO VAZIO. INTERPRETAÇÃO CORPORAL DAS FASES DO
DESENVOLVIMENTO DO HOMEM QUE PRECEDERAM À CULTURA:
(grupo de 7 atores)
Fase A = Descoberta do meio ambiente
Fase B = Descoberta do próprio corpo
Fase C = Descoberta do outro
Na fase C o grupo cria uma linguagem ruidosa e simbólica que lhes permite a
comunicação entre si (COSTA, 1978, f. 2).

Observam-se dois outros casos com textos de autoria desconhecida que se traduzem no palco ainda em uma *apropriação de segundo grau*:

CENA K: A CILADA

(texto: “NÓS PODEMOS MAIS QUE AS BARATAS”)

ATO VI: A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE (Resumo e final)

[...]

CENA L: A VITÓRIA

(texto: O APRENDIZADO DO L)

HASTEAMENTO DAS BANDEIRAS (COSTA, 1978, f. 11).

Aqui, faz-se imprescindível uma entrevista com a dramaturga e/ou com pessoas ligadas à peça, a fim de esclarecer detalhes, uma vez que não foram encontrados aqueles textos anteriores utilizados.

Por outro lado, a literarização da cena é observada a partir dos textos *Himno y regreso* (1939) e *Centro-América*, de Pablo Neruda, e *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, de Jorge Luis Borges.

Em relação ao poema *Himno y regreso* (1939), observa-se inicialmente a citação de um verso na íntegra, uma *apropriação parafrásica*. Tem-se:

ENIGMA 1 = Pátria, mi pátria, vuelvo hacia ti la sangre. (COSTA, 1978, f. 3).

Verifica-se o mesmo procedimento em que se desloca uma parte de um verso (*Patria mia: quiero mudae de sombra*) do mesmo poema para formar réplica com versos extraídos de outra estrofe:

ENIGMA 1 = Ahora quiero dormir en tu sub[s]tância
Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas
Quiero mudae de sombra (COSTA, 1978, f. 7).

Ainda no quarto ato, tem-se parte de um verso (*escribiendo con manos golpeadas y fosfóricas*) do poema *Centro-América*, formando réplica construída pela dramaturga:

CENA G: AGONIA DO POETA:

‘MI POESI AHORA COMO UMA PLANTA ESCAMADA EM ÓDIO
SILENCIOSO. ESCRIBO CON MANOS GOLPEADAS Y FOSFÓRICAS
PALABRAS-MADIES QUE UN DIA SI TORNARAN SOL Y LUTA’
(COSTA, 1978, f. 10).

Quanto ao poema *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, de Borges, verifica-se tanto *apropriação parodística* quanto *parafrásica*.

Observam-se relações intertextuais, *apropriação parafrásica*, em que se cita e se prolonga o texto anterior:

Bem aventurados os mansos porque não conde[s]cendem com a discórdia.

Desventurados os que choram, porque já tem o hábito miserável do pranto.

Não acumuleis ouro na terra, porque o ouro é pai do ócio, da tristeza e do tédio.
(COSTA, 1978, f.12).

Observam-se relações intertextuais, *apropriação parodística* em que se subverte o sentido do texto, com a alteração de uma ou outra palavras do texto:

Bem aventurados os que não tem fome de justiça, porque sabem que ela se foi e não dá sinal de volta (COSTA, 1978, f.12).

Desventurados os pobres de espírito, porque debaixo da terra será o mesmo que foi a vida (COSTA, 1978, f.12).

ERNEST = ‘Bem aventurados todos que nos ouvem nesse momento porque estão incluindo-se no processo civilizatório (palmas)’ (COSTA, 1978, f. 5).

ERNEST = [...] Bem aventurados os pobres porque um dia serão felizes (COSTA, 1978, f. 5).

[...]‘DEUS AJUDA QUEM TRABALHA E NÃO ACUMULA O OURO, PORQUE O OURO É O PAI DO TÉDIO, DA TRISTEZA E DO ÓDIO, ETC...’ (COSTA, 1978, f. 8).

Sejam pobres mas sejam felizes e tenham paz no coração. (COSTA, 1978, f.12).

Observa-se uma relação intratextual em que a dramaturga retoma uma réplica e a reescreve, citando-se a si mesmo dentro da própria obra. Há portanto a criação de uma *paráfrase de segundo grau*, como proposta por Sant’anna (1991, p. 58), pois o texto inicial já não é puramente de Costa, mas de Borges. Tem-se:

Bem aventurados todos os que me ouvem, pois estão incluindo-se no processo histórico (COSTA, 1978, f.12).

Dessa forma, inserem-se no texto fragmentos outros que somente são percebidos por um leitor informado. Faz-se alusão indireta a Jânio Quadros, a partir do discurso do personagem Ernst, à folha cinco e também à crônica *O Coisa*, de Oswald de Andrade, ao aludir à violência dos militares:

2ª MULHER = Ouça essa história, que me contaram outro dia: Teve um incêndio horrível na Avenida Principal, mas o incêndio era na casa de um adversário do Coisa. Então os bombeiros hesitaram em sair. Um deles telefonou. E o Coisa respondeu: ‘EU NÃO POSSO DECIDIR NADA. NÃO É COMIGO! PRECISO IR CONSULTAR. FAÇAM O FOGO ESPERAR!’ (COSTA, 1978, f.9).

Há ainda outros textos diluídos no tecido, em que não se tem como pontuar réplicas ou trechos, como é o caso dos poemas *América, no invoco tu nombre en vano*, de Pablo Neruda, e *Eu também sou América*, de Langston Hughes. Pode ser que esses poemas façam parte do quinto ato, intitulado Ruptura, em que o personagem O POETA é encontrado morto, neste trecho, há indicação “TEXTO” sem maiores informações.

UNIÃO DOS GRUPOS CHEFIADOS POR ‘CHE’FE, B. ROSSO,
CA(U)STRO E WALTER P. R;
TEXTO

ENIGMA 3 = 'CHE'FE, encontramos o poeta morto (COSTA, 1978, f.10).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do texto teatral *Anatomia das feras* faz pensar de imediato no estreito enlace entre História, Política e Literatura, nas circunstâncias vivenciadas por toda a sociedade daquele período opressor e no que representou a ditadura e suas consequências para a produção dramática baiana.

O texto teatral estudado apresenta-se como tecido plural, entrelaçado à literatura, como suplemento, que se traduz naquela materialidade assim como se corporifica nos palcos. Desse modo, ao observar os enlaces entre literatura e teatro, percebe-se que todo o processo de escritura, ou de criação de forma geral, está ligado a fenômenos de leitura e que todo escritor é, em primeiro lugar, leitor de outros textos.

A análise de textos teatrais requer, antes de tudo, um constante ir e vir, “do palco à página, da página ao palco”⁶, para que se possa entender esse objeto em seu devir, enquanto prototexto, que se reescreve e inscreve a cada encenação.

REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. Salvador. [1978]. 12 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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

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

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánlise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 143-174.

ROSENFELD, Anato. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

⁶ Expressão utilizada por Chartier (2002).

ROUBINE, Jean-Jacques. A questão do texto. In: _____. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar. 1998. p. 45-80.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 47-56.