



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA e CULTURA  
LINHA CRÍTICA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DIVERSAS LINGUAGENS

WILLIANE SILVA CORÔA

**EDIÇÃO DO TEXTO E ESTUDO DA LINGUAGEM PROIBIDA EM  
*MALANDRAGEM MADE IN BAHIA*, DE ANTONIO CERQUEIRA**

SALVADOR  
2012

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Corôa, Williane Silva.

Edição do texto e estudo da linguagem proibida em *Malandragem made in Bahia*, de Antonio Cerqueira / Williane Silva Corôa. - 2012.

200 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª Drª Rosa Borges dos Santos.

Co-orientadora: Profª Drª Aurelina Ariadne Domingues Almeida.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

1. Cerqueira, Antonio, 1961-. *Malandragem made in Bahia*. 2. Teatro - Censura - Bahia. 3. Crítica textual. 4. Linguagem. I. Santos, Rosa Borges dos. II. Almeida, Aurelina Ariadne Domingues. III. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. IV. Título.

CDD - 808.2

CDU - 82-2

WILLIANE SILVA CORÔA

**EDIÇÃO DO TEXTO E ESTUDO DA LINGUAGEM PROIBIDA EM  
*MALANGRAGEM MADE IN BAHIA*, DE ANTONIO CERQUEIRA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos

Co-Orientadora: Profa. Dra. Aurelina Ariadne Domingues Almeida

SALVADOR  
2012

WILLIANE SILVA CORÔA

EDIÇÃO DO TEXTO E ESTUDO DA LINGUAGEM PROIBIDA EM *MALANGRAGEM*  
*MADE IN BAHIA*, DE ANTONIO CERQUEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos (UFBA)

---

Profa. Dra. Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)

---

Profa. Dra. Célia Marques Telles (UFBA)

Dedico este trabalho a minha família,  
sobretudo aos meus pais, Leusa e Wilson  
e as minhas irmãs, Karine, Lilian e Cristiane,  
que durante todo esse tempo acreditaram  
e participaram desta caminhada que foi muito  
árdua, mas também repleta de conquistas e  
vitórias.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, sobretudo aos meus pais, Leusa e Wilson, e as minhas irmãs, Karine, Lilian e Cristiane, pelo auxílio, confiança, perseverança e vitória;

À amiga Débora, pela gentileza em compartilhar discussões, e a Mabel, pela alegria e sorriso;

A Antonio Codina, pela benevolência de ter revisado o Abstract;

A minha orientadora, Profa. Dra. Rosa Borges, pela orientação ativa e paciente;

A minha co-orientadora, Profa. Dra. Ariadne Almeida, pela disponibilidade e pelas descobertas feitas ao longo das orientações;

À Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC).

A Antonio Cerqueira, pela confiança em autorizar a utilização dos seus textos nesta pesquisa.

## RESUMO

Explora-se o tema Teatro e Censura para a qual se propõe a edição e a leitura da linguagem proibida no texto teatral censurado *Malandragem Made in Bahia*, de Antonio Cerqueira. Aborda-se a dramaturgia de Antonio Cerqueira, com destaque para a sua produção e papéis assumidos pelo dramaturgo, ao longo da carreira, além do arquivo por este organizado. Examina-se a relação do referido autor com a censura, e, por conseguinte, o processo censório do texto selecionado. No terreno da Filologia, valendo-se dos procedimentos metodológicos da Crítica Textual e da Sociologia do texto, pretende-se editar o texto, de modo a dar a ler uma das versões deste, investigando seus usos, promovendo uma leitura dos cortes efetuados pelo serviço de censura a qual o texto foi submetido. Partindo-se dos cortes efetuados, define-se a linguagem proibida, evidenciando o que pode ou não ser dito em determinado contexto. Oferece-se com este trabalho uma modesta contribuição para as pesquisas desenvolvidas no terreno da Crítica Textual.

**Palavras-chave:** Teatro. Censura. Antonio Cerqueira. Crítica Textual. Linguagem Proibida.

## ABSTRACT

This work explores the theme of Theatre and Censorship proposing the edition and reading of the prohibited language in the censored theatrical text *Malandragem Made in Bahia* by Antonio Cerqueira. It approaches the dramaturgy of Antonio Cerqueira - with particular emphasis to his production and the roles assumed by this playwright throughout his career – besides of the archive organized by the author. The relationship of the referred author with censorship is examined, and, consequently, the process of censorship applied to the selected text. In the field of Philology, drawing on methodological procedures of Textual Criticism and Sociology of Texts, an edition of the text is intended, in order to offer a reading of one of its versions, investigating its uses, promoting a reading of the cuts made by the censor's service to which the text was submitted. Taking into consideration the cuts made, the prohibited language is defined, showing what can and what cannot be said in specific contexts. This work aims to give a modest contribution to research developed in the field of Textual Criticism.

**Keywords:** Theatre. Censorship. Antonio Cerqueira. Textual Criticism. Forbidden Language.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 01</b> – Matérias veiculadas a propósito da importância de Stanislavski na Dramaturgia de Antonio Cerqueira	33
<b>Quadro 01</b> – Levantamento dos pareceres sobre as peças produzidas pro Antonio Cerqueira no período da Ditadura Militar	42
<b>Figura 02</b> – Parecer de <i>Baioneta Sangrenta</i> emitido pela DCDP à esquerda	42
<b>Quadro 02</b> – Levantamento das solicitações/encaminhamentos relacionados às peças produzidas por Antonio Cerqueira	43
<b>Figura 03</b> – Solicitação de encaminhamento do texto <i>Blecaute no Araguaia</i> ao SCDP	43
<b>Quadro 03</b> – Levantamento dos certificados emitidos sobre as peças produzidas por Antonio Cerqueira	44
<b>Figura 04</b> – Certificado de censura de <i>Blecaute no Araguaia</i>	44
<b>Figura 05</b> – Certificado de censura de <i>Blecaute no Araguaia</i>	56
<b>Figura 06</b> – Acréscimo na entrelinha superior com uso da máquina de escrever	66
<b>Figura 07</b> – Acréscimo na entrelinha superior com uso da caneta esferográfica (f. 23)	66
<b>Figura 08</b> – Supressão de palavra com uso de parênteses	66
<b>Figura 09</b> – Trechos em que o autor insere réplicas em MMB <sup>AN</sup> , MMB <sup>EXB</sup> , MMB <sup>FNA</sup> Respectivamente	67
<b>Figura 10</b> – Indicação Manuscrita a folha 06, no testemunho MMB <sup>EXB</sup>	68
<b>Organograma 01</b> – Processo de Transmissão do testemunho MMN <sup>FNA</sup>	70
<b>Organograma 02</b> – Processo de Transmissão do testemunho MMN <sup>AN</sup>	71
<b>Organograma 03</b> – Processo de Transmissão do testemunho MMN <sup>EXB</sup>	72

## LISTA DE ABREVIATURAS

ETTC – Equipe Textos Teatrais Censurados

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia

INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas

SBAT – Serviço Brasileiro de Teatro

FMM – Fundação Marcos Medrado

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

COREG-AN – Coordenação Regional do Arquivo Nacional

DPF – Departamento de Polícia Federal

CSC – Conselho Superior de Censura

SR/BA – Superintendência Regional da Bahia

MMB – *Malandragem Made in Bahia*

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	15
<b>2</b>	<b>A DRAMATURGIA DE ANTONIO CERQUEIRA NO PERÍODO DA DITATURA MILITAR</b>	20
2.1	TEATRO MODERNO E REPERCUSSÃO NA DRAMATURGIA DE ANTONIO CERQUEIRA	29
2.1.1	<b>Teorias do drama na produção dramaturgica de Antonio Cerqueira</b>	31
2.2	ARQUIVO DE ANTONIO CERQUEIRA: MODOS DE LER O AUTOR	36
2.2.1	<b>Os papéis da Censura</b>	41
<b>3</b>	<b>O TEATRO DE ANTONIO CERQUEIRA E SUA RELAÇÃO COM A CENSURA</b>	44
3.2	O PROCESSO DE CENSURA DE <i>MALANDRAGEM MADE IN BAHIA</i>	50
<b>4</b>	<b>A EDIÇÃO DO TEXTO <i>MALANDRAGEM MADE IN BAHIA</i>: TRADIÇÃO E TRANSMISSÃO</b>	58
4.1	TRADIÇÃO DO TEXTO	61
4.2	PROCESSO DE TRANSMISSÃO DO TEXTO	67
4.3	PRÁTICA DE EDIÇÃO NO ÂMBITO DA CRÍTICA TEXTUAL: A EDIÇÃO DO TEXTO DE TEATRO	71
4.2.1	<b>Critérios para a edição</b>	78
4.2.2	<b>Texto Crítico e Aparato</b>	80
4.2.3	<b>Texto do autor e Texto do censor</b>	80
4.2.4	<b>Edição Interpretativa</b>	81
4.2.5	<b>Edição em Meio Digital</b>	130
<b>5</b>	<b>A LINGUAGEM PROIBIDA EM <i>MALANDRAGEM MADE IN BAHIA</i></b>	131
5.1	LINGUAGEM PROIBIDA E REPRESSÃO: A PRESENÇA DO SEXO EM <i>MALANDRAGEM MADE IN BAHIA</i>	139
5.2	LINGUAGEM PROIBIDA: SILENCIAMENTOS	149
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	153

## ANEXOS

**ANEXO A** — Capa da pasta

**ANEXO B** — FUNDAÇÃO apóia grupos culturais de Periperi. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 05 maio 1989. Caderno 2, p.2.

**ANEXO C** — ANTONIO Cerqueira apóia dirige no TVV, Navalha na carne, de Plinio Marcos. *Correio da Bahia*, Salvador, 06 maio 1985.

**ANEXO D** — PEÇA “A Vaca” continua em cartaz hoje e amanhã no Teatro Lima Penante. João Pessoa, 07 ago. 1982.

**ANEXO E** — ANDRAEDE, Maíza. Comunidade reivindica volta do Cine-teatro de Alagados. *A Tarde*, Salvador, 24 jul 1999

**ANEXO F** - LINS, Jorge. *Gazeta de Sergipe*. [referência incompleta]

**ANEXO G** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO B.pdf><C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO D.pdf><C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO E.pdf> - NOVAS estréias. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 15 jul 1981, p. 11. Secção Teatro.

**ANEXO H** - (TEM "Malandragem Made in Bahia", "Ao leu dos ventos", "O lobo da esterpe" e Ivonete Dias. *Correio da Bahia*. [referência incompleta]

**ANEXO I** - UM FELIZ aniversário quando as máquinas param em Édipo Rei. *Correio da Bahia*, Salvador, 25 abr. 1981

**ANEXO J** - “PEDRO Mico” é a peça de estréia do Grupo Nosso. *Jornal da Bahia*, Salvador, 25 set. 1979

**ANEXO K** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO J.pdf><C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO J.pdf>TEATRO/Show. Roteiro [referência incompleta]

**ANEXO L** - DIÁRIO de um loco: A verdade sobre um funcionário. *Correio da Bahia*, Salvador, 18 abr. 1980. Secção Teatro, Caderno 2)

**ANEXO M** - OFICINA de teatro, ator e palco. *Correio da Bahia*, Salvador, 20 dez. 1986. Caderno 2, p.2

**ANEXO N** - “CALÍGULA” vai a João Pessoa. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 set. 1987. Variedades, p. 7

**ANEXO O** - “CALÍGULA” vai a João Pessoa. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 set. 1987. Variedades, p. 7

**ANEXO P** - ESPETÁCULOS Blecaute no Araguaia. *A Tarde*, Salvador, 01 maio 1986

**ANEXO Q** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO P.pdf>ROTEIRO. *Correio da Bahia*, 28 abr. 1986

**ANEXO R** - CAMPANHA da Kombi: Programação de teatro e dança. *Correio da Bahia*, Salvador, 18 dez. 1982, p. 15

**ANEXO S** - ÚLTIMOS blecautes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 maio 1986

**ANEXO T** - VIEIRA NETO. Teatro em foco. *Jornal da Bahia*, Salvador, 11 dez. 1982

**ANEXO U** - BEAUVOIR, Jaques de. Teatro [referência incompleta]

**ANEXO V** - OFICINA teatro encerra amanhã. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 20 dez. 1986. Variedades, p.23.

**ANEXO W** - Capa para recorte sobre o espetáculo Diário de um louco.

**ANEXO X** - DIÁRIO de um loco: A verdade sobre um funcionário. *Correio da Bahia*, Salvador, 18 abr. 1980. Secção Teatro, Caderno 2.

**ANEXO Y** - UEFS prossegue hoje com semana cultural. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 20 maio 1981, p. 10.  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO Y.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO Z.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO AA.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO BB.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO DD.pdf>

**ANEXO Z** - NAVALHA na carne no Vila Velha.[referência incompleta]

**ANEXO AA** - PRÊMIO ressuscita valores teatrais [referência incompleta]

**ANEXO BB** - LINS, Jorge. Gazeta de Sergipe, Aracaju, 15 jul. 1981, p. 2

**ANEXO CC** - NOS PALCOS duas boas estreias. *Jornal da Bahia*, Salvador, 08 maio 1986.

**ANEXO DD** - O MUNDO asfixiante de Plínio Marcos em Navalha na Carne. [referência incompleta]

**ANEXO EE** - EVA, Lady. Um nome bem sugerido. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 13 jul 1987. Variedades, p.3

**ANEXO FF** - LASSERRÉ, Luis. Luxúria e poder. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 27 ago. 1987

**ANEXO GG** - OS 12 ANOS de teatrólogo. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 mar. 1989.  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO GG.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO HH.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO HH.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO JJ.pdf>  
<C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO KK.pdf>

**ANEXO HH** - TEATRO. *Correio da Bahia*, Salvador, 31 dez. 1981, caderno 2

**ANEXO II** - FAZER teatro na Bahia, "um murro em ponta de faca" [referência incompleta].

**ANEXO JJ** - EVA, Lady. "Blecaute no Araguaia": lançado em livro, enquanto a velha censura não libera a peça. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 26 set. 1986

**ANEXO KK** - TEATRO/Show. Roteiro [referência incompleta]

**ANEXO LL** - MARTINS, Osmar. Estréias da semana. *Correio da Bahia*, Salvador, 13 dez. 1982

**ANEXO MM** - TEATRO. *Correio da Bahia*, Salvador, 19 dez. 1983.

**ANEXO NN** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO X.pdf> BLECAUTE no Araguaia: quinta feira, 21,30 h no Vila Velha. [referência incompleta]

**ANEXO NN** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO NN.pdf>

**ANEXO OO** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO OO.pdf>

**ANEXO QQ** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO QQ.pdf>

**ANEXO SS** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO SS.pdf>

**ANEXO TT** - <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO TT.pdf>

**ANEXO OO** - ANTONIO Cerqueira volta com “Espelhos e janelas”. Correio da Bahia, Salvador, 17 dez, 1983

**ANEXO PP** - ROTEIRO/Serviço. Correio da Bahia, Salvador, [s.d], caderno 2, p.2

**ANEXO QQ** - PEÇA de Plínio Marcos faz sucesso em Feira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 30 jun. 1981, p. 10

**ANEXO RR** - TEATRO. *Correio da Bahia*, Salvador, [s.d]

**ANEXO SS** - UM GRANDE espetáculo. Aracaju, 07 jul 1981

**ANEXO TT** - TEATRO. [referência incompleta]

**ANEXO UU** - QUANDO as máquinas param. Jornal de Sergipe, Aracaju, 16 jul. 1981, p. 5

**ANEXO VV** - COMPANHIA leva Brecht às ruas. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 28 jul 1981, p. 11 <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO VV.pdf>

**ANEXO WW** - BARROS, João. As máquinas em julho. Jornal de Sergipe, Aracaju, 26 jun. 1981, p.5

**ANEXO XX** - LUTA do Araguaia retratada pelo teatro baiano. *Tribuna Operária*. [referência incompleta]

**ANEXO YY** - ESPETÁCULOS. Jornal da Bahia, Salvador, 16 abr. 1980

**ANEXO ZZ** – TEATRO a preço popular. Vá ver. Correio da Bahia, Salvador, 17 dez. 1982

**ANEXO AAA** - CENSURA veta peça Blecaute no Araguaia. Jornal da Bahia, Salvador, 22 jul. 1983, p. 11

**ANEXO BBB** - CENSURA veta peça sobre guerrilha. *Tribuna da Bahia*, 23 jul. 1983, p.11)

**ANEXO CCC** - DEPOIS da proibição de “Blecaute no Araguaia”, Antonio Cerqueira prepara para novembro “Suarentos”. Correio da Bahia, Salvador, 02 ago. 1983. <C:\Users\Williane\Desktop\mestrado\ediÃ§Ã£o em meio digital\pdf\ANEXO CCC.pdf>

**ANEXO DDD** - CENSURA veta peça. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 12 set. 1984, p.14

**ANEXO EEE** - “BAIONETA Sangrenta” no Unhão. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 11 set. 1984, p.12

## 1 INTRODUÇÃO

A dissertação que aqui se apresenta resulta do trabalho desenvolvido na Equipe Textos Teatrais<sup>1</sup> Censurados (ETTC), coordenada pela Profa. Dra. Rosa Borges, que tem se ocupado da edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia, no período da Ditadura Militar. Nesse sentido, a ETTC, busca, utilizando-se dos pressupostos teórico-metodológicos da Crítica Textual, desenvolver as atividades de edição e leituras críticas, contribuindo assim, para a atualização do patrimônio cultural escrito, entendendo os textos como objeto social, produto de determinada configuração histórica. Para tanto, consideram-se todas as marcas materializadas em determinado suporte e interpretando o texto, não somente como algo escrito, mas como toda produção discursiva que tenha significado.

As mudanças provocadas no âmbito da Crítica Textual foram, muitas vezes, precedidas em outros campos de estudo, como o da Literatura e da Sociologia do texto, e chegaram à Crítica Textual, promovendo alterações significativas a conceitos primordiais a este domínio do conhecimento. Aliando esses campos de estudo, procurou-se encarar o texto como produto social e cultural representativo de um contexto sócio-histórico importante para entender a produção artística e a mobilização política de certos setores sociais. Para tanto, recorreu-se ao trabalho de McKenzie (2005), *Bibliografia e Sociologia do texto*.

O texto de teatro, objeto de estudo, foi pensado, em suas idiossincrasias, para a representação, escrito para ser encenado, merece atenção. Assim, a relação entre o texto e a encenação é complexa. A atividade cênica não se limita à mera veiculação da literatura produzida nos palcos, tampouco, é preciso “invocar o palco para explicar ou justificar o texto” (RYNGAERT, 1996, p. ix). O que interessa é a materialidade desses textos e o que ela pode evidenciar. Analisando o texto enquanto produto e processo, a Crítica Textual considera, em suas abordagens, a pluralidade própria dos textos, tomando-os ao mesmo tempo como produto social e individual. A edição científica, atividade de interpretação cultural e literária, é antes de tudo, uma prática hermenêutica, pois é na trama do texto que as relações entre sujeito produtor, considerando o contexto, sujeito censor(es) e sujeito(s) leitor(es), se evidenciam.

A fixação do texto, tarefa “para que convergem directa ou indirectamente todos os esforços do filólogo” (CASTRO, 1995, p. 515), somente foi possível nesta pesquisa, tomando

---

<sup>1</sup> Tendo em vista o problema quanto à definição do que seria um texto teatral, buscou-se, neste trabalho, utilizar o termo de forma geral, pois, segundo Patrice Pavis (2007, p. 405), em *Dicionário de Teatro*: “Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático [...] não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado”.

o texto de teatro como texto efêmero e a pluralidade de versões. Desse modo, propõe-se dar a conhecer, por meio da prática editorial, tais versões. Nesse contexto, toma-se o texto teatral censurado, objeto material, “escrita destinada a ser falada” (RYNGAERT, 1996, p. 46), no seu estatuto de texto literário, como objeto de pesquisa. Os textos teatrais, assim como outras produções artísticas e literárias, no período da ditadura militar, foram marcados pela ação expressiva dos censores que deixavam por meios dos carimbos com a inscrição “cortes”, “com cortes” e trechos hachurados, o resultado do seu julgamento. O órgão responsável pela censura ao Teatro era a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento de Polícia Federal (DPF), que buscava defender os valores da sociedade da época, na tentativa de livrá-la de manifestações indesejáveis.

Do ponto de vista da censura, as peças recebiam as seguintes classificações: liberada, liberada para maiores de 18 anos, parcialmente liberada e vetada. O que definia a classificação dada pela censura à peça era o conteúdo que esta apresentava. Segundo Costa (2006), a análise de conteúdo dos cortes aponta para quatro tipos de censura: censura moral, censura política, censura religiosa e censura social.

No plano moral, os técnicos de censura vetaram, parcial ou totalmente, espetáculos públicos que tratavam de temas como aborto, adultério, homossexualismo, prostituição, consumo de drogas; vetaram também termos, como palavrões, gírias, entre outros. Observa-se, então, que dada à motivação de cunho moral para a ação dos censores, algumas palavras e expressões foram vetadas, configurando-se em uma linguagem proibida.

O uso destas unidades léxicas tabuízadas nas esferas públicas foi intensificado na década de 60 do século XX, a partir do crescimento do movimento de contracultura. Falar certas palavras, em determinados momentos, adquire assim uma conotação de transgressão deliberada. A obscenidade estaria não na palavra em si, mas no efeito que ela provoca. Portanto, a linguagem proibida, transgressora em si mesma, começa a ser veiculada em produções como literatura, cinema e teatro.

No conjunto de textos encontrados nos acervos, consultados a saber: Acervo do Espaço Xisto Bahia, Coordenação Regional do Arquivo Nacional em Brasília, Acervo da Fundação Nacional de Arte, buscou-se selecionar aqueles que trouxessem cortes de natureza moral, que retratassem, de maneira incisiva, tal linguagem proibida. Chegou-se então aos textos de Antonio Cerqueira, ator, diretor, teatrólogo, revolucionário do teatro agressivo. Selecionou-se, portanto, o texto *Malandragem Made in Bahia* (1982) que, segundo Antonio Cerqueira, é resultado do seu trabalho, enquanto dramaturgo “na luta pela popularização do teatro na Bahia” (OS 12 ANOS, *Correio da Bahia*, 1989).



Tal texto, submetido ao exame da Censura Federal, é o “lugar” no qual a linguagem proibida se configura. Autor e censor se mostram entre o dito e o proibido, pondo-se em evidência “estados” do texto, do autor e do censor, que devem ser confrontados para análise da linguagem proibida. A edição, levando-se em conta as especificidades desses textos, e a análise dos cortes constituiu o problema a ser investigado. O texto selecionado traz marcas de diferentes agentes, autor e censor, versões outras são ali produzidas. Nessa perspectiva, buscou-se uma edição que confrontasse as versões, e, com isso, procurou-se entender como a linguagem proibida se evidenciou nesse *locus criticus* dos cortes realizados em tais textos, que põe em cena as palavras e expressões empregadas pelo dramaturgo em seu texto e censuradas pelos técnicos da censura federal.

Propôs-se, nesta pesquisa, integrar dois tipos de estudo, respondendo a objetivos diferenciados. O primeiro se fez no campo da Crítica Textual que, através da edição científica, a serviço do estabelecimento do texto, elegeu um dos estados do texto. Em seguida, estudou-se a linguagem proibida, observada nos cortes realizados pelos censores. Editar tais textos é oferecer à sociedade mais uma obra dramática atualizando a memória cultural e artística do nosso país.

A escolha por Antonio Cerqueira foi motivada pelas particularidades observadas em suas produções, no que tange à linguagem proibida e pela intensidade dramática de seus textos. Antonio Cerqueira é um “teatrólogo de linguagem realista que se preocupa com as causas políticas e sociais que afligem nosso povo, colocando sua arte a serviço da transformação” (OS 12 ANOS, *Correio da Bahia*, 1989).

Para o desenvolvimento da edição, encontraram-se subsídios no próprio método filológico que, através de uma rigorosa “investigação histórico-cultural [...] toma os textos como expressões da cultura pessoal e social, [...] e cuida de interpretá-los e prepará-los em edições” (CARVALHO E SILVA, 1994, p. 57). Para tanto, seguiram-se algumas etapas deste método, tais como a *recensio* e a *collatio* levando-se em conta a especificidade do texto selecionado. Assim, através da *recensio*, que “estuda a tradição manuscrita ou impressa de um texto” (DUARTE, 1997), levantaram-se dados relacionados aos testemunhos da obra quanto aos elementos paratextuais, que, segundo Genette (2006), podem ser uma série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto.

Para a edição de textos, delimita-se uma trajetória que faz conciliar estudo de diversos pesquisadores. Para ler o arquivo organizado por Antonio Cerqueira, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre a relação entre Crítica Textual e Arquivística literária, através das discussões propostas por Artières (1998), Nora (1993) e Oliveira (2007). Sobre a natureza

do texto teatral, Almuth Grésillon (1995) traz alguns questionamentos. Para uma sociologia do texto, consideram-se as discussões propostas por D.F Mckenzie (2005), que repensa a concepção de texto e busca ampliar o lugar da bibliografia material, na descrição do processo de transmissão e recepção do texto, e por Roger Chartier (2002a; 2002b). Quanto às teorias de edição, a tese de doutoramento de Isabel Lourenço (2009) permite pensar o texto a ser editado conforme os teóricos Jerome McGann e Sally Bushell, além das contribuições de Tavani (1988) e Pérez Priego (1997).

O estudo da linguagem proibida foi embasado em discussões propostas por vários pesquisadores, sem ater-se às linhas teóricas nas quais estes se enquadram. Pierre Guiraud (1975), Dino Preti (1984), Mansur Guérios (1979) e Max Araripe (1999) discutem sobre os usos de unidades lexicais, tão pouco abordadas e menosprezadas, apontando para a riqueza vocabular que estas apresentam e ampliam a discussão para o contexto em que estas são empregadas, o que as fazem ser interditas.

Michel Foucault (2010), em sua trilogia *História da Sexualidade*, refuta a hipótese repressiva e afirma que, no século XIX, houve uma proliferação nos discursos sobre a sexualidade, discursos esses que defendem a sexualidade “normal”, heterossexual e familiar em detrimento da figura do “desviante sexual”. Mary Del Priore (2011), através da análise em perspectiva histórica, mostra as mudanças de paradigmas no que tange à sexualidade, em território nacional. Dominique Maingueneau (2010), em *O Discurso pornográfico*, analisa os mecanismos e as finalidades dos dispositivos pornográficos nas sociedades ocidentais.

A dissertação está estruturada de forma a dar a conhecer o autor e sua produção dramaturgica, dando destaque a *Malandragem Made in Bahia*, objeto de edição e estudo. Para tanto, pesquisou-se seu processo censório e, a partir disso, propôs-se uma edição que desse visibilidade às versões produzidas pelo dramaturgo e pelo censor e, finalmente, analisou-se, conforme cortes realizados pelos censores, como se configura a linguagem proibida no texto de Antonio Cerqueira. Portanto, a dissertação está dividida em quatro partes.

**A dramaturgia de Antonio Cerqueira no período de ditadura militar** traz à cena o dramaturgo, ator, diretor e produtor cultural, Antonio Cerqueira, revelando sua atuação no período de ditadura militar, dentro e fora do teatro, principalmente na área da cultura. Ainda nesta seção, destaca-se a sua produção dramaturgica e as teorias do drama de que Antonio Cerqueira fez uso durante o período que atuou nos palcos baianos. Além disso, salienta-se o arquivamento feito pelo autor, que buscou “arquivar a própria vida”, quando se afastou das atividades teatrais na década de 1990.

Em *Malandragem Made in Bahia: o processo de censura* apresenta-se a estrutura presente na Divisão de Censura de Diversões Públicas para avaliação de peças de teatro, etc., e evidencia a relação de Antonio Cerqueira com os serviços censórios, uma vez que o autor era considerado maldito por alguns técnicos de censura. Aprofundando-se nesta questão, traz-se o processo de censura de *Malandragem Made in Bahia* revelando em quais leis e decretos-leis o texto foi enquadrado.

**A Edição do texto *Malandragem Made in Bahia*** examina-se a prática de edição no âmbito da Crítica Textual, refletindo sobre as técnicas adequadas à edição de textos teatrais. Expõem-se a tradição do texto e seu processo de produção, transmissão, recepção e circulação. Depois, discute-se a edição do texto de teatro, considerando suas particularidades. Sabendo que se trata de texto contemporâneo buscou-se utilizar a metodologia aplicada a esses textos no momento da edição. Realiza-se uma edição interpretativa em suporte papel e eletrônico, apresentando o texto crítico, acompanhado dos aparatos que trazem as marcas autorais e dos técnicos de censura. Segue o fac-símile digital do texto para que se possam observar as versões distintas que o texto apresenta.

Em **A Linguagem proibida em *Malandragem Made in Bahia***, delimita-se o que seria a linguagem proibida, observando-se os seus usos no texto estudado. Geralmente, o contexto em que a linguagem proibida se evidencia é quando são descritas as relações sexuais, portanto, buscou-se analisar a presença do sexo no texto e as intervenções feitas pela censura nesse contexto. Após esta análise, questiona-se o papel da censura na defesa da moral e dos bons costumes.

Por fim, trazem-se as **Considerações Finais** acerca do trabalho realizado.

## 2 A DRAMATURGIA DE ANTONIO CERQUEIRA NO PERÍODO DE DITADURA MILITAR

O Brasil passava por grandes transformações no final dos anos de 1970, período marcado pela abertura política, anistias e abrandamento da censura e da ditadura militar. O país caminhava para a democracia, a passos lentos, amparado pela promessa de liberdade pelo então presidente da república, General João Figueiredo. Atingido pela crise econômica que assolava várias nações, o Brasil iniciou os anos 1980 vendo o “milagre econômico” minguar, a inflação se descontrolar e as reservas cambiais destinarem-se para pagamento de juros da dívida externa. As crises econômicas que se sucederam nos anos 80 atingiram todas as camadas sociais brasileiras e também o setor das artes. Segundo Franco (1994, p. 277), “se nos anos 60 a arte foi feita para o povo e nos anos 70 para os *entendidos*, nos anos 1980 ela foi feita para quem pudesse pagá-la”. A arte, nesse momento, entra para a lógica de mercado cedendo terreno para a mercantilização, sendo as linguagens artísticas esvaziadas pela cultura mercadológica. Agora para serem vistos, os espetáculos tinham que dar lucros, pois não era possível montá-los do mesmo modo que na década anterior.

A mercantilização das artes dificultou a manutenção dos grupos teatrais, fazendo com que o financiamento de espetáculos tanto por parte do poder público, quanto por parte da iniciativa privada minorassem. Se a área cultural sempre foi posta em segundo plano durante o governo militar, com a crise econômica que assolou a década de 80, o problema se agravou. Na Bahia, ainda de acordo com Franco (1994, p. 279), “os espaços públicos foram vítimas do descaso, da má administração e do desleixo, sofrendo um verdadeiro cenocídio ao longo da década”, que, aliás, começou muito bem no Estado, pois surgiram novos grupos, atores, diretores, novas propostas estéticas que, ao longo dos anos oitenta, foram se esvaindo. O processo de construção de uma nova ordem social a que o Brasil estava submetido nos anos de 1980 influenciou diretamente as manifestações artísticas que se empenharam em tratar de temáticas ligadas às demandas sociais brasileiras. Submetidos à repressão e a censura, muitos grupos teatrais buscaram novos espaços para a criação e para composição de seus espetáculos.

No teatro, à margem dos grupos alternativos e elencos profissionais, vão surgir, de modo mais ou menos espontâneos, dezenas de grupos que se deslocam para a periferia das capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado de acesso aos bens culturais produzidos no centro (GARCIA, 2004, p. 124-125).

Entre os grupos surgidos nesse contexto, está o Grupo Nosso, criado em 7 de junho de 1979, por alunos oriundos do Colégio do Serviço Social da Indústria (SESI), que contava com cerca de 23 componentes. De acordo com o que circulou no jornal *Correio da Bahia*, de 18 de abril de 1980, os integrantes desse grupo objetivavam “lutar para conseguir novos espaços para o teatro, que eles sabem ser uma atividade difícil como meio de sobrevivência em Salvador” (DIÁRIO..., 1980, p. 1). Grupos como esses, formados por circunstâncias diversas, surgem da necessidade de enfrentamento ao regime vigente. Para isso, buscam um caminho alternativo.

Entre os integrantes do Grupo Nosso, estava Antonio Cerqueira, que, poucos anos depois, funda a Companhia Antonio Cerqueira Produções Teatrais (C.A.C Produções Teatrais), também, na tentativa de popularização das artes. Antonio Freitas de Cerqueira nasceu em Santanópolis, Bahia, a 13 de junho de 1961. Filho de Doralice Freitas de Cerqueira, fez o antigo segundo grau (hoje ensino médio) no Colégio do SESI<sup>2</sup>, onde começou a ter contato com o teatro. A sua trajetória como ator, diretor e dramaturgo inicia-se no final dos anos de 1970<sup>3</sup>. Nesse contexto, realizava com seu grupo um teatro de militância<sup>4</sup>, ligado a causa política, que visava a denunciar as condições sociais em que vivia grande parte da população brasileira.

Muitos grupos teatrais, tais como os de que Antonio Cerqueira participou, surgiram como forma de resistência às condições de censura e repressão a que as artes e a sociedade estavam submetidas. Mesmo com a queda do Ato institucional nº5, em 1978, a censura permaneceu forte até a promulgação da Constituição em 1988. Para a intelectualidade, as ações do governo na esfera da censura convertiam-se em ameaça à liberdade de pensamento e ao desenvolvimento da cultura nacional e, portanto, eram incompatíveis com as tradições democráticas do povo brasileiro. Durante muito tempo, a censura assumiu um papel de protagonista na cena nacional, declarando guerra contra a criação artística, tornando-se

---

<sup>2</sup> Na década de 1970, além da crescente profissionalização no âmbito de teatro, houve o aparecimento de grupos amadores, desta vez formados por alunos oriundos do ensino médio. Nesse período, era prática comum nas escolas, com a implementação da disciplina de Educação Artística, que professores de teatro, dança e música, ministrassem aulas e, assim, incentivassem seus alunos a seguir carreira artística. Hebe Alves (2008), no Seminário História do Teatro Baiano, promovido pelo Teatro Vila Velha, posicionou-se a esse respeito: “o governo instituiu a Educação artística nas escolas de segundo grau e a Escola [...] contrata professores de teatro e dança e a gente começa a fazer teatro lá dentro”. Também surgem grupos de teatro criados por alunos oriundos da Escola de Teatro e de outros cursos superiores, tais como, o Solta a minha orelha, O Intercena, o Grupo Tato, o Teatro Cooperativa do ICBA, o Grupo Testa, o Avelãz y Avestruz, o Nós vai de jegue, o Carranca, o Grupo Prata, entre outros. Esta década é considerada por muitos autores como a década de ouro do teatro baiano, por sua intensa produção dramaturgica.

<sup>3</sup> Cf. Anexo J

<sup>4</sup> O termo surge da ideia de “teatro como instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia ou de um programa político [...] firmou-se da convicção de que o teatro prestava-se melhor do que qualquer outra arte ao debate e disseminação de idéias, estimulando mecanismos de ação social coletiva” (GARCIA, 2009, p. 198).

incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Consoante Santiago (1982, p.49) “a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira”, pois as manifestações artísticas continuaram a existir. Ainda para Santiago, o preocupante é a ação destas sobre o indivíduo, o homem-artista:

A censura acaba por atingir, de maneira drástica, a pessoa humana do artista, o seu ser físico – e não a sua obra. E daí a injustiça maior da censura, dentro de uma sociedade.

[...]

Conseguem a repressão e a censura, em alguns casos, tornar um homem são doente, um ser psicologicamente sadio em uma mente paranóica. Tudo isso, é claro, se reflete de maneira extraordinária nas obras artísticas do tempo (SANTIAGO, 1982, p. 49-50).

Antonio Cerqueira estreou, em 1979, como ator com a peça *Pedro Mico*<sup>5</sup>, de Antonio Callado. A encenação também marcou a estreia do Grupo Nosso. A peça foi apresentada em Centros Sociais Urbanos (CSUs) e em escolas. Em 1980, Antonio Cerqueira fez seu primeiro protagonista, na peça *O Diário de um louco*, de Nicolai Gogol, que estreou em abril, sob direção coletiva do grupo, ficando em cartaz por quase duas semanas<sup>6</sup>, no Teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). O fato de encenar o texto em locais alternativos vincula-se a questão política, figurando como uma reação à censura e a repressão. Assim, esses grupos trazem à tona um “teatro pobre *stricto sensu*, apresenta-se onde for possível, nas condições deficientes que a comunidade pode oferecer – salões adaptados, pátios de escola, ao rés-do-chão em qualquer espaço consentido” (GARCIA, 2004, p. 125).

Entre os anos de 1979 e 1980, Antonio Cerqueira atuou também em peças como *Via sacra*, de Herny Gion, *O Vaso suspirado*, *Arca de Noé*, ambas de Maria Clara Machado, e *Cristo em todos os tempos*, de Acyr Castro. Ademais, participou do VII e VIII Festivais de Teatro de São Cristóvão, em Sergipe, e do lançamento do livro de Orlando Sena em uma encenação feita ao lado de Eduardo Cabús, Leonel Nunes, Maria Manoela e Conceição Senna.

Em 1981, Antonio Cerqueira ficou em cartaz com três peças *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos e *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues, *O Mendigo ou o cão morto*, de Bertolt Brecht<sup>7</sup>. Nesse ano também, o dramaturgo funda a C.A.C. Produções Teatrais, e começa a exercer a atividade de diretor e produtor.

---

<sup>5</sup> Cf. Anexo J

<sup>6</sup> Cf. Anexo X

<sup>7</sup> Também conhecido com *O mendigo ou o cachorro morto* ou *O rei e o mendigo*, esta peça foi encenada por Antonio Cerqueira durante dez anos, sempre no mês de aniversário de Bertolt Brecht.

*Quando as máquinas param*, sob direção do mesmo, ficou em cartaz durante o primeiro semestre de 1981, no Teatro do ICBA, em Salvador<sup>8</sup>, e foi levada a Feira de Santana<sup>9</sup>, Itaberaba<sup>10</sup> e Aracaju<sup>11</sup>. Tanto na Bahia quanto em Sergipe, a peça foi sucesso de público e de crítica, sendo divulgada pelos jornais da época. Faziam parte do elenco o próprio Antonio Cerqueira e Regina Lúcia.

*O Mendigo ou cão morto*, texto de Brecht, direção de Antonio Cerqueira e elenco de Carlos Custódio e Aurélio Filho, percorreu praças públicas em Salvador<sup>12</sup> e ficou em cartaz de 30 de julho a 14 de agosto. Por ter sido apresentada para um público que se encontra fora do espaço do teatro, a peça teve pouca repercussão na imprensa. *Toda nudez será castigada*, direção de Fernando Guerreiro, estreou em dezembro de 1981 e foi um sucesso de público e de crítica. Segundo Franco (1994) a montagem foi considerada uma das melhores da década de 1980.

As peças apresentadas pela C.A.C Produções Teatrais, em 1981, tratam de temáticas sociais e, a partir delas, já se começam a delinear o perfil autoral de Cerqueira, que, neste momento, propõe-se a questionar a situação social brasileira, no período de ditadura militar. Assim, os grupos dos quais Antonio Cerqueira participou buscaram produzir e/ou montar textos que fossem de fácil acesso ao público e que tivessem conteúdo ligado à crítica político-social. Nesses grupos, conforme Garcia (2004, p. 149-150),

A escolha do repertório [...] obedece aos objetivos gerais que o norteiam, visando uma relação eficaz com o público, ou seja, procurando estabelecer um elo de ligação com a problemática social do espectador, seja de forma indireta, metafórica, ou diretamente, na transposição realista de situações deslocadas do cotidiano.

[...]

Quando adotam textos prontos, os grupos procuram, então, selecionar peças que combinem formas acessíveis (farsas, comédia de costumes, folguedos) com algum conteúdo de crítica social.

[...]

Quando essa solução de forma acessível mais conteúdo social não é encontrada, a opção recai sobre o conteúdo, isto é, procura-se garantir aquele elo com a problemática social, mesmo que para isso se tenha de recorrer ao repertório 'de resistência' do teatro<sup>13</sup>.

As escolhas por determinados locais de apresentação e por determinados textos apontam para a maneira como o dramaturgo iria utilizar a arte teatral em favor das questões

---

<sup>8</sup> Cf. Anexos I, K, RR.

<sup>9</sup> Cf. Anexo Y.

<sup>10</sup> Cf. Anexo QQ.

<sup>11</sup> Cf. Anexo F, SS, UU, WW.

<sup>12</sup> Cf. Anexo G, VV.

<sup>13</sup> Termo que designa uma montagem bem cuidada sob o ponto de vista da produção (cenários, figurinos, iluminação, música incidental etc), representada por um bom elenco, mas concebida de forma tradicional, sem maior imaginação e despreocupada de uma pesquisa formal criativa (FRAGA, 2009, p. 309).

do povo. Antonio Cerqueira, intelectual engajado, altruísta, assim como todos aqueles que lutavam contra o regime político vigente, buscou, através de sua Companhia, trazer à luz a questão sócio-política, que orientou as escolhas do grupo. De acordo com Said (2004, p. 40),

O papel do intelectual é geralmente tornar público e elucidar de maneira dialética e oposicionista o conflito ao qual me referi anteriormente, desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto quanto a quietude normalizada do poder invisível onde quer e sempre que possível. Pois existe uma equivalência social e intelectual entre essa massa de interesses coletivos dominantes e o discurso usado para justificar, disfarçar ou mistificar seus modos de funcionamento, e, por outro lado, impedir as objeções ou desafios que lhe são dirigidos.

Assumindo a vocação intelectual, Antonio Cerqueira e seu grupo de teatro, selecionaram, para a encenação, textos em que predominasse a intenção de servir à causa social. Para tanto, recorriam a autores que tratassem direta ou indiretamente da situação política do período. As escolhas do grupo recaíram, sobretudo, em textos de Plínio Marcos, considerado pelos censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas, doravante DCDP, como autor maldito, título que também foi atribuído a Antonio Cerqueira. Em depoimento aos membros da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), Antonio Cerqueira esclarece:

Eu sofri muito com a repressão da censura. Me colocaram como autor maldito. Eram dois autores que trabalhavam nessa linha de construção do texto, colocando a arte a serviço da transformação social: era eu, aqui em Salvador e Plínio Marcos, que era muito meu amigo também (INFORMAÇÃO VERBAL)<sup>14</sup>.

E revela o motivo que o levou a montar espetáculos utilizando textos de Plínio Marcos:

Plínio Marcos expõe de forma crítica uma realidade da qual a maioria da sociedade insiste em ficar alheia. Ele defende, ao mesmo tempo, a figura do indivíduo marginalizado, da mulher prostituta, do homossexual induzido a máquina do sistema, representantes da classe marginalizada. Considero Plínio Marcos um dos maiores autores da sua época. Escreveu extraordinárias peças teatrais, baseando-se no cotidiano do nosso povo. Suas obras, para mim, revelam o comportamento do ser humano diante das suas dificuldades, costumes, manias e controvérsias (INFORMAÇÃO VERBAL)<sup>15</sup>.

Além de textos de Plínio Marcos, clássicos da dramaturgia mundial, engajados politicamente, principalmente textos de Brecht, foram também encenados pelo grupo.

---

<sup>14</sup> Palestra proferida em 17 de novembro de 2011, no Pavilhão de Aulas da Federação, da Universidade Federal da Bahia.

<sup>15</sup> Palestra proferida em 17 de novembro de 2011, no Pavilhão de Aulas da Federação, da Universidade Federal da Bahia.



Em 1982, participou como ator, do espetáculo *A Vaca*, texto de Fernando Menezes, direção e montagem coletiva<sup>16</sup>, encenado na Bahia e em outros estados nordestinos. A peça foi premiada pelo sistema de co-produção da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e teve destaque na imprensa local e de outros estados. No mês de dezembro, o dramaturgo monta pela primeira vez um texto de sua autoria. Participando da Campanha Nacional de Popularização do Teatro, de iniciativa da Associação Baiana dos Empresários Teatrais, e com o apoio do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) e do Serviço Brasileiro de Teatro (SBAT), órgão do Ministério da Educação e da Cultura (MEC)<sup>17</sup>, *Malandragem Made in Bahia* ficou em cartaz de 14 a 30 de dezembro, todas as segundas e terças-feiras, no espaço da Biblioteca Central do Estado da Bahia. Assemelhando-se aos textos de Plínio Marcos, a peça possuía um estilo pornográfico e subversivo, com uso de termos de baixo calão. O texto questiona o problema sócio-político brasileiro através do personagem Fábio, que abandonado pela família, comete toda a sorte de delitos, sendo morto pela polícia. A montagem foi bastante divulgada pelos jornais através das colunas de teatro, identificadas por “Roteiro”, sendo o elenco composto pelo próprio Antonio Cerqueira, ao lado de Conceição Lima, Sátiro Costa e Anselmo Santana.

Em 1983, Antonio Cerqueira tenta montar outra peça de sua autoria, *Blecaute no Araguaia*, porém, o texto foi vetado, no dia da estreia<sup>18</sup>. Com linguagem carregada e agressiva, *Blecaute no Araguaia*, traz à cena personagens envolvidos com a guerrilha do Araguaia, na região sul do Pará, nas divisas entre o Maranhão e o Tocantins. Alguns jornais baianos veiculam, na mesma edição, nota sobre a estreia da peça e notícia sobre a proibição do espetáculo. O autor, surpreso com a decisão dos órgãos censores, em relação a *Blecaute no Araguaia*, pretendia montar *Suarentos*<sup>19</sup>, mas temendo a ação da censura, optou por *Espelhos e Janelas*, de Fernando Menezes, pelo fato de o texto já ter sido autorizado pela DCDP<sup>20</sup>. O espetáculo ficou em cartaz nos dias 19 e 20 de dezembro, no auditório da Biblioteca Pública

---

<sup>16</sup> Direção sob a coordenação de Nilson Mendes, contou com o apoio de Antonio Cerqueira, Regina Lúcia, Marco Bahia, cenário de Paulo Menezes. Cf. Anexo E.

<sup>17</sup> Cf. Anexo ZZ

<sup>18</sup> Cf. Anexo AAA e BBB. Para Antonio Cerqueira, o veto a *Blecaute no Araguaia* desencadeou alguns problemas. Nesse momento, o autor passou a ser conhecido como autor maldito, assim como Plínio Marcos. “Por ser considerado um autor maldito, eu não tinha chance em lugar nenhum. Meus espetáculos eram feitos com meus próprios recursos: pedindo pela rua, pedindo pelos ônibus, para que eu pudesse montar as obras, porque, infelizmente, a censura da época já tinha manchado meu nome como autor maldito e não tinha espaço em lugar nenhum. Todas as obras que eu colocava na Fundação Cultural do Estado da Bahia para ter apoio, eram todas negadas. Nunca participei de um recurso da Fundação Cultural para montar um texto meu” (CERQUEIRA, 2011).

<sup>19</sup> Cf. Anexo CCC.

<sup>20</sup> Cf. Anexo OO.

do Estado da Bahia, com Antonio Cerqueira, Lucília Coimbra, Luis Alberto e André Luis, no elenco.

Em 1984, o dramaturgo monta novamente *O Diário de um louco*, de Gogol, e nessa época, outro texto de sua autoria, *Baioneta Sangrenta*, foi vetado pela censura, sob a alegação de que o texto da peça atentava contra a ordem instituída<sup>21</sup>. Baseado em fatos verídicos e propondo-se a denunciar os atos de tortura ocorridos em plena ditadura militar, o texto traz para a cena, através da mediunidade, Tito de Alencar Lima (Frei Tito), Carlos Lamarca, Carlos Marighela, para o julgamento fictício do Presidente Emílio Garrastazu Médici. A peça iria estreiar no dia 11 de setembro de 1984, no Solar do Unhão<sup>22</sup>. Depois dos prejuízos obtidos com a proibição da peça, o dramaturgo volta aos palcos com mais uma peça de Plínio Marcos. Dessa vez, o C.A.C monta o espetáculo *Navalha na Carne*, que estreou em 10 de maio de 1985<sup>23</sup>, no Teatro Vila Velha, com elenco de Julio Cesar Melo, Soraya Carvalho e Antonio Cerqueira, ficando em cartaz até o dia 30 de junho do mesmo ano.

Em setembro de 1985, do mesmo ano, o dramaturgo lança em livro *Blecaute no Araguaia*, pela editora baiana Maria Quitéria. O lançamento do livro, no Teatro do ICBA, foi divulgado pela imprensa baiana<sup>24</sup>. Somente em 1986, a censura libera o texto de *Blecaute no Araguaia* para encenação. A peça estreou no dia 01 de maio de 1986 e ficou em cartaz durante todo o mês, no Teatro Vila Velha<sup>25</sup>, com Antonio Cerqueira (diretor e ator), Soraya Carvalho e Julio Cesar Melo Cecílio. Nesse ano, o teatrólogo realizou oficina sobre o método Stanislavski de preparação do ator, o que também ocorreu nas dependências no Teatro Vila Velha<sup>26</sup>.

Em 1987, o C.A.C monta *Calígula*, texto adaptado por Cerqueira e sob sua direção, que foi sucesso de público, lotando as dependências do Vila Velha, com cenas eróticas e de bacanais e sendo levada para outros estados nordestinos<sup>27</sup>. Conforme Acervo do Espaço Xisto Bahia, na pasta denominada Antonio Cerqueira<sup>28</sup>, esta é a última peça montada pelo grupo, que então se desfaz. O elenco desta produção contou com Antonio Cerqueira (ator e diretor), Rada Rezedá, Joara Ledoux, Aurélio Filho, Manuel Amorim, Júlio César Melo e Lula Santos.

---

<sup>21</sup> Informação obtida através da consulta aos documentos de censura da referida peça.

<sup>22</sup> Cf. Anexo DDD e EEE.

<sup>23</sup> Cf. Anexo DD.

<sup>24</sup> Cf. Anexo JJ.

<sup>25</sup> Cf. Anexo P, Q, S, CC, NN, XX.

<sup>26</sup> Cf. Anexo M e V.

<sup>27</sup> Cf. Anexo O e FF.

<sup>28</sup> Pasta organizada por Antonio Cerqueira e arquivada no Acervo do Espaço Xisto Bahia, sob a denominação Antonio Cerqueira.

É preciso ressaltar que o grupo C.A.C Produções Teatrais, identificando-se com a vertente auto-ativa<sup>29</sup>, preservou, durante a sua existência, o coletivismo como base de seu trabalho e modo de produção. Todos exerciam várias funções, todos eram cenógrafos, figurinistas, iluminadores etc., ou seja, “onde a precariedade impõe as regras, a criatividade supre a falta de recursos” (GARCIA, 2004, p. 184). Esta prática revela os diferentes papéis exercidos pelo autor, que era ao mesmo tempo, dramaturgo, ator, diretor, cenógrafo, participando ativamente das montagens feitas pelo grupo. A função de liderança exercida por Antonio Cerqueira frente aos grupos dos quais participou, foi conquistado por sua formação/experiência com o trabalho teatral.

À medida que a sociedade brasileira ia ganhando novas feições, o papel exercido pela intelectualidade ia mudando. “A intelectualidade que combatia a ditadura aos poucos adaptava-se à nova ordem” (RIDENTI, 2001, p. 15). Em 1987, o dramaturgo foi indicado pela Associação de Moradores de Alagados, bairro soteropolitano, para ser supervisor do Cine Teatro Alagados, que se encontrava sem pauta no período<sup>30</sup>. A escolha do dramaturgo para o cargo foi considerada acertada conforme divulgado por jornais da época, visto que ele sempre batalhou pelo teatro para comunidade. De acordo com Said (2004, p. 39),

[...] a existência de indivíduos e de grupos que lutam por justiça social e igualdade econômica, e que compreendem (na formulação de Amartya Sen) que a liberdade deve incluir o direito a todo um conjunto de escolhas que propiciem desenvolvimento cultural, político, intelectual e econômico, *ipso facto* conduzirá o indivíduo a um desejo de articulação em oposição ao silêncio. Esse é o idioma funcional da vocação intelectual.

Mesmo com a indicação para tal cargo, o dramaturgo não chegou a assumi-lo, sendo preterido por outro candidato. Enveredando por caminhos burocráticos, Antonio Cerqueira passa a fazer parte da Fundação Marcos Medrado (FMM), em 1989; inicialmente, como coordenador do Departamento de Cultura e, depois, como presidente. Uma de suas primeiras ações como coordenador do Departamento de Cultura da FMM, foi a catalogação dos grupos culturais periféricos de Salvador<sup>31</sup>. Em 1991, quando assumiu a presidência da FMM, criou o prêmio João Augusto, na tentativa de “ressuscitar” valores teatrais<sup>32</sup>. Nesse período, os artistas

---

<sup>29</sup> Vertente do teatro de *Agit-prop*, alimentado pelo desejo urgente de participação das organizações de trabalhadores e associações culturais independentes. Surgiu na Rússia, no início do século XX, e se disseminou na Europa, chegando ao Brasil na década de 60, através do Centro Popular de Cultura (GARCIA, 2009, p. 18).

<sup>30</sup> Cf. Anexo EE.

<sup>31</sup> Cf. Anexo B.

<sup>32</sup> Cf. Anexo AA.

e intelectuais que lutavam contra o regime militar, tiveram que ressignificar suas atividades frente à sociedade da época.

Se antes havia um sentimento romântico-revolucionário próprio dos anos 60, que levou intelectuais e artistas a buscar no passado uma cultura popular autêntica e que propunha uma arte nacional-popular desalienante, a partir do final da década de 80, passa-se ao desencanto e ao esvaziamento da luta contra o poder instituído. A luta torna-se outra. De acordo com Ridenti (2001, p. 15), “O fato é que a sociedade brasileira foi ganhando nova feição e a intelectualidade que combatia a ditadura aos poucos adaptava-se à nova ordem”. Mesmo estando envolvido, durante a década de 90, com causas do teatro e da cultura, Antonio Cerqueira e tantos outros militantes viram suas ideologias ruírem ou modificarem-se. Ainda de acordo com Ridenti (2001, p. 17),

A vivência das contradições da modernidade pode levar o intelectual ao engajamento na mudança, ou a preferir adaptar-se à ordem em transformação constante, aceitando o “destino”, livre do dilaceramento existencial. Em vez de intelectual revoltado contra o mundo, ou revolucionário a propor um novo mundo – típico dos anos 60 –, consolida-se o intelectual reconciliado com o mundo, no qual reconheceria o eterno e inevitável movimento em que deve se inserir, e não combater, usufruindo ao máximo o prazer e a dor de viver em meio às intempéries da modernidade.

Ainda assim, ele não desiste da função social da arte, participando, mesmo que timidamente, de protestos e reivindicações<sup>33</sup>, atuando, assim, como uma contramemória. Conforme Said (2004, p. 48), “o intelectual é talvez uma espécie de contramemória com seu próprio discurso contrário que não permitirá que a consciência baixe os olhos ou adormeça”. Antonio Cerqueira, não tem mais o espaço na mídia e o reconhecimento público de antes, porém, não se calou diante de questões eleitas por ele como importantes.

---

<sup>33</sup> Cf. Anexo E.

## 2.1 O TEATRO MODERNO E SUA REPERCUSSÃO NA DRAMATURGIA DE ANTONIO CERQUEIRA

No Brasil, até os anos de 1930, o Teatro de Revista<sup>34</sup> liderava as produções cênicas. As tentativas de renovação estética feitas por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, entre outros, não se consolidaram, por dois motivos: não foram postas em prática e não questionava a situação do teatro na época (PRADO, 1998). Somente em 1940, mudaram-se os paradigmas e a prática teatral desponta com uma variedade de temas. A vinda de teatrólogos europeus para o Brasil, depois da Segunda Guerra Mundial, também foi um fator fundamental para o crescimento da atividade teatral brasileira. O que se seguiu a isso foi uma diversidade estética e ideológica e o florescimento do teatro no país, durante as décadas de 1950 e meados da década de 1960.

O teatro moderno no Brasil teve como marco inaugural, segundo a historiografia convencional, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. A isso se seguiram grupos teatrais surgidos nos anos de 1950, 1960 e 1970 (Teatro Oficina, Centro Popular de Cultura, Grupo Opinião e, sobretudo, do Teatro de Arena) que contribuíram para modificar a apresentação estética dos espetáculos e a orientação ideológica dos textos. Dois teóricos do teatro foram importantes para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro a partir de suas técnicas e discussões: Constatin Stanislavski<sup>35</sup> e Bertolt Brecht<sup>36</sup>.

Constatin Stanislavski debruçou-se principalmente sobre a preparação do ator, recusando o estrelismo e as convenções óbvias da interpretação do século XIX, buscando naturalidade nos palcos. Segundo Roubini (1998, p. 178, grifo do autor), “Stanislavski não se cansa de denunciar a inautenticidade, a representação estereotipada, o automatismo rotineiro, a habilidade exterior, e todos os defeitos que ele reúne sob a dominação globalmente pejorativa de *teatralidade*”.

A mais importante contribuição da teoria de Stanislavski relativa ao ator é a relação do intérprete com o personagem e o texto. Ao explorar as emoções do ator, o teórico cria um método particular de interpretação, no qual a construção do personagem deve criar no

---

<sup>34</sup> Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público (VENEZIANO, 2009. p. 296).

<sup>35</sup> Constatin Stanislavski, dramaturgo russo, criou um método particular de interpretação teatral, que muito contribuiu para a formação dos atores (LIMA, 2009).

<sup>36</sup> Bertolt Brecht, dramaturgo alemão, repensou o teatro aristotélico e defendeu que o teatro fosse feito com uma postura crítica, chamado de teatro épico, cujo elemento essencial é a técnica de distanciamento (PATRIOTA, 2009).

espectador a ilusão de que o contexto apresentado é real, princípio de interação dos atores com a plateia. Por ser também encenador, Stanislavski tinha amplo domínio dos signos que constituem a encenação e, assim, começou a desenvolver técnicas que combatiam a maneira como o teatro era produzido no século XIX, objetivando uma interpretação natural e viva, que escapasse dos estereótipos da época (GARCIA, 2008).

Bertolt Brecht elaborou um sistema de estudo do drama contrapondo-se à visão aristotélica de teatro e à poética idealista hegeliana. Suas teorias sobre o teatro são formadas pela fusão de dois elementos primordiais: o formal e o ideológico (ROSENFELD, 2002). Brecht, com o seu teatro épico, funda um método de análise crítica da realidade baseada na teoria marxista. Portanto, suas preocupações vão além do espaço teatral, chegando à realidade social, visto que, com seu teatro marxista, acreditava que este era espaço de reflexão sobre as lutas de classes presentes na sociedade. Segundo Rosenfeld (2002, p. 150), 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.

E conforme a Boal (1983, p. 113, grifo do autor),

A poética marxista de Bertolt Brecht não se contrapõe a uma ou outra questão formal, mas sim à verdadeira essência da poética hegeliana, ao afirmar que o personagem não é *sujeito absoluto* e sim *objeto de forças econômicas, ou sociais*, às quais responde, e em virtude das quais atua.

Com sua poética marxista, Brecht privilegia a questão social no teatro com o objetivo de despertar o espírito crítico de espectador, retirá-lo de sua passividade para torná-lo atuante. Os procedimentos do Teatro Moderno, principalmente os de ordem brechtiana e stanislavskiana, foram amplamente trabalhados nas artes cênicas brasileiras, experiências como as do Teatro Oficina, Centro Popular de Cultura, Grupo Opinião e, sobretudo, do Teatro de Arena, são exemplos disso. Esses grupos contribuíram significativamente para modificar a apresentação estética dos espetáculos e a orientação ideológica dos textos das produções da época. Conforme Sorj (2001, p. 109),

Embora sejamos naturalmente importadores natos de teorias e conceitos dos países centrais, existe um espaço enorme para confrontar os marcos analíticos com as realidades locais, mostrando como conceitos surgidos em outras realidades em geral são relevantes, mas com as devidas adaptações, para contextos como o nosso.

Foi o que fez o Teatro de Arena, em São Paulo, que inicialmente procurou reler os textos modernos de autores estrangeiros à maneira brasileira, na tentativa de combater as

encenações feitas sob o molde do Teatro Brasileiro de Comédias, o TBC (ROSENFELD, 2002). O Arena aprofundou-se no método de interpretação proposto por Constantin Stanislavski, uma vez que Augusto Boal, um dos integrantes do Teatro de Arena, acompanhou a experiência dos Actors Studio, nos Estados Unidos, onde estudou direção e dramaturgia, na Universidade de Columbia. Anos depois, aliaram-se o método de interpretação proposto por Stanislavski e algumas técnicas da poética brechtiana. De acordo com Boal (1983, p. 188),

o Teatro de Arena em São Paulo elabora a outra tendência, a do teatro revolucionário – e eu estou sempre falando no bom sentido. O seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que se sucedem no tempo, coordenada e necessariamente. A coordenação é artística e a necessidade social.

O desenvolvimento de novas práticas teatrais no país respondia às necessidades de ruptura com o modelo de teatro utilizado pelas companhias até então. Cansados das encenações abstratas que se reportavam às questões europeias, os novos grupos priorizaram as questões nacionais, buscando, através do realismo crítico, trazer à cena os problemas brasileiros, ainda que utilizassem, inicialmente, textos estrangeiros, pois eram poucos os textos de autores nacionais. De acordo com Pavis (2007, p. 328),

O realismo crítico [...] não se limita à produção de aparências, nem a cópia do real. [...] Não se trata de fazer com que a realidade e sua representação coincidam, mas de fornecer uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador ter acesso à compreensão dos mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Essa oposição se aproxima do procedimento brechtiano, que não se limita a uma estética particular, mas funda um método de análise crítica da realidade e da cena baseada na teoria marxista do conhecimento.

Os textos realistas foram utilizados por grupos brasileiros, pois assim era possível tratar da realidade social brasileira, principalmente no que se referia ao período da ditadura militar, período em que os dramaturgos brasileiros uniam o posicionamento político e a busca pela popularização da linguagem teatral.

### **2.1.1 Teorias do drama na produção dramaturgica de Antonio Cerqueira**

Através do realismo crítico, Antonio Cerqueira tecia suas críticas sociais, fazendo um teatro a serviço da transformação social. Assim como os demais grupos teatrais brasileiros, a C.A.C Produções Teatrais não deixou de seguir as orientações metodológicas do teatro

brechetiano e stanislavskiano<sup>37</sup>. Além disso, somam-se as práticas teatrais que deixaram como legado textos “nos quais a preocupação social lembra, [...], a obra crua e realista de Gorki, onde o povo é o personagem principal” (LINS, 1979, p. 59). Dentre estas práticas teatrais utilizadas pelo C.A.C, estão o teatro épico, o uso do sistema coringa, o teatro agressivo, entre outros.

Com o teatro épico de Brecht, desenvolvem-se noções como *gestus* social e distanciamento, fundamentais na poética brechtiana. O distanciamento, técnica difundida por Brecht para a conscientização do público perante a cena apresentada, objetiva impedir “a adesão ilusória do espectador, a fim de que este possa conservar a lucidez crítica” (RIZZO, 2001, p. 41). Ainda segundo Rizzo (2001, p. 45), “Brecht asseverava que distanciar é historicizar e, para isso, é preciso que os fatos e as personagens sejam representados como históricos na sua efemeridade”. De acordo com Rosenfeld (2002, p. 150), “O fito principal do teatro épico é a ‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo, por isso, ser superadas”.

A tomada de consciência por parte de espectador é considerada por Brecht necessária para a transformação do mundo. O efeito de distanciamento, visto como grande novidade proposta por Brecht, e base para o desenvolvimento do seu teatro épico, já vinha sendo utilizado ao longo da história do teatro. Segundo Pavis (2007), o distanciamento pode ser aplicado para qualquer linguagem artística; aplicado ao teatro abrange técnicas desilusionantes que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática do personagem.

O distanciamento proposto por Brecht surge em contraposição à prática teatral que, em nome da técnica, não poupa o texto da superficialidade e da artificialidade (GUINSBURG, 2009). Nos textos produzidos pela C.A.C Produções Teatrais, o efeito de distanciamento é conseguido através do figurino dos atores, dos deslocamentos espaços-temporais, e uso excessivo de monólogos. De acordo com Ryngaert (1998), o teatro épico provocou profundas mudanças na forma de fazer teatro, elegendo narrativas fragmentadas em detrimento da grande narrativa unificadora. Assim, o teatro deixa de ser ação e passa a ser narração.

---

<sup>37</sup> Em depoimento aos integrantes da ETTC, Antonio Cerqueira declarou o seguinte sobre Constantin Stanislavski: “A minha formação de ator teve como base um dos maiores mestres da construção da personagem de todos os tempos, Constantin Stanislavski. Me aprofundi em seus magníficos ensinamentos, me tornando seu fiel seguidor. Com Stanislavski, aprendi a atuar na construção de todas as personagens em que fui protagonista, usando seus métodos de laboratório, absorvendo a personagem com fidelidade e verdadeira incorporação. Com esse mesmo método, dirigi todos os espetáculos que montei com a C.A.C Produções Teatrais, além da oficina ATOR E PALCO, que realizei durante as décadas de 80 e 90, no Teatro Vila Velha, onde muitos atores e atrizes se identificaram com a dramaturgia” (CERQUEIRA, 2011).



Antonio Cerqueira também utilizou bastante a técnica de composição dos atores, a partir do método Stanislavski. O dramaturgo descreve em seu livro *Blecaute no Araguaia*, lançado em 1985, a partir de peça homônima, sua prática de ensaios que se assemelha ao que o encenador russo fazia: a leitura do texto para que todos os atores da peça conhecessem os personagens, evitando, assim, a escolha do personagem pela estereotipização.

**Figura 1** – Matérias veiculadas a propósito da importância de Stanislavski na Dramaturgia de Antonio Cerqueira



**Fonte:** Jornal *Tribuna da Bahia*, OFICINA (1986, p. 23) e OS 12 ANOS (1989, s.p) respectivamente.

Antonio Cerqueira buscou, através de seus textos, significar a realidade. De acordo com Pavis (2007, p. 328), ressignificar a realidade é “propor para ela um modelo de funcionamento coerente: tornar clara a causalidade dos fenômenos sociais, encontrar a relação entre personagens e classes” (PAVIS, 2007, p. 328, [cs. verbete]). Nos seus textos, a realidade adquire feição de espetáculo e é difícil discernir entre referente e simulacro. Portanto, retrata o contexto no qual o país estava imerso, enfatizando as relações de poder vivenciadas pelos personagens, oprimidos socialmente.

O teatro desenvolvido por Antonio Cerqueira, como prática brechtiana com influências stanislavskianas, consiste em fazer insurgir diversos modos de teatralização do texto (utilizando diálogo, expressão corporal, figurino). Enquanto prática brechtiana “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” (ROUBINE, 1998, p. 67). Nesse sentido, seus textos são plurais, pois todo espaço significa.

No Brasil, a união dos métodos e teorias desenvolvidas por Brecht e Stanislavski resultou na criação do sistema coringa pelo Teatro de Arena, liderado por Augusto Boal. O

método coringa visa a desvincular ator-personagem, retomando uma prática que está na origem do teatro grego, quando os atores, utilizando-se de máscaras, alternavam-se na interpretação dos personagens presentes no texto. Conforme Boal (1967, p. 28),

*Coringa* é o sistema em que pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, nesse sentido, é a súpula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena e, nesse sentido, é o principal saldo de todas as suas etapas.

O uso do sistema coringa por Antonio Cerqueira pode ser percebido no texto em vários textos, como em *Espelhos e Janelas* e em *Baioneta Sangrenta*, no qual se propõe que atores troquem constantemente de papéis.

Com relação ao teatro agressivo, observa-se, na produção de Antonio Cerqueira, que está estritamente ligado à linguagem. De acordo com Rosenfeld (1976), a violência e a agressividade foram características do teatro brasileiro em meados da década de 70. A agressão pode ser verificada de duas formas:

Ela pode manter-se dentro dos limites do palco, atacando o público de um modo indireto, pelo palavrão, a obscenidade [...] etc., ou pela veemência da sátira ou acusação dirigidas contra personagens cênicas que representam amplas parcelas do público [...]. A outra maneira muito atual, freqüentemente fundida com a primeira, leva a violência além do palco (ROSENFELD, 1976, p. 45).

Antonio Cerqueira, por meio da linguagem, agredia o público e, deste modo, fazia uso reiterado da linguagem proibida, gerando desconforto por parte de quem assistia a suas peças. Ao submeter seus textos ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), quase sempre os técnicos de censura, chamam a atenção para a presença de palavras de baixo calão. O uso exagerado desse tipo de linguagem reflete seu objetivo de chamar a atenção da sociedade em geral para os sujeitos socialmente marginalizados. Para Rosenfeld (1976, p. 52),

No uso do palavrão, indispensável na correta abordagem dramaturgicamente de certos ambientes [...] exprime-se, ademais, o curto-circuito da explosão irada que despreza a metafórica ornamental de eufemismos elegantes; a aspiração à verdade, o cansaço de circunlóquios manhosos, o desejo de abalar convenções tidas como ultrapassadas, de revoltar-se contra as repressões institucionalizadas e contra a censura interna e externa.

O modo como Antonio Cerqueira explora a linguagem revela um teatro com engajamento político e social, uma vez que ao usar a linguagem obscena, grotesca, este desejava despertar no público o interesse para a realidade social vigente, buscando mobilizar

o espectador na luta contra as injustiças sociais e contra o regime militar. Além disso, o uso do obsceno no teatro visa a romper com padrões estéticos vigentes. Em entrevista ao *Jornal Correio da Bahia*, (DEPOIS..., 1983, p. 14), revela “como artista sou um intermediário entre a arte e o povo. E me sinto consciente de que devo esclarecer e informar a quem me assiste”. Portanto, para Antonio Cerqueira, o teatro enquanto arte é uma arma de conscientização e politização dos homens.

Seu teatro, portanto, deve ser visto como engajado, pois através de uma linguagem realista, o teatrólogo demonstra sua preocupação com as causas políticas e sociais que afligem nosso povo, colocando sua arte a serviço da transformação. Mesmo tendo suas produções vetadas pela censura, Antonio Cerqueira continuou se arriscando, escrevendo e encenando peças que tratavam do momento político, constituindo-se como foco de resistência artística em pleno período de abertura política no Brasil.

Objetivando discutir a realidade violenta de uma sociedade marginalizada existente no Brasil no período ditatorial, Antonio Cerqueira apela para a intensidade dramática, levantando temas eminentemente sociais, fazendo uma crítica às mazelas sociais como a miséria, a violência e as injustiças sociais. Assumidamente engajado, o autor trabalha temas como exclusão econômica, social, política e afetiva, que atingem seres marginalizados. Nesse aspecto, dialoga com o teatro épico proposto por Brecht, pois assevera que os personagens do texto são frutos de uma sociedade que os condenou à miséria e à marginalidade, revelando as relações de opressão a que esses seres estão submetidos, discutindo e questionando a situação social. Por narrar a realidade de modo radical, escancarando-a através da linguagem, Cerqueira, debruça-se sobre a realidade brasileira, procurando representá-la através do método de interpretação proposto por Stanislavski.

Enquanto intelectual engajado, Antonio Cerqueira, foi preso e perseguido pela censura. Desiludido, decidiu abandonar a carreira no teatro, dedicando-se a outras atividades político-culturais. Antes disso, porém, reuniu todos os documentos (textos de sua autoria, recortes de jornais, etc.) que integravam seu arquivo pessoal e os entregou ao Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, no subsolo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, com o objetivo de arquivar-se e entrar para a História<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Em novembro de 2011, a Equipe Textos Teatrais Censurados, através de suas integrantes Débora de Souza e Williane Silva Corôa, organizou o evento “Diálogos Culturais: reflexões sobre a produção teatral censurada”, com a participação dos dramaturgos Antonio Cerqueira e Ademario Ribeiro. Neste evento, Antonio Cerqueira deixa claro sua intenção ao organizar uma pasta com textos de sua autoria e recortes de jornais sobre sua vida: “Organizei uma pasta com tudo meu e deixei na Biblioteca Pública dos Barris. Fiz isso como uma forma de enterrar o passado e ao mesmo tempo entrar na História”.

## 2.2 ARQUIVO DE ANTONIO CERQUEIRA: MODOS DE LER O AUTOR

A salvaguarda de documentos pessoais revela a necessidade do homem de arquivar-se. Segundo Artières (1998, p. 10), “passamos o tempo todo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros”. A prática de arquivamento pessoal responde a uma exigência social, pois assim que nascemos somos inscritos na sociedade, através do registro de nascimento.

Quando alguém decide organizar um arquivo pessoal entram em jogo as imagens de si que se quer transmitir, prevalecendo certas passagens em detrimento de outras. Portanto, “arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

A noção de arquivo, de acordo com Pierre Nora (1993), denota uma organização institucional que tem por função preservar o patrimônio cultural de uma dada sociedade ou um conjunto de documentos desta. Logo, a salvaguarda de documentos visa a recuperar, embora de forma fragmentária, a memória coletiva e histórica dos grupos sociais. Assim, arquivo e memória são termos que se ligam mutuamente. Os arquivos são lugares de memória. Segundo Nora (1993, p. 12-13),

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patético e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos.

[...]

Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória.

Portanto, esses lugares de memória constituem-se como depositários da memória perante mundialização ou globalização das relações sociais. Com a aceleração do tempo, é impossível trazer de volta a memória como experiência coletivamente vivenciada. Com o fenômeno da mundialização, o conceito de memória foi esfacelado e substituído por uma realidade efêmera, em detrimento de uma memória voltada para a herança das tradições. Nora (1993), apesar de ser combativo contra esses “lugares de memória”, destaca a importância desses espaços como locais que depositam a história de um povo. Depreende-se a necessidade de políticas públicas que fomentem e incentivem a preservação de bibliotecas, de arquivos, de centros de pesquisa e espaços de estudos. Portanto,

O arquivo muda de sentido e de “status” simplesmente por seu peso. Ele não é mais o saldo mais ou menos intencional de uma memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida. Ele dubla o vivido, que se desenvolve, muitas vezes, em função de seu próprio registro – as atualidades são feitas de outra coisa? – de uma memória secundária, de uma memória-protése (NORA, 1993, p. 16).

De acordo com Michel Foucault (1972, p. 161), o arquivo é visto não como um “depósito de enunciados mortos”, mas como um “sistema de discursos”. Nesse sentido, o arquivo não é visto como uma simples reunião de documentos que testemunham e/ou salvaguardam a memória de um povo, mas como “valor diferencial que congrega e permite, ao mesmo tempo, a subsistência de enunciados e a sua regular transformação” (MIRANDA, 2003, p. 36). O arquivo se configura, portanto, como uma espécie de narrativa, pois é um conjunto de dizeres sistematizados (MOREIRA, 2008).

Para a Crítica Textual, os arquivos pessoais de escritores são lugares de memória privilegiados, pois, auxiliam na compreensão dos papéis do autor, uma vez que, a partir de sua análise, pode entender a maneira como um texto/obra foi construído e circulou nos espaços sociais (OLIVEIRA, 2007). Desse modo, adentrar no arquivo de Antonio Cerqueira é verificar como o dramaturgo se constrói na seleção que realiza dos recortes de jornais.

Na fase da *recensio* em que se buscam os testemunhos (textos e documentos) diretos e indiretos de uma obra, encontrou-se, no acervo do Espaço Xisto Bahia, localizado no subsolo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, uma pasta denominada Antonio Cerqueira, composta por recortes de jornais, que tratam da carreira do dramaturgo, tanto dentro quanto fora dos palcos. Ao investigar o conteúdo da pasta, verificaram-se que os recortes colados a uma folha em branco são acompanhados de carimbo, com e sem assinatura. Os carimbos

possuíam informação de endereço e CNPJ. A assinatura é de Antonio Cerqueira e o carimbo, da C.A.C Produções Teatrais, de responsabilidade do próprio Antonio Cerqueira.

Ao organizar uma pasta com matérias de jornais que dão conta das apresentações da companhia a qual pertenceu e que delineiam um pouco da sua carreira, Antonio Cerqueira buscou arquivar-se através destes documentos, organizando assim, uma *coleção de si*, expressão utilizada por Ribeiro (1998, p.35), que “visa a guardar a melhor recordação de si próprio, geralmente graças à mediação socialmente aceita de objetos que ou já se valorizam, ou que um dia irão adquirir maior estima”.

O homem passa a maior parte de sua vida arquivando-se, porém, não é possível arquivar-se de qualquer modo. Todo arquivamento exige escolhas e classificação dos acontecimentos que dão sentido à imagem que se quer transmitir. Por isso, “o que os arquivos pessoais podem atestar, o que o desejo de guardar os próprios documentos pode indicar, será esse anseio de ser, *a posteriori*, reconhecido por uma identidade digna de nota” (RIBEIRO, 1998, p. 35).

A pasta organizada por Antonio Cerqueira<sup>39</sup> possui recortes datados e não datados, com e sem assinatura, com a indicação dos títulos das peças. Há uma folha com texto datiloscrito ao lado do recorte. Não é possível saber se a organização atual dos documentos contidos na pasta foi feito pelo autor, ou por funcionários do Espaço Xisto Bahia. O dossiê é composto de cinquenta e três recortes de jornal. Destes, 48 possuem o carimbo da companhia, sendo seis com assinatura.

Os recortes vão desde 1979 até 1999 e tratam do início da carreira do dramaturgo, da sua participação na Fundação Marcos Medrado, como administrador da parte cultural e da campanha pela reativação do Cine Teatro de Alagados. Os recortes não se encontram em ordem cronológica e são de jornais baianos, como *A Tarde*, *Jornal da Bahia*, *Tribuna da Bahia* e *Correio da Bahia* e de outros estados como Sergipe (*Gazeta de Sergipe*) e Paraíba (sem identificação do jornal).

O primeiro recorte da pasta, datado a 05 de maio de 1989, publicado pelo jornal *Tribuna da Bahia*, ilustra a atuação política do teatrólogo. Sob o título *Fundação apóia grupos culturais de Periperi*<sup>40</sup>, o jornal comenta sobre a atuação da Fundação Marcos Medrado, através do seu Presidente Antonio Cerqueira, de apoio, mapeamento e catalogação dos grupos culturais do subúrbio de Salvador. Este primeiro recorte não foi escolhido

---

<sup>39</sup> Em depoimento à ETTC, em 17 de novembro de 2011, Antonio Cerqueira revela: “Arquivei justamente para poder ficar na história”.

<sup>40</sup> Cf. Anexo B.

aleatoriamente. A maneira como estão dispostos os recortes indica uma ordem definida por quem organizou a pasta, revelando o desejo de que aquilo fosse lido como se apresenta. Para Marques (2003, p. 147), “as práticas de arquivamento do eu apresentam, [...] uma intenção autobiográfica, evidenciando um movimento de subjetivação”.

As matérias apresentam o formato de roteiro, que anunciava diariamente a programação artística e cultural da cidade, registrando os espetáculos em cartaz (FRANCO, 1994). À medida que os anos avançam, o teatrólogo passou a ser conhecido pelo fato de ter alguns de seus textos vetados pela censura. Deixa-se, portanto, de noticiá-lo em roteiros cujo espaço dedicado às notas é pequeno, dando-se maior destaque à sua produção teatral e atuação social em matérias mais longas. Um exemplo é a matéria publicada pelo *Correio da Bahia*. Logo no início do texto tem-se: “Depois da proibição de sua peça ‘Blecaute no Araguaia’, **Antonio Cerqueira** volta aos palcos com **Espelhos e janelas**”. E mais adiante: “[...] censurado ultimamente com a peça ‘Blecaute no Araguaia’, proibida de ser encenada, e antes com a peça ‘Malandragem Made In Bahia’, cortada em 17 páginas<sup>41</sup>, Antonio Cerqueira pretendia montar ‘Suarentos’, mas, [...] optou por ‘Espelhos e Janela’ [...] (ANTONIO..., 1983, grifo do autor).

Torna-se, então, recorrente na imprensa baiana, noticiar fatos ligados ao dramaturgo evidenciando sua relação com o órgão censor. É notável que a prática de arquivamento de si, desenvolvida pelo autor, não tenta neutralizar as opiniões veiculadas na imprensa. Esses recortes, pelo contrário, são destacados em relação aos outros. Deste modo, o dramaturgo reafirma sua atuação enquanto ator social que luta contra o regime totalitário e seu órgão mais temido: a Censura Federal. Segundo Artières (1998, p. 31),

o arquivamento do eu não é uma prática neutra: é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas [...]

Ao lado das questões de censura, aparece também a luta do dramaturgo pela ampliação dos espaços ligados à prática teatral e à manutenção de equipamentos culturais e também a sua atuação na formação de novos atores, quando ministrou cursos sobre o método Stanislavski de formação de atores. Com relação a sua atuação sócio-cultural tem-se no jornal *Tribuna da Bahia*, (UM NOME..., 1987):

---

<sup>41</sup> Na verdade o texto não foi cortado em 17 páginas, mas em algumas folhas.

Batalhador de longas datas pelo teatro para a comunidade, o diretor de teatro Antonio Cerqueira tem seu nome indicado pela associação dos moradores dos alagados para ser o novo supervisor do Cine-Teatro Alagados e sua nomeação pela Fundação Cultural (ou Secretaria da Cultura) será uma escolha acertada, considerando o trabalho empreendido por Cerqueira, um jovem idealista que até aqui se mostra comprometido com um trabalho cultural nas bases.

Combativo, intelectual engajado perseguido pelo regime, lutou pelo fim da ditadura militar, pela popularização do teatro e pela democratização da cultura: é assim que Antonio Cerqueira se constrói em seus recortes. Portanto, “entrar nesse arquivo é deparar-se com um universo e lembranças exteriorizadas, resíduo de um saber escritural em ritmo acelerado de apagamento” (MIRANDA, 2003, p. 39). Esses documentos oferecem-nos “a possibilidade de mostrar que o arquivamento do eu é uma prática cultural e incessante” (ARTIÈRES, 1998, p. 31). Conforme Oliveira (2007, p. 377), “Nesse contexto torna-se decisivo o diálogo que é necessário estabelecer entre o arquivista e o editor, crítico e/ou interpretativo, franqueando-se o acesso às fontes e aos estudos que estas vão proporcionando, quer em sede de hermenêutica, quer em sede de antologia crítica”.

No campo da Crítica Textual, a busca de materiais que façam alusão à determinada obra constitui-se em atividade que integra o processo de investigação, a interpretação e o estabelecimento do texto. Esses documentos são considerados elementos paratextuais que “colocam o texto em relação secreta ou manifesta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 8). Para Genette (2009, p. 17), “[...] o paratexto, sob todas as suas formas [peritexto e epitexto], é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto”.

Os elementos paratextuais circulam e ampliam o entendimento do texto. Têm-se, com relação à produção dramaturgica de Antonio Cerqueira, além das matérias por ele reunidas, os documentos gerados pelo processo de censura. Todos esses documentos podem ser chamados de epitextos que, conforme Genette (2009, p. 303) é “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume [peritexto], mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado”. São considerados epitextos, colóquios, debates, entrevistas, correspondências, etc.

No que concerne à produção dramaturgica de Antonio Cerqueira, têm-se os chamados epitextos públicos, no qual

O destinatário tem como característica [...] nunca apenas o leitor (do texto), mas algum tipo de público que pode, eventualmente, não ser leitor: público de um jornal ou de um meio de comunicação, auditório de uma conferência, participantes de um colóquio, destinatário (individual ou plural) de uma carta ou de uma confidência



oral, ou mesmo – no caso do diário íntimo – o próprio autor (GENETTE, 2009, p. 306).

A maioria dos epitextos públicos relacionados à dramaturgia de Antonio Cerqueira são as entrevistas publicadas em jornais, que pretendem dar ao público informações sobre a obra, o texto, a peça etc. Há também um conjunto de documentos que se configuram como elementos paratextuais: os documentos do processo de censura. Esses documentos são o que Genette (2009) chama de epitextos privados.

Os epitextos privados se diferenciam dos epitextos públicos por possuírem um destinatário primeiro, que não o público leitor.

O que para nós definirá esse caráter é a presença interposta, entre o autor e um eventual público, de um destinatário primeiro (um correspondente, um confidente, o próprio autor) que não é percebido como um simples mediador ou retransmissor funcionalmente transparente, uma “não-pessoa” midiática, mas, sim, como um destinatário real, ao qual o autor se dirige por si mesmo, nem que seja com a intenção de posteriormente tornar o público como testemunha dessa interlocução (GENETTE, 2009, p. 310).

Os documentos do processo de censura das peças podem ser considerados epitextos privados uma vez que não são destinados ao público em geral. Seu destinatário eram os integrantes da companhia de teatro, que, após submissão do texto à Censura Federal, recebiam os certificados de autorização para apresentação do espetáculo. Além dos certificados, têm-se os pareceres e as solicitações.

### **2.2.1 Os documentos da Censura**

Os chamados documentos da censura foram gerados a partir do momento em que o autor ou o produtor da peça da entrada no processo de censura. Fazem parte desses documentos, os ofícios de encaminhamento, requerimento de análise do espetáculo, parecer de ensaio geral, os pareceres de leitura, os certificados de censura, relatórios de leitura de texto e ensaio-geral, que estão depositados na Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN), em Brasília. Estes documentos são importantes para entender a rotina do Serviço de Censura de Diversões Públicas, no âmbito estadual e da Divisão de Censura de Diversões Públicas em Brasília.

Através desses documentos, podem-se identificar os motivos expostos para justificar a ação dos censores nos textos submetidos à prática censória. Pode-se, ainda, identificar a legislação censória utilizada para justificar a liberação ou não do espetáculo. Dessa forma, os documentos produzidos pelos órgãos censórios são de suma importância para compreender a história de cada texto no contexto de ditadura. De posse dos documentos solicitados à COREG-AN, fez-se um levantamento dos materiais que se encontram lá arquivados, classificando-os conforme se vê nos quadros.

**Quadro 1** – Levantamento dos pareceres sobre as peças produzidas por Antonio Cerqueira no período da Ditadura Militar.

<b>Texto</b>	<b>Órgão censor</b>	<b>Data</b>	<b>Informações adicionais</b>
<i>Malandragem Made in Bahia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	20/01/1983	Parecer n° 024/83/ Ensaio geral
<i>Malandragem Made in Bahia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	08/01/1983	Parecer n° 023/83/Leitura do Texto
<i>Malandragem Made in Bahia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	20/12/1982	Parecer n° 022/83/Leitura do Texto
<i>Malandragem Made in Bahia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	15/12/1982	Parecer n° 021/83/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	13/07/1983	Parecer n° 149/83/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	14/07/1983	Parecer n° 150/83/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	14/07/1983	Parecer n° 151/83/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF/Brasília	01/08/1983	Parecer n° 4685/83/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF/Brasília	01/08/1983	Parecer n° 4686/83/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF/Brasília	_/_/1985	Parecer n° 4044/85/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF/Brasília	_/_/1985	Parecer n° 4047/85/Leitura do Texto
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/DPF/SR/BA	30/04/1986	Parecer n° 037/86/Ensaio Geral
<i>Baioneta Sangrenta</i>	SCDP/DPF/SR/BA	11/09/1984	Parecer n° 172/84/Leitura do Texto
<i>Baioneta Sangrenta</i>	SCDP/DPF/SR/BA	10/09/1984	Parecer n° 173/84/Leitura do Texto
<i>Baioneta Sangrenta</i>	SCDP/DPF/SR/BA	11/09/1984	Parecer n° 174/84/Leitura do Texto
<i>Baioneta Sangrenta</i>	DCDP/DPF/Brasília	02/10/1984	-

**Fonte:** Material preparado por Williane Silva Corôa

O quadro 1 elenca os textos produzidos por Antonio Cerqueira e os pareceres gerados durante a análise do texto. O texto *Malandragem Made in Bahia* possui quatro pareceres, sendo três de leitura e um de ensaio geral. *Baioneta Sangrenta* também possui quatro pareceres, com o diferencial de não ter parecer de ensaio geral, uma vez que o texto foi vetado pelo SCDP. *Blecaute no Araguaia*, por sua vez, apresenta oito pareceres, sendo sete de leitura de texto e um de ensaio geral. Este texto conta com maior número de pareceres, pois o autor deu entrada ao processo de censura em dois períodos distintos, o primeiro em 1983, e o segundo em 1985.

**Quadro 2** – Levantamento das solicitações/encaminhamentos relacionados às peças produzidas por Antonio Cerqueira

<b>Texto</b>	<b>Órgão Censor</b>	<b>Data</b>	<b>Informações Adicionais</b>
<i>Malandragem Made in Bahia</i>	SCDP/SR/DPF/BA	21/02/1983	Ofício n° 447/83
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/SR/DPF/BA	20/07/1983	Ofício n° 2265/83
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/SR/DPF/BA	28/08/1983	n° 4717
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDP/SR/DPF/Brasília	30/08/1985	Ofício n° 1496/85
<i>Blecaute no Araguaia</i>	SCDF/SR/DPF/BA	08/05/1986	Ofício n° 1446/86
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF	15/10/1985	n° 1.680/85
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF	08/05/1986	Ofício n° 1446/86
<i>Baioneta Sangrenta</i>	SCDF/SR/DPF/BA	21/09/1984	Ofício n° 1499/84
<i>Baioneta Sangrenta</i>	DCDP/DPF	11/10/1984	2.011/84

**Fonte:** Material preparado por Williane Silva Corôa

No quadro 2, pode ser verificado o número de vezes em que o autor deu entrada ao processo censório e também como esse texto circulou nos espaços do SCDP e da DCDP. Destaca-se o texto *Blecaute no Araguaia* que, além de possuir ofício de encaminhamento assinado pelo autor, há também outros de ordem interna dos órgãos de censura, uma vez que o texto foi vetado em 1983 e liberado em 1985<sup>42</sup>.

**Quadro 3** – Levantamento dos certificados emitidos sobre as peças produzidas por Antonio Cerqueira

<b>Texto</b>	<b>Órgão Censor</b>	<b>Data</b>	<b>Informações Adicionais</b>
<i>Malandragem Made In Bahia</i>	SCDP/SR/DPF/BA	20/01/1983	Certificado n° 006/83
<i>Malandragem Made In Bahia</i>	DCDP/DPF/Brasília	28/02/1983	Certificado n° 12.012
<i>Blecaute no Araguaia</i>	DCDP/DPF/Brasília	10/10/1985	Certificado n° 12.307

**Fonte:** Material preparado por Williane Silva Corôa

O quadro 3 traz a lista dos certificados emitidos para os espetáculos produzidos por Antonio Cerqueira. *Malandragem Made in Bahia* conta com dois certificados, um provisório, com duração de quatro meses, assinados por técnicos de censura baianos, e um definitivo com duração de cinco anos. O único texto que não traz o certificado de censura é *Baioneta Sangrenta*, pois este foi vetado pelo serviço censório e o autor não recorreu a decisão.

A leitura da documentação aqui relacionada nos quadros foi essencial para entender como funcionou o mecanismo censório e como foi a relação do autor com a censura, uma vez que este teve dois dos seus três espetáculos vetados.

<sup>42</sup> Maiores esclarecimentos na seção dedicada à relação de Antonio Cerqueira com o serviço censório.

### 3 O TEATRO DE ANTONIO CERQUEIRA E SUA RELAÇÃO COM A CENSURA

É impossível falar do regime militar sem tocar em seu aspecto mais marcante: a censura. De acordo com Fagundes<sup>43</sup> (1975, p. 129, grifo do autor),

*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 a sua formação intelectual, psíquica, moral e cívica.*

A censura regeu as atividades políticas, culturais e sociais durante todo o período da ditadura militar e interferiu nos veículos culturais e de imprensa. Nesta época, os órgãos de censura atuavam em duas frentes: a censura às diversões públicas e a censura aos aparelhos de imprensa. O teatro, assim como outras atividades culturais, estava no campo de ação da Divisão de Censura de Diversões Públicas.

A legislação que regia a atividade censória no país era o Decreto-Lei n° 20.493, de 1946, a Lei n° 5.536 de 1968, e o Decreto-Lei n° 1.077, de 1970. Buscava-se defender a moral e os bons costumes, punir espetáculos que atentassem contra a segurança nacional, livrar o país da ameaça comunista, que, segundo os censores, apareciam em textos de teatro, letras de músicas etc. Por isso, todo texto produzido por autores durante o período da ditadura militar passava pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento de Polícia Federal (DPF), que atuava em todo território nacional e analisava

- I - as projeções cinematográficas;
- II - as representações de peças teatrais;
- III - as representações de variedade de qualquer espécie;
- IV - as execuções de pantomimas e bailados;
- V - as execuções de peças declamatórias;
- VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local freqüentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;
- VII - as exposições de espécimes teratológicos;
- VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e standarts e carnavalescos;
- XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;

---

<sup>43</sup> Coriolano de Loyola Cabral Fagundes foi técnico de censura durante o regime militar e lançou, em 1974, o livro *Censura e liberdade de expressão* com vistas esclarecer como funcionava o organismo censório e orientar àqueles que queriam ingressar no serviço censório.

X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;

XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;

XII - as exibições de televisão (BRASIL, 1963, p. 75)

Todas as atribuições do SCDP foram definidas através do Decreto-Lei nº 20.493/46. O referido decreto-lei foi criado com o propósito de orientar o serviço censório no país, uma vez que, em período anterior, cada estado da federação utilizava critérios próprios para avaliar os espetáculos. Regulamentou, ainda, a prática censória no campo das diversões públicas, determinando a separação entre a censura da imprensa e a censura de diversões públicas, vigorando por um período de mais de quarenta anos.

Em 1962, a União tenta assumir a responsabilidade pela censura criando a DCDP, ficando o SCDP responsável pela atuação no âmbito regional. O governo militar decidiu pela centralização da censura, após perceber que, mesmo regido pelo Decreto-Lei nº 20.493/46, os órgão de censura nos estados adotavam critérios próprios para definir a liberação ou proibição de um espetáculo (GARCIA, 2008). A centralização do órgão atendia a interesses políticos da época, pois, assim, o governo poderia aumentar o seu campo de ação no que tange à moral e aos bons costumes e também aos conteúdos políticos. Competia à DCDP, segundo Fagundes (1975, p. 77), “planejar, coordenar, executar e controlar as atividades de censura de diversões públicas, em todo território nacional”. Ainda de acordo com Fagundes (1975), o melhor seria incluir após o verbo controlar, a expressão “privativamente”, pois, mesmo no período de centralização do órgão censório, o SCDP exercia atividade censória.

Na fase de centralização da atividade censória, tudo o que estava relacionado a diversões públicas era encaminhado para Brasília e seguia rigorosamente as formalidades legais determinadas pela DCDP. Os documentos necessários para proceder ao exame censório são:

- a) requerimento de censura, assinado pelo empresário ou responsável pela equipe ou grupo de pessoas que pretenda encenar a peça, solicitando ao chefe de censura [que] seja a mesma examinada e liberada;
- b) três exemplares<sup>44</sup> da peça que se pretenda censurar, sob forma impressa ou datilografada, sem emenda, rasura ou borrão;
- c) autorização do autor da peça ou de pessoa sub-rogada em seus direitos (Art. 88 do Decreto-Lei nº 20.493/46);
- d) relação nominal dos participantes das equipes artística e técnica;

---

<sup>44</sup> Quando os textos começaram a ser encaminhados a Brasília, por conta da centralização do organismo censório, os textos deveriam ser entregues em três cópias, a saber: uma sob a responsabilidade do SCDP, no âmbito regional, uma ficava em Brasília, sob a responsabilidade da DCDP e a terceira retornava para o grupo teatral com as devidas marcações, junto com o certificado de censura, se couber. Antes disso, eram encaminhadas para o SCDP duas cópias do texto.

e) comprovante de haver sido celebrado contrato de trabalho com todos os participantes (Portaria do MTPS de 11-9-68).  
Deverão constar dos requerimentos de censura de obras teatrais os seguintes dados: nome da peça; o gênero; nome do autor ou compositor da parte musicada eventualmente constante do espetáculo; número de atos ou quadros e nome do tradutor, quando o original for estrangeiro (FAGUNDES, 1975, p. 206).

Após submissão, o texto poderia ser aprovado ou não e, caso fosse aprovado (com ou sem cortes) era condicionado ao exame do ensaio geral. O ensaio geral era “uma formalidade que precisa[va] ser cumprida para o perfeito e completo processamento da censura de obra teatral” (FAGUNDES, 1975, p. 201). Desta forma, uma vez que cenários e figurinos estivessem prontos, o responsável pela companhia teatral solicitava através de requerimento, a presença da comissão de censores, com vias à liberação do espetáculo, de acordo com o ensaio geral, que era privativo à Censura. “Durante a realização de ensaio geral os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações das autoridades censórias presentes, tanto com relação à linguagem do texto como à indumentária, aos gestos, às marcações, às atitudes e procedimento no palco” (FAGUNDES, 1975, p. 201). Depois do ensaio geral, o texto poderia ser liberado totalmente, liberado de acordo com faixa etária, 10, 14, 16 ou 18 anos, de acordo com o decreto-lei n° 20.493/46, liberado parcialmente (com cortes), no qual partes do texto não poderiam ser representadas ou ter a interdição total (vetado).

Em 1975, começou o processo de descentralização da atividade censória. O primeiro passo para a descentralização foi à liberação para que os SCDP do Rio de Janeiro e de São Paulo assumissem a atividade censória nesses estados. Em 1978, os demais estados, que contassem com no mínimo três censores, também passaram a se responsabilizar pela censura de espetáculos teatrais. Desde 1975, todos os estados emitiam pareceres, no que concernia aos espetáculos infantis e à produção de grupos amadores. A descentralização da censura, que começou a ocorrer em 1975, fazia parte do projeto de distensão iniciado no governo de Ernesto Geisel. Mesmo atuando no sentido de zelar pelos interesses dos organismos censórios, o governo militar, no final da década de 70, já não via o teatro como ameaça à segurança nacional, pois, nesse período, a televisão já despontava como meio de comunicação de massa (GARCIA, 2008).

No início dos anos de 1980, apesar da tentativa do Ministro da Justiça, Petrônio Portela, de abrandar a prática censória, desativando o Decreto-Lei n°1.077/70 e colocando em prática a Conselho Superior de Censura<sup>45</sup> (CSC), a descentralização da censura teatral não

---

<sup>45</sup> De acordo com Fagundes (1975, p. 89), “com a finalidade de diversificar as instâncias de apelo no âmbito do Executivo, o Art. 15 da Lei n° 5.536, de 21-11-68, criou o Conselho Superior de Censura – CSC, diretamente subordinado ao Ministro da Justiça, órgão ao qual competirá rever, mediante recurso do interessado, as decisões

modificou a prática censória. No primeiro ano da década de 80, a CSC reexaminou peças vetadas durante décadas anteriores e os órgãos censórios se abriram para o diálogo com a classe teatral. Porém, em 1982, o Decreto-Lei 1.077/70 foi reativado e a DCDP esforçou-se, com sucesso, no sentido de manter as orientações para a prática censória, seguindo rigorosamente as Leis e Decretos-Lei. Segundo Garcia, (2008, p. 230), as ações da DCDP “não se alinharam com o processo de abertura do regime militar”. Foi nesse contexto que Antonio Cerqueira submeteu seus textos aos órgãos de censura.

O primeiro texto de autoria de Antonio Cerqueira submetido à censura foi *Malandragem Made in Bahia*, no ano de 1982, avaliado pelo SCDP/DPF, pela Superintendência Regional da Bahia (SR/BA). De acordo com a documentação arquivada na Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG/AN), o texto contou com quatro pareceres, sendo três de leitura de texto e um do ensaio geral. Em todos os pareceres os técnicos de censura apontam para a linguagem empregada no texto e sinalizam para a “linguagem de baixo calão, com expressões de gíria” (PARECER n°021/83), ou livre, contendo “muitos palavrões” (PARECER n° 022/83), e até mesmo “linguagem livre de baixo calão” (PARECER n° 023/83). Os pareceres e certificados foram emitidos em fevereiro de 1983. A peça foi encenada no mês de dezembro de 1982, o que demonstra que antes de receber o certificado de liberação, o espetáculo estava em cartaz.

Em matéria divulgada no *Jornal da Bahia* (CENSURA..., 1978, p. 7), apresentam-se informações sobre as modificações decorrentes da descentralização da censura, apontando que “para elenco amador, embora sujeitos à mesma norma de procedimento censório, a portaria prevê, no caso de representações programadas para um mesmo local e por tempo determinado, o fornecimento de uma autorização especial, que dispensa o certificado de censura”. Isso pode explicar o porquê *Malandragem Made in Bahia*, ficou em cartaz durante todo o mês de dezembro, no Auditório da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, integrando a Campanha Nacional de Popularização do Teatro.

De acordo com a portaria, após submissão e posterior parecer do SCDP, o texto da peça era encaminhado para Brasília, para receber o certificado definitivo, visto que o certificado emitido pelo SCDP só era válido por 60 dias. *Malandragem Made in Bahia* recebeu a classificação de imprópria para menores de 18 anos e foi liberada com cortes as

---

relativas à classificação etária ou interdição de espetáculos de diversões públicas emanadas do Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, e estabelecer critérios, sujeitos à aprovação do titular da pasta da justiça, para orientação do exercício da censura”.

folhas 6, 7, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 28 e 27<sup>46</sup>. Os cortes determinados pelos censores foram feitos com base no artigo 41, do Decreto-Lei nº 20.493/46, alíneas, a, b, c e g.

A partir de 1982, com a posse do ministro da justiça Ibrahim Abi-Ackel, Solange Maria Teixeira Hernandes foi indicada para ser diretora da DCDP. Segundo Garcia, (2008, p. 226),

A escolha da censora [...] atendia aos objetivos do ministro da Justiça que procurava alguém que trabalhasse pela manutenção dos valores ético-morais e controle das mensagens políticas, conhecesse a estrutura censória com profundidade, cumprisse a legislação vigente com rigor, não sofresse pressão da opinião pública, do meio artístico e dos órgãos de imprensa e se caracterizasse pela discricão no serviço público.

A chefe da DCDP chamou a atenção dos técnicos de censura para que estes também seguissem rigorosamente às leis e decretos-lei e assim, na sua gestão, houve aumento no número de peças vetadas, o que destoava da tentativa de redemocratização pela qual passava o país. Entre as peças vetadas durante a gestão de Solange Maria Teixeira Hernandes estão *Blecaute no Araguaia*, em 1983, e *Baioneta Sangrenta*, em 1984.

*Blecaute no Araguaia* foi submetido ao SCDP, porém foi analisada tanto pelo SCDP quanto pela DCDP, pois, recebeu o veto após a análise no âmbito estadual e teve de ser encaminhado para Brasília, depois de pedido de reanálise pelo dramaturgo. O texto possui oito pareceres, dos quais cinco remetem para os anos de 1983 e os outros três para os anos de 1985 e 1986, quando Antonio Cerqueira solicitou o reexame do texto da peça. Nos pareceres de 1983, os censores vetaram a peça, pois afirmavam que o conteúdo do texto incitava a população contra o regime militar. Os demais pareceres foram emitidos, considerando o Art. 41, do Decreto-Lei 20.493/46, alíneas d, g e h.

Ao ser encaminhado à DCDP, foi mantido o veto ao texto, desta vez baseado no Art. nº2, itens I e II, da Lei 5.536/68<sup>47</sup>, Art. 153, §8º, da Constituição Brasileira<sup>48</sup> e novamente

---

<sup>46</sup> Cf. anexo através do link, Documentos de Brasília, em Edição em meio digital.

<sup>47</sup> Art. 2º Não se aplica o disposto no artigo anterior, salvo quanto a seus § 1º e 2º às peças teatrais que, de qualquer modo, possam:

**I** - atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático;

**II** - ofender à coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes;

Disponível em:< [http://pt.wikisource.org/wiki/Lei\\_Federal\\_do\\_Brasil\\_5536\\_de\\_1968](http://pt.wikisource.org/wiki/Lei_Federal_do_Brasil_5536_de_1968)>. Acesso em: 23 out. 2010.

<sup>48</sup> § 8º É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão a ordem ou preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes.



Art. 41, do Decreto-Lei 20.493/46, alíneas d, g e h. Desta forma, os pareceres emitidos em Brasília ratificaram a decisão pelo veto da peça<sup>49</sup>. Segundo Garcia, (2008, p. 231), à época, “a diretora da DCDP grifou dois [itens] que, [...], julgava de extrema importância. O item D[...] e o G [...]”. Foi com base nessa justificativa que tanto *Blecaute no Araguaia* e *Baioneta Sangrenta* foram vetados.

*Blecaute no Araguaia* foi lançado em livro no ano de 1985 e o veto ao espetáculo repercutiu no Brasil inteiro, sendo noticiado em vários jornais da época<sup>50</sup>. Em 1985, o autor pediu o reexame da peça, visto que o país passava pelo processo de redemocratização, o texto foi novamente analisado. Desta vez, os técnicos de censura liberaram o texto, com cortes, às folhas 9, 19, 21, 23 e 29<sup>51</sup>, sob a justificativa de que o tema abordado no texto não causava mais assombros à sociedade. Porém, o chefe da DCDP, à época, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, decidiu pela liberação da peça, sem cortes, respeitando somente a indicação etária<sup>52</sup>. O espetáculo entrou em cartaz no mês de maio de 1986, no Teatro Vila Velha.

*Baioneta Sangrenta*, texto submetido à censura em 1984, foi vetado pelo SCDP. Os técnicos de censura analisaram o texto como sendo eivado de palavras de baixo calão e sem seriedade em abordar o tema proposto<sup>53</sup>. O autor também foi acusado de querer se promover frente à imprensa local, por já ter tido uma peça vetada<sup>54</sup>. O texto foi vetado de acordo com Art. n° 2, item I, da Lei 5.536/68, e novamente Art. 41, do Decreto-Lei 20.493/46, alíneas d, g e h, sob a alegação de que o texto contrariava a segurança nacional e o regime militar, ainda vigente. Os censores que analisaram o texto também destacaram que o dramaturgo procurava, através do texto, expor ao ridículo o exército brasileiro e o presidente Emílio Garrastazu Médici. O autor não pediu reexame do texto e a peça nunca foi levada aos palcos.

Ao analisar os textos produzidos por Antonio Cerqueira e sua relação com a censura, verifica-se uma prática denominada fratura tolerável ou mal tolerável. Consoante Fagundes (1975, p. 144), “o mal é tolerável quando apresentado como simples ocorrência natural da trama ou como elemento do conflito dramático. É, contudo, objeto de restrição, sempre que

---

Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc\\_anterior1988/emc01-69.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc01-69.htm)>. Acesso em: 04 abr. 2011.

<sup>49</sup> Pareceres n° 4685 e 4686/83.

<sup>50</sup> De acordo com o material enviado pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), a notícia do veto ao texto foi publicada em jornais, de Goiás, Niterói, Rio de Janeiro, Pará, etc.

<sup>51</sup> Pareceres n°4044 e 4047/85.

<sup>52</sup> Despacho de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, diretor da DCDP, liberando a peça sem cortes.

<sup>53</sup> Parecer n° 174/84

<sup>54</sup> De acordo com o parecer n° 173/84, Antonio Cerqueira buscava a promoção pessoal, com o texto *Baioneta sangrenta*, já que o autor teve duas peças vetadas, em um período inferior a um ano.

enfocado como justificável ou atraente, ou então de maneira a suscitar simpatia e despertar desejo de imitação”.

Portanto, vê-se, por parte da censura com relação às obras do autor, o interesse pela questão política (*Blecaute no Araguaia* e *Baioneta Sangrenta*) em detrimento da questão moral, enquanto estes se diziam defensores da moral e dos bons costumes. Através dos pareceres, foi possível traçar o que pôde ou não ser dito, num período de regime ditatorial e verificar que a relação de Antonio Cerqueira com a censura não foi pacífica.

### 3.1 O PROCESSO DE CENSURA DE *MALANDRAGEM MADE IN BAHIA*

*Malandragem Made in Bahia*, peça encenada no palco da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, durante o mês de dezembro, foi enviada ao SCDP em Salvador, recebendo certificado de censura provisório, o que permitiu que a peça participasse do mês de popularização do teatro<sup>55</sup>, na Bahia. Não consta em jornais que a peça tenha sido encenada em outro momento, que não no mês de dezembro<sup>56</sup>. Como explicitado anteriormente, as peças produzidas por grupos amadores poderiam obter certificados de censura provisórios como esclarece matéria publicada no *Jornal da Bahia*, a 16 de julho de 1978:

Para elenco amador, embora sujeito as mesmas normas de procedimento censório, a portaria<sup>57</sup> prevê, no caso de representações programadas para o mesmo local e por tempo determinado, o fornecimento de uma autorização especial, que dispensa o certificado de censura (CENSURA..., *Jornal da Bahia*, 1978, p. 7).

O texto recebeu quatro pareceres de censura e certificado definitivo no mês de fevereiro de 1983. Para a classificação do texto, os censores seguiram as restrições de idade, determinadas pelo Decreto-Lei nº 20.493/46 (Arts. 14, 68 e 99) e pela Lei nº 5.536/68 (Art. 2º). Quanto à proibição, total ou parcial, o texto foi enquadrado no Art. 41, do Decreto-Lei nº 20.493/46<sup>58</sup>. Segundo Fagundes (1975, p. 131), “ao classificar o espetáculo, o censor está [...] contribuindo, em última análise, para a educação popular”. Ainda de acordo com o autor

---

<sup>55</sup> Iniciativa da Associação Baiana dos Empresários Teatrais e com o apoio do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) e do Serviço Brasileiro de Teatro (SBAT), órgão do Ministério da Educação e da Cultura (MEC).

<sup>56</sup> Pesquisa feita nos jornais da época: *A Tarde*, *Correio da Bahia*, *Tribuna da Bahia* e *Jornal da Bahia* levando-se em conta dois meses antes e dois meses depois do espetáculo ter sido levado à cena.

<sup>57</sup> Portaria nº 17/78, do diretor da DCDP Rogério Nunes, em 13 de julho de 1978.

<sup>58</sup> Cf. folha 48.

(FAGUNDES, 1975, p.131), “ao teatro e congêneres [...] aplicam-se o *impróprio ou proibido para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesesseis) ou 18 (dezoito) anos*, além de, naturalmente, a categoria *LIVRE*, que designa apresentações sobre as quais não há limitação de idade”. Interditado parcialmente, com cortes as folhas 6, 7, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 26 e 27, *Malandragem Made in Bahia* foi classificado como impróprio para menores de 18 anos.

Ao se encaminhar o texto do espetáculo teatral ao SCDP para apreciação, geravam-se documentos, resultado da avaliação de comissões que eram constituídas por três técnicos de censura. *Malandragem Made in Bahia* conta com nove documentos – quatro pareceres (três de leitura e um do ensaio geral), dois certificados de censura (um provisório e um definitivo), ofício de encaminhamento do texto à DCDP, ofício de encaminhamento ao SCDP, protocolo para classificação de texto. Os pareceres possuíam uma estrutura fixa e abordavam os seguintes temas: assunto, título, autor, conteúdo (enredo, linguagem, mensagem), classificação, cortes e justificativa da impropriedade.

O assunto estava relacionado ao tipo de parecer dado ao texto da peça: poderia ser “Leitura de texto”, pareceres emitidos por três censores<sup>59</sup> ou “Ensaio Geral”, aprovado ou não por um censor<sup>60</sup>. De acordo com Costa (2006, p. 212) “depois de lido e analisado – liberado, cortado ou com modificações apontadas – o texto era devolvido aos artistas que deviam obedecer às determinações do censor e levar adiante seu projeto”. Aos censores não era permitido acrescentar falas ao texto, mesmo que o corte fosse demasiado grande e comprometesse o entendimento do espetáculo. Ainda conforme Costa (2006, p. 213) “antes de estreiar um espetáculo, era marcado um ensaio geral com a presença do censor”. O ensaio geral era importante, pois, “só é possível ter-se uma visão perfeita das verdadeiras dimensões dramáticas de cada personagem da trama quando o mesmo é vivido pelo ator no palco” (FAGUNDES, 1975, p. 205).

No que concerne ao conteúdo, eram analisados pelos censores para a emissão dos pareceres o enredo, a linguagem e a mensagem. Sobre o conteúdo, Fagundes (1975, p. 135) esclarece:

Na apreciação do conteúdo de espetáculo, há pontos do contexto deste para os quais o censor deve atentar.

a) Soluções das situações do enredo.

---

<sup>59</sup> Em caso de texto que recebam veto no âmbito estadual, este é encaminhado à DCDP para que censores no âmbito federal ratifiquem ou não os pareceres. Portanto, os textos que recebem aprovação no SCDP contam com três pareceres e os que são vetados podem receber cinco ou mais pareceres.

<sup>60</sup> Necessariamente não precisa ser outro técnico de censura a dar o parecer do ensaio geral. Um dos técnicos designados para a leitura do texto pode ser indicado para assistir o Ensaio geral e emitir o parecer.

Observar a maneira como o autor resolveu, do ponto de vista estético, as situações do enredo [...].

b) Personagens.

Avaliar o grau de fascínio e de sugestão que possam exercer os personagens centrais, com os quais os jovens se identificam e aos quais procuram imitar. [...]

c) Diálogos e simbologias.

Atentar para a existência, no cenário, de símbolos imorais, de significado politicamente indesejável, indutores ao uso de tóxico ou à prática de crimes. [...]

d) Sanções.

A comunicação deve conduzir logicamente à reprovação do mal, expressa ou implícita [...].

De acordo com os pareceres emitidos pelo SCDP, o enredo de *Malandragem Made in Bahia* mostra a vida desregrada de Fábio, um marginal que, abandona a família, se envereda pelas trilhas de toda a sorte de delitos com a sociedade (PARECER n° 023/83). O texto mostra um lado carente da sociedade, sem nenhuma perspectiva diante da vida (PARECER n° 022/83), narra fatos passados no submundo entre marginais e prostitutas (PARECER n°021/83).

A linguagem empregada no texto, segundo os técnicos de censura, caracteriza-se pelo uso de palavras de baixo calão com expressões de gíria (PARECER n° 021/83), ou livre, contendo muitos palavrões (PARECER n° 022/83), e até mesmo linguagem livre de baixo calão (PARECER n° 023/83). Os palavrões sempre foram banidos pelos censores que atuavam na defesa da moral e dos bons costumes. Em 1979, o ministro da justiça encaminhou à DCDP, um resumo de instruções sobre a atuação da censura. Segundo as instruções,

No que tange à moral e aos bons costumes, “tolera-se o palavrão, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado”, “é permitido o nu, desde que não seja com preocupação lasciva” e “não é permitida a prática de sexo no palco”. No que se refere à esfera política, “é permitido o texto político, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime” e “não é permitida, na peça de caráter político, a crítica ofensiva à moral e a dignidade das autoridades constituídas”. Essas orientações destinavam-se não só à censura de peças teatrais como também à de películas cinematográficas e letras musicais (GARCIA, 2008, p. 202).

Observa-se no âmbito da prática censória alguns mecanismos coercitivos para com certo grupo de palavras ou expressões. Conforme Costa (2006), palavras que atualmente soam bobas ou engraçadas eram vetadas pelo seu conteúdo imoral, pois os censores, “guardiões” da sociedade da época visavam a livrar a sociedade brasileira de atos vexatórios, preservando os valores éticos e morais vigentes até então. De acordo com Garcia (2008), o uso excessivo de palavras classificadas como injuriosas, de baixo calão e imorais pelos censores revelou-se uma forma de re-significação do vocabulário com vistas a distrair a censura das mensagens presentes nos textos.

A linguagem, portanto, explícita ou simbólica, coaduna-se com a mensagem, que de acordo com Fagundes (1975, p. 143), “é a idéia comunicada pela obra em seu conjunto. Reflete a maneira pessoal, subjetiva, de o autor encarar determinado aspecto do universo, físico ou psicológico”. Os técnicos de censura não foram unânimes quanto à mensagem da peça. Em dois pareceres, a mensagem do texto é interpretada como negativa, pois o enfoque dado pelo autor, mostra-se despido de intenções construtivas, o que redundava numa abordagem inconsequente de problemas sociais (PARECER n° 021/83). Para outro técnico, o autor mostra o execrável, sem se preocupar com a construção sadia ou a recuperação social e individual dos grupos abordados ou das personagens da peça (PARECER n° 023/83). Em outro parecer à opinião do técnico de censura difere. Para este, a mensagem é positiva, visto que o autor denuncia este lado carente da sociedade (PARECER n° 023/83) e mais, no parecer do ensaio geral, continua a idéia do texto é mostrar uma realidade de pessoas que tem [sic] em seu interior um acúmulo de frustrações, imposta pela filosofia de vida, na qual a neurose toma parte maior nas suas ações e comportamentos (PARECER n° 022/83). Este trecho do parecer se revela muito próximo ao que era veiculado pelos jornais no período, ilustrado em trecho abaixo:

**Figura 2** – Certificado de censura de *Malandragem Made in Bahia*



**Fonte:** ESPETÁCULOS... (1982, p. 12)

A partir da mensagem, o texto foi enquadrado como sugestivo à prática de crime. Segundo Fagundes (1975, p. 141, grifo do autor), “*sugere a prática de crime*, o espetáculo que enalteça a execução de ilícitos penais, mostrando a vitória de seus agentes, impunemente, sobre a ação de justiça”. Como Fábio é punido ao final do espetáculo, sendo morto pelos agentes da justiça, que são os policiais, o texto cumpre o que é determinado pela lei. Após as análises, o texto recebeu a classificação de impróprio para menores de 18 anos, com cortes.

A justificativa de impropriedade é que o texto apresenta “crítica social e linguagem livre” (CERTIFICADO DE CENSURA, n° 006/83). Os cortes determinados pelos censores foram feitos com base no Art. 41 do Decreto-lei 20.493/46, alínea a, b, c e g. O Art. 41 dispõe sobre a autorização para a apresentação de espetáculos públicos. Portanto, será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f) for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;
- h) induzir ao desprestígio das forças armadas (BRASIL, 1963, p. 81).

No que se refere à alínea a, a autorização será negada sempre que o texto “contiver qualquer ofensa ao decoro público” (BRASIL, 1963, p. 81), ou seja, fira os princípios éticos da sociedade. Fagundes (1975, p. 139) esclarece: “decoro público compreende aquilo que, na conceituação da sociedade, se coaduna com os princípios de decência, de honra, de beleza moral, de honestidade, de propriedade de conduta”. Todas as práticas que vão de encontro ao conjunto de regras de conduta socialmente válidas são condenadas. Para Fagundes (1975, p. 140), “o que a lei condena são os excessos, que chocam e deseducam a sociedade, ofendendo a noção de decência, de retidão moral, de honra, de pundonor”. Deveriam ser nacionalmente repelidas “práticas como de dissolução da família, de aborto para controle da natalidade, de amor incestuoso, de adultério, de anomalias sexuais, etc.”. Portanto, o espetáculo que apresentasse alguma dessas práticas seria vetado, total ou parcialmente. *Malandragem Made in Bahia* por apresentar relato de amor incestuoso – onde Margô descreve sua primeira relação sexual com o irmão – e cenas de homossexualismo – trecho no qual Careca é violentado por Fábio – sofreu cortes. Os cortes que se referem às práticas condenadas pelos censores aparecem às folhas 6 e 17 do texto e foram sinalizadas pelos três censores que emitiram o parecer.

Consoante Costa (2006, p. 233), “percebe-se uma grande atenção dos censores para impedir alusões a gestos e atos sexuais”. Como a DCDP atuava na defesa da moral e dos bons costumes, os textos que fizessem alusão a atos sexuais visavam à dissolução da família, buscando despertar o erotismo em todos os setores sociais, promovendo a falta de dignidade. Era preciso, então, “vedar a circulação de publicações contrárias à moral e aos bons costumes, veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família

brasileira” (FAGUNDES, 1975, p. 320). Além disso, os dramaturgos que, por vezes, se identificassem com práticas teatrais tais como “teatro de choque” e “teatro de agressão<sup>61</sup>”, por exemplo, suscitavam desconfiança dos agentes censórios, que viam nesses textos, algo de imoral e pornográfico (GARCIA, 2008).

Quanto à alínea b, os espetáculos que contivessem cenas de ferocidade ou fossem capaz de sugerir a prática de crimes não seriam autorizados. Fagundes (1975, p. 141) elucida o que seriam cenas de ferocidade, “espetáculo que faça apologia da crueldade, de brutalidade, de sadismo, de violência excessiva contra seres humanos e animais” deveriam ser condenados com o veto total ou o corte das partes. Ainda conforme Fagundes (1975), os censores costumavam confundir violência com ferocidade, não sendo esse fator suficiente para que o texto fosse vetado, total ou parcialmente. Para Fagundes (1975, p. 141), a ferocidade toca “as raias da crueldade, da perversidade, da desumanidade”, que nem sempre se assemelha à violência. Além disso, o texto sugere a prática de crimes, apesar de o personagem ser morto em troca de tiro com policiais.

Um dos pareceres também remete para a alínea c: “divulgar ou induzir aos maus costumes” (BRASIL, 1963, p. 81), que, de acordo com Fagundes (1975, p. 140), seria valorizar “o exercício do furto, mentira, preguiça, traição, hipocrisia, desonestidade, falta de cumprimento do dever, com benefícios para o praticante desses atos”. Conforme Fagundes (1975, p. 140), “*bons costumes* está intimamente ligado à aceção de moral [...]. Seriam [...] condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade, se transmitem através das gerações, como modelos de atitudes ideais”. O texto traz à cena o exercício do furto, da mentira, da desonestidade, entre outras questões, que são condenáveis socialmente e que, segundo os “defensores da moral e dos bons costumes” conduzem a um mau comportamento perante a sociedade. Todas essas alíneas estavam ligadas aos princípios éticos.

A alínea g, diferente das outras alíneas, refere-se a questões de segurança nacional. Consoante Fagundes (1975, p. 137), no campo das diversões públicas, atentar contra os interesses nacionais é posicionar-se a favor de “toda e qualquer mensagem deturpada, facciosa ou fomentadora de conflitos geradores de pressões, quer internas como externas, que representem obstrução na persecução dos objetivos nacionais permanentes”, portanto, essas mensagens não devem ser veiculadas nos meios de comunicação. Assim, todo texto que

---

<sup>61</sup> A expressão teatro agressivo foi utilizada por Anatol Rosenfeld (1976) para caracterizar um tipo de espetáculo da década de 1960, que repercutiu também no teatro brasileiro. [...] o teatro agressivo visava, em geral, atingir categorias sociais que constituíam, na época, o público regular – o burguês médio.

Ridicularize a imagem da autoridade constituída, de heróis nacionais; deturpe fatos históricos, procurando empanar os feitos louváveis de vultos do passado pátrio; tente levar ao descrédito a política e as diretrizes dos governantes do Estado; trate com desrespeito as comemorações cívicas e datas nacionais; divulgue doutrina política alienígena, incompatível com as tradições históricas e políticas da nacionalidade; divulgue informações históricas e políticas da nacionalidade; divulgue informações de instalações ou disponibilidades militares etc. (FAGUNDES, 1975, p. 137),

seria vetado, parcial ou totalmente.

Observa-se que esta alínea em nada busca defender a moral e os bons costumes e revela-se, portanto, uma forma de censura política mascarada pela DCDP. Segundo Garcia (2008, p. 257),

Ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais, motivos alegados na criação do serviço censório na década de 1940, agregou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação do organismo censório na década de 1960. Não bastasse a atuação imbricada nesses dois campos distintos, os agentes censórios assumiram o papel de ‘guardiões’ da sociedade brasileira, incorporaram a função saneadora da censura de costumes e opinaram sobre a qualidade artística do material examinado. Nesse sentido, os agentes censórios atuaram em várias frentes: na formação de um suposto padrão de qualidade para a cultura nacional e produção artística, na construção de uma base moral para a sociedade brasileira, na pretensa contenção do comunismo internacional e em defesa da segurança nacional.

A utilização do Decreto-Lei de 1946 revela que “os critérios censórios atravessaram décadas e permaneceram os mesmos, independente da intencionalidade ou gênero da peça ou da sua importância para a história universal do teatro” (COSTA, 2006, p. 233). No início dos anos de 1980, com a promoção de discussões envolvendo governo e sociedade sobre a atuação censória, a censura prévia ao teatro sofreu declínio, uma vez que a censura se voltou para os meios de comunicação de massa, principalmente para a televisão. Ainda assim, em 1981, com a posse de Ibraim Abi-Ackel, no Ministério da Justiça, a indicação de Solange Maria Teixeira Hernandes à direção da DCDP, houve uma retomada da atividade censória, principalmente no que tange à censura política, ficando a censura moral em segundo plano. A frouxidão da censura prévia ao teatro revelou a mudança do mecanismo coercitivo no campo das artes. Conforme Costa (2006), o Estado encontrou novas formas de manipulação, atreladas às leis que regem a indústria cultural brasileira.

Do que foi exposto, vê-se delinear num texto em suas múltiplas versões. Primeiro, tem-se o texto enviado por Antonio Cerqueira ao Serviço de Censura, datilografado, com suas especificidades de datiloscrito, em três vias, que, depois, recebem intervenções de diferentes censores, que assinalam cortes e emitem pareceres, produzindo, desse modo, as diferentes



versões do texto. Nesse sentido, parece relevante considerar o texto do autor, Antonio Cerqueira, e os textos dos censores para pensar a prática editorial em perspectiva filológica.

## 4 A EDIÇÃO DO TEXTO *MALANDRAGEM MADE IN BAHIA*: TRADIÇÃO E TRANSMISSÃO

No âmbito da Crítica Textual é imprescindível conhecer o processo de transmissão e recepção de uma obra e/ou texto. Partindo-se de tal abordagem, é que se conhece a história de um texto. Tanto o processo de produção do texto quanto a construção de seus significados estão estritamente ligados ao processo de transmissão. Segundo Chartier (2002a, p. 10) “é neste sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e como resultado de ‘negociações’ com o mundo social”. Para refletir e evidenciar o percurso que o texto faz desde sua produção até a sua recepção, a Crítica Textual conta com o apoio de disciplinas auxiliares como a História, a Sociologia do Texto, a Literatura, entre outros.

Recorta-se aqui a Sociologia do Texto, tal como propõe D.F.Mckenzie (2005, p.9), que “estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción<sup>62</sup>” e se apresenta como chave de leitura à prática de edição, pois contribui para as tomadas de decisão do editor crítico. A Sociologia do texto amplia o leque de discussões no campo da Crítica Textual, pois passa “a considerar cada estado de una obra como una de sus encarnaciones históricas, que es necesario comprender, respetar y, posiblemente, editar<sup>63</sup>”, promovendo certa reflexão na prática de edição que tinha como princípio amalgamar várias versões de textos, com o propósito de elucidar a intenção final do autor.

O texto, conforme Mckenzie (2005, tradução nossa), é todo material discursivo que produz sentido, se apresentando em materialidades diversas. Além do texto impresso, passa-se a considerar texto,

los datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la información computerizada; de hecho, todo desde la epigrafía a las últimas formas de discografía. No es posible ignorar el reto que suponen esas nuevas formas<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Tradução nossa: “estudos de textos como formas registradas, assim como os processos de sua transmissão, incluindo a sua produção e a sua recepção”.

<sup>63</sup> Tradução nossa: “considerar cada estado de uma obra como uma das encarnações históricas, que é necessário compreender, respeitar e, possivelmente, editar”.

<sup>64</sup> Tradução nossa: “os dados verbais, visuais, orais, e numéricos em forma de mapas, impressos e música, fichários de registros sonoros, de filmes, vídeos e a informação computadorizada; de fato, tudo desde a epigrafia até as últimas formas de discografia. Não é possível ignorar a direção colocada por essas novas formas”.

O texto alcança o estatuto de “objecto material e social” (LOURENÇO, 2009, p. 188), a partir das desconstruções propostas no domínio da atividade literária, que repensa a episteme de então. Enquanto objeto material, o texto carrega um conjunto de índices gráficos, visuais, semióticos e físicos que significam e ajudam a entendê-lo. Enquanto objeto social ganha sentido a partir do contexto em que é lido e traz marcas do contexto em que é produzido, estando em permanente fluxo. Amplia-se o sentido de texto, que deixa de ser somente o texto escrito, impresso, e passa a ser todo e qualquer dado verbal, visual, oral e numérico, como afirma Mckenzie (2005).

A ampliação no conceito de texto repercute na elaboração de edições científicas. Assim como mudou o conceito de texto, mudaram também alguns conceitos caros à atividade da Crítica Textual, como o conceito de autor, leitor, entre outros. Para se elaborarem edições seguindo os critérios da Crítica Textual, o editor, tinha de, obrigatoriamente, fixar um único texto, segundo a última vontade do autor, evidenciando sua intenção final. Esta prática é herdeira da tradição alemã proposta por Karl Lachmann, que, através de três operações, a *recensio*, a *emendatio* e a *constitutio textus*, criou um método rigoroso de restituição de textos, muito utilizado pelos editores críticos. Para Duarte (1997), o método lachmanniano é o

Método de preparação e de composição crítica que foi construído a partir dos trabalhos de Karl Lachmann. Os seus passos mais importantes consistem na recensão dos testemunhos, na construção de um estema a partir dos erros conjuntivos e separativos presentes na tradição, e na produção de um texto compósito, com base nos testemunhos mais autorizados (ou mais altos do estema). O objetivo é criar um processo quase mecânico de reconstrução do original, reduzindo ao máximo a subjetividade do editor.

De acordo com Lourenço (2009, p. 192),

Lachmann recua ao arquétipo, o primeiro estágio de transmissão recuperável a partir da análise de documentos sobreviventes. Da sua acção surgiram duas áreas da crítica textual: a teoria da edição crítica e a teoria do *copy-text*. O segundo tipo de edição apresenta um texto crítico, estabelecido com base no *copy-text* ao qual foram introduzidas emendas e correções, no sentido de aproximá-lo, tanto quanto possível, do texto autoral entretanto desaparecido, acompanhado de um aparato crítico que inclui o maior número possível de variantes.

O método lachmanniano foi pensado para ser aplicado a textos bíblicos e clássicos, uma vez que seu criador era editor de textos da Antiguidade e do Novo Testamento (PÉREZ PRIEGO, 1997). Aplicados a outros textos, o método sofreu ajustes. Como assevera Lourenço (2009), do método proposto por Lachmann surgiram duas áreas da Crítica Textual, da qual se destaca a teoria do *copy-text*, ou texto de base, ainda utilizada por editores críticos na

elaboração de edições científicas. A teoria do texto de base, tal como propõe Walter W. Greg em *Il criterio del testo-base*, diz que o texto de base de qualquer edição deve ser adotado levando-se em consideração os aspectos substantivos e acidentais, tomando-se como base, o testemunho que mais se aproxime do autógrafo (DUARTE, 1997- ).

Adaptando a teoria do *copy-text*, de Greg, Fredson Bowers considera que os textos modernos e contemporâneos (os que possuem original presente) devem tomar como texto de base, considerando também os aspectos substantivos e acidentais, o testemunho que mais se aproxima da última vontade do autor, ou seja, aquele que por último o autor fez uma anotação, uma correção ou acréscimo. Assim, funda-se a teoria intencionalista de edição que ainda vigora entre os editores críticos de textos modernos e contemporâneos (LOURENÇO, 2009).

Porém, se durante muito tempo, o objetivo do crítico textual foi estabelecer um texto e evidenciar a intenção autoral, dentro da própria Crítica Textual, alguns teóricos questionam a teoria intencionalista de edição, propondo, portanto, uma teoria de edição que considere as múltiplas versões do texto, suas variantes, seu suporte, seu processo de transmissão e circulação social, considerando todas as esferas envolvidas nesse processo, sem privilegiar uma em detrimento de outra. A teoria de edição assentada em discussões propostas por D.F.Mckenzie (2005), Jerome McGann e Sally Bushell, segundo Lourenço (2009, p. 220), “rejeita a edição intencionalista de Greg e Bowers pelo seu idealismo editorial, pela ênfase nas versões mais antigas de um texto e pela ilusão da possibilidade de fixação de um texto, que, historicamente, nunca existiu nessa forma”.

Esta nova forma de entender o texto leva em consideração as múltiplas versões inerentes ao processo de produção, além de analisar a interação entre a produção autoral e a sociedade, uma vez que o texto, nessa perspectiva teórica, é considerado como um evento social, pois, assim que se torna público, ganha sentido social, tornando-se um produto cultural. Assim, a Crítica Textual, a partir de algumas discussões e mudança de paradigmas, passa a examinar o texto como entidade polifônica que ganha sentido através da negociação entre este e o mundo social, levando em consideração a tradição desses textos, seu conjunto de testemunhos, seu processo de circulação, o contexto de produção, sua materialidade. Para Mckenzie (2005, p. 7, tradução nossa), “un texto [...] tiene siempre como soporte una

materialidad específica: el objeto escrito donde ha sido copiado o impreso, la voz que lo lee, lo recita o profiere, la representación que lo hace ser visto y escuchado<sup>65</sup>”.

De acordo com Chartier (2002a, p. 97), “o estudo das obras não deve nunca ignorar a ‘materialidade do texto’, entendida como a relação visível na página impressa ou através da *performance* teatral, entre dispositivos formais e categorias discursivas”. Considerando a materialidade do texto, sua tradição e seu processo de transmissão, traz-se à cena a história do texto *Malandragem Made in Bahia*.

#### 4.1 TRADIÇÃO DO TEXTO

A tradição de um texto é “a totalidade de testemunhos, manuscritos ou impressos, conservados ou desaparecidos, em que um texto se materializou ao longo da sua transmissão” (DUARTE, 1997, p. 88). A tradição de um texto evidencia as escolhas, as dúvidas, as tomadas de decisão pelo autor, e ainda, “poseen una específica fisonomía cultural<sup>66</sup>” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 36), sendo considerados “individuos históricos<sup>67</sup>” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 36).

O processo de *recensio* visa buscar todos os testemunhos que compõem a tradição de um texto, “comienza con la relación de los testimonios que nos han transmitidos la obra<sup>68</sup>” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 51). Assim, buscaram-se exaustivamente todos os testemunhos da obra com vistas a conhecer a tradição do texto. Segundo Duarte (1997-), a *recensio* é “estudo da tradição manuscrita ou impressa de uma dada obra. Tal estudo consiste na análise comparativa das *varia lectio* quando a obra foi transmitida por vários manuscritos”. Através do processo da *recensio*, identificaram-se três testemunhos mecanografados e uma vasta documentação paratextual. Os testemunhos estão depositados nos acervos, a saber:

- 1) Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, depositado na pasta 32C, ao lado do texto *Baioneta Sangrenta*. O testemunho foi mimeógrafado a óleo, datiloscrito<sup>69</sup>, 31 folhas e 1094 linhas. O papel se encontra amarelado devido à ação tempo, e as folhas

---

<sup>65</sup> Tradução nossa; “um texto [...] tem sempre como suporte uma materialidade específica: o objeto escrito de onde foi copiado ou impreso, a voz que o lê, o recita ou declama, a representação que o faz ser visto e escutado”.

<sup>66</sup> Tradução nossa: “possuem uma específica fisionomia cultural”.

<sup>67</sup> Tradução nossa: “indivíduos históricos”.

<sup>68</sup> Tradução nossa: “começa com a relação dos testemunhos que nos transmitiram a obra”.

<sup>69</sup> “Testemunho dactilografado de um texto, estabelecido pelo autor (caso em que integra a área do autógrafo) ou por outra pessoa (um copista)” (DUARTE, 1997).

apresentam marcas de grampos, à margem esquerda, com numeração à margem superior direita. Possui carimbo da **Superintendência Regional da Bahia, do Departamento de Polícia Federal**, em formato circular, em todas as folhas, exceto na capa, com rubrica, ao centro. Os cortes são destacados, com caneta, na cor azul, envolvidos em um retângulo. Identifica-se o trecho vetado, com o registro manuscrito da palavra “**Corte**”, feito com caneta esferográfica, tinta azul, às folhas 6, 7, 17, 17-01, 18, 21, 22, 23, 25, 26 e 27. Este testemunho não apresenta a folha 13 e será identificado por MMB<sup>EXB</sup>;

- 2) Coordenação Regional do Arquivo Nacional, Brasília – Distrito Federal, depositado sob a numeração 456. Cópia xerografada. Datiloscrito, com 32 folhas e 1132 linhas. As folhas estão numeradas à margem superior direita. Possui carimbo da **Superintendência Regional da Bahia, do Departamento de Polícia Federal**, em formato circular, em todas as folhas, exceto na capa, com rubrica, ao centro. Os cortes são destacados, envolvidos em um retângulo. Identifica-se o trecho vetado, com o registro manuscrito da palavra “**Corte**”, às folhas 6, 7, 17, 17-01, 18, 21, 22, 23, 25, 26 e 27. A rubrica dentro do carimbo é diferente da apresentada na cópia que se encontra no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. Este testemunho será identificado de MMB<sup>AN</sup>;
- 3) Fundação Nacional de Arte, do Ministério da Cultura – Rio de Janeiro, depositado sob a numeração 869.2B. Cópia xerografada. Datiloscrito, com 32 folhas e 1132 linhas. As folhas estão numeradas à margem superior direita. Possui carimbo da **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT**, em formato circular, na folha 1 e na folha 31, com rubrica, ao centro. O texto não apresenta registro de corte. Este testemunho será chamado de MMB<sup>FNA</sup>.

Todos os testemunhos foram datilografados por Antonio Cerqueira, o que lhes conferem o *status* de manuscrito. Em sentido amplo, manuscrito é todo e qualquer texto produzido pelo autor, quer datiloscritos, digitoscritos ou impressos com correções autorais. Conforme Duarte (1997, p. 11), o manuscrito é “um registro de actos e de pensamentos próprios de um tempo para uso de outro tempo”. Torna-se então um objeto material e social, pois é necessário

observar a sua materialidade genética – que possibilita o conhecimento do seu processo de criação e produção individual – e a sua materialidade social – que permite conhecer o seu processo de reprodução, circulação e recepção. A

interpretação textual deve assentar na análise histórica do texto enquanto objecto material, da sua produção e distribuição, o que anula a tradicional separação entre hermenêutica e crítica textual (LOURENÇO, 2009, p. 99).

Analisar a materialidade dos testemunhos de uma obra é ler os sentidos que esta produz. De acordo com Grésillon (2009, p. 41), “Estamos em contato com essa nova sensibilidade que nos faz ver a obra [ou o testemunho] como um *objeto material*, dotado de propriedades físicas, visuais, gráficas, semióticas e estéticas próprias; propriedades estas que participam da construção do sentido”. Ao confrontarem-se os testemunhos MMB<sup>AN</sup>, MMB<sup>EXB</sup> e MMB<sup>FNA</sup>, nota-se que há lugares de variação. Segundo Duarte (1993, p. 17), estes são “passagens do manuscrito que se caracterizam por não terem uma redação única, mas por comportarem sinais de que o autor reconsiderou de alguma forma aquilo que inicialmente sentira ou escrevera”. Além dos lugares de variação referentes ao processo de construção do texto, tem-se também, as marcas deixadas no suporte pelos sujeitos censores, indicando determinadas passagens, trechos ou palavras.

Depois que datilografou o texto, Antonio Cerqueira, retomou-o para fazer uma revisão e, nesse momento, realizou algumas alterações no texto procedendo à correção, que é a “alteração introduzida pelo autor no seu manuscrito [...]; a lição anterior e a nova constituem variantes de autor” (DUARTE, 1997), com vistas a encaminhá-lo para a censura. De acordo com Pérez Priego (1997, p. 33), “cuando un autor introduce modificaciones en un texto [...] o simplemente lo corrige en nueva fase redaccional, nos hallamos ante casos de doble redacción o de *variantes de autor*<sup>70</sup>”. A variante de autor é resultante de uma modificação feita no texto e que pode aparecer no mesmo testemunho, o que ocorre em MMB.

Dos sete tipos de correção estilística elencadas por Duarte (1993), tem-se nos testemunhos, a substituição por sobreposição, a supressão, além do acréscimo (acrescentamento) na entrelinha superior. A substituição por sobreposição foi feita por martetele, ou seja, utilizando-se a máquina de escrever. As sobreposições feitas não atingem a palavra inteira, mas sim, algumas letras que decorrem do ato de datilografia. Essas operações surgem, em primeiro momento, do ato de datilografar, e em segundo momento, de correções manuscritas feitas ao texto, como, por exemplo, <M>/B\ATEM (f. 1), gar<r>/o\tada (f. 1), pre<s>/c\isa (f. 2), etc.

O acréscimo na entrelinha é resultado da releitura do texto pelo seu autor que, nesse momento, decide corrigir os possíveis erros no texto datilografado. Os acréscimos na

---

<sup>70</sup>Tradução nossa: “Quando um autor introduz alterações em um texto [...] ou simplesmente o corrige em nova fase redaccional, nos achamos diante de casos de dupla redação ou variantes de autor”.

entrelinha são, em geral, de letras que, por lapso do autor, não apareceram no momento da primeira redação. Assim como as substituições por sobreposição, o acréscimo na entrelinha também foi feito por martetele, com exceção da sobreposição que aparece na folha 23.

**Figura 6** – Acréscimo na entrelinha superior com uso da máquina de escrever

Fábio- Direito! Direito! Direito para nenhuma rapaz.

**Fonte:** Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia

**Figura 7** – Acréscimo na entrelinha superior com uso da caneta esferográfica (f. 23)

O homem é esta matéria padre que empasta o ar que ele respira para sobreviver. Morra todos os homens para que possam reproduzir esta espécie nojenta, esta destruída nossa sociedade. É que segue o esperra daquela que me pôs nesta situação. Jente, este século é uma prostituição. Ele corroe a medula daquelas que...

**Fonte:** Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN).

Ao lado do acréscimo na entrelinha está a supressão que também visa a eliminar os possíveis erros de datilografia. Nos testemunhos MMB<sup>AN</sup>, MMB<sup>EXB</sup> e MMB<sup>FNA</sup>, a supressão aparece através do uso dos parênteses, divergindo das formas encontradas em outros textos datiloscritos, em que geralmente a supressão ou anulação surge através do uso do X ou / sobreposto a palavra ou trecho que se quer anular.

**Figura 8** – Supressão de palavra com uso de parênteses

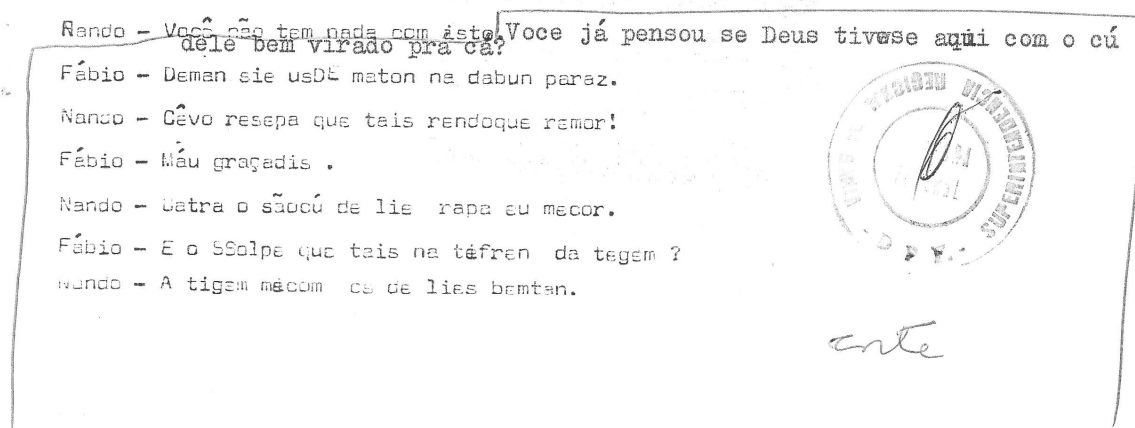
che, na parte de baixo. Costumava dormir despida, apenas com meias. Um irmão meu, dormia na parte de (baixo.) cima. Era o mais velho. Ele não gostava de mim

**Fonte:** Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN).

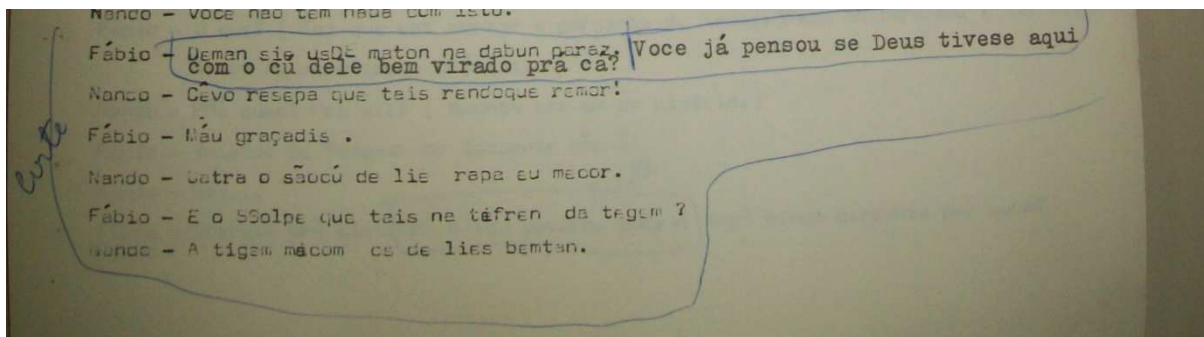
Além das correções feitas no decurso de *Malandragem Made in Bahia*, nota-se também a presença de variante autoral em trechos nos quais o autor insere nova réplica à folha 26 de dois dos testemunhos. Comparando-se os testemunhos, verificou-se que no testemunho MMB<sup>AN</sup>, o autor insere réplica a fala de Nando, enquanto que em MMB<sup>EXB</sup>, a réplica aparece na fala de Fábio. O testemunho MMB<sup>FNA</sup> não apresenta a réplica.



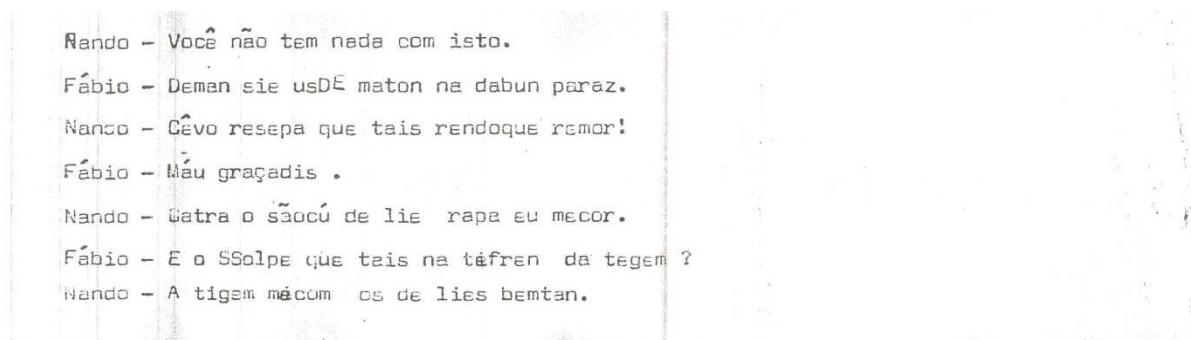
**Figura 9** – Trechos em que o autor insere réplicas em MMB<sup>AN</sup>, MMB<sup>EXB</sup>, MMB<sup>FNA</sup>, respectivamente



**Fonte:** Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN),



**Fonte:** Núcleo do Acervo do Espaço Xisto Bahia



**Fonte:** Fundação Nacional de Arte

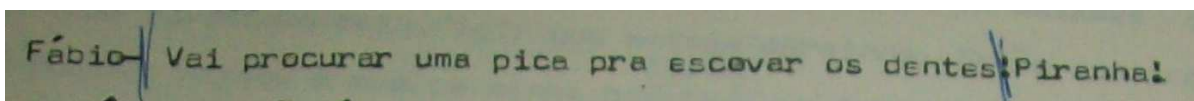
Nesse trecho, o autor inseriu a réplica em locais diferentes o que demonstra que este retomou cada testemunho individualmente (cf. figura 9).

Além das correções e reescrituras, *Malandragem Made in Bahia* ao ser submetido ao serviço de censura, adquiriu em seu suporte marcas que auxiliam na leitura do processo de transmissão do texto. O testemunho MMB<sup>AN</sup> possui carimbo da Superintendência Regional da Bahia – Censura Federal – Departamento de Polícia Federal. O carimbo possui rubrica, não identificada, além das indicações manuscritas de corte. Registra-se também, carimbo de

autenticação da Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN), Brasília, quando do encaminhamento pelo correio das cópias do texto<sup>71</sup>.

Consta no testemunho MMB<sup>EXB</sup>, assim como MMB<sup>AN</sup>, carimbo da Superintendência Regional da Bahia – Censura Federal – Departamento de Polícia Federal, além das indicações manuscritas de corte, feitas a caneta, tinta azul. Comparando-se os testemunhos, nota-se que as rubricas, presentes não são do mesmo técnico de censura. Ademais, tem-se uma indicação manuscrita na capa, sobre o horário, a data e o local de apresentação da peça e a folha 6, uma marcação a caneta de tinta azul.

**Figura 10:** Indicação manuscrita à folha 6 no testemunho MMB<sup>EXB</sup>



**Fonte:** Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia

O testemunho MMB<sup>FNA</sup> apresenta carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, às folhas 1 e 30, com rubrica ao centro. Não apresenta nenhum índice referente à censura. Como basicamente uma versão foi produzida desse texto, optou-se pela edição interpretativa, que, de acordo com Duarte (1997-), é uma “edição crítica de testemunho único ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição”, escolhendo-se um dos testemunhos, o MMB<sup>AN</sup>, para texto de base. Segundo Dionísio (2007, p.120), “[...] há um componente de crítica na edição interpretativa, que pode mesmo passar pelo confronto entre o texto do testemunho único e os passos correspondentes de fontes do texto.” Além disso, optou-se por uma edição fac-similar em meio digital para por em evidência todos os testemunhos desse texto, pois “cada uma delas contém uma multiplicidade de intencionalidades, todas em pé de igualdade e em constante mutação, sem que nenhuma se constitua como *centro* em redor do qual as outras gravitam” (LOURENÇO, 2009, p. 225, grifo do autor).

---

<sup>71</sup> Em setembro de 2010, foram solicitados as cópias dos textos – *Malandragem Made in Bahia*, *Blecaute no Araguaia e Baioneta Sangrenta* – e seus respectivos pareceres, ofícios de encaminhamento e certificados. Nesse momento (2010), o texto adquire mais uma marca: os carimbos de autenticação.

## 4.2 PROCESSO DE TRANSMISSÃO DO TEXTO

Conhecer a transmissão de um texto é entender como “diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e lêem” (CHARTIER, 2002b, p. 61). Como os textos não existem fora de seu suporte material, faz-se necessário ler os suportes para entender o processo de transmissão e de circulação de *Malandragem Made in Bahia*. O ano de 1982 representa uma mudança significativa na atuação de Antonio Cerqueira enquanto dramaturgo. Até então, através da C.A.C Produções Teatrais, fazia adaptações de textos com algum conteúdo de crítica social. Em dezembro do referido ano, o autor leva aos palcos o primeiro espetáculo com texto de sua autoria: *Malandragem Made in Bahia*.

Enquanto texto que se insere em determinado contexto histórico, o da Ditadura Militar apresenta características específicas que estão intrinsecamente ligadas ao contexto em que foi produzido, tais como a presença do teatro político<sup>72</sup>, o teatro agressivo, o Agit-prop, que expressam um rompimento com a estética teatral de base aristotélica. Nesta perspectiva, “podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que é o texto que *faz sentido*, a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto” (RYNGAERT, 1998, p. 66).

O primeiro passo para entender a circulação do texto, é analisar como este foi produzido, ou seja, suas condições de produção. Conforme Lourenço (2009, p. 221), “Se se considerar que, em princípio, todo o autor escreve para ser lido, concomitantemente, no exacto momento em que escreve ou verbaliza a primeira palavra, desencadeia o processo de mediação”, ou seja, no momento em que o texto é divulgado, sofre um processo de socialização, cujas fases, são importantes para entender a transmissão do texto.

Na década de 1980, a máquina de escrever era o meio mais utilizado para a produção de textos, por apresentar algumas vantagens frente a manuscritos. Segundo Gentile (1987, p. 14), “Além de ser mais rápida e menos cansativa, a escrita datilográfica prima sobre a manuscrita por ser mais clara e consumir menos espaço, o que é muito importante quando se trata de escritos volumosos”, tal como é *Malandragem Made in Bahia*. Antonio Cerqueira ao materializar o texto no suporte papel fez uso de duplicadores ou mimeógrafos para a obtenção

---

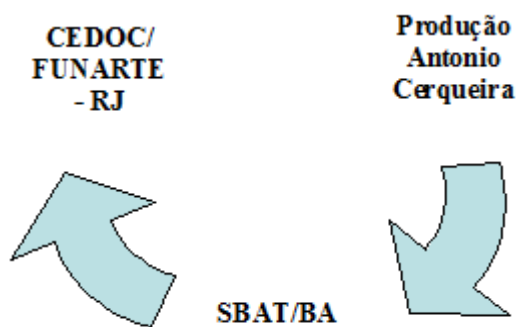
<sup>72</sup> “Nascido no seio da *polis*, do teatro pode-se dizer, repetindo Bernard Dort, que é *ontologicamente político*. Porém, a compreensão do papel que o teatro pode cumprir como instrumento de debate ideológico e de militância política começa a se forjar apenas ao longo do século XIX, em sintonia com os movimentos sociais emergentes [...]. No Brasil, o teatro político ganhou forma de *agit-prop* através da ação do CPC – Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes – e tornou-se marco na história dos anos de 1960 pela atuação de coletivos como Arena, Opinião e Oficina” (GARCIA, 2009, p. 272).

de cópias mecânicas. Os mimeógrafos podiam ser a tinta, a álcool, a gelatina, a óleo etc., e era o meio mais barato, na época, para a reprodução de textos (GENTILE, 1987).

Uma vez produzido, foi submetido à censura, como era de costume na época. Ademais, foi encaminhado a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. De acordo com Garcia, (2008, p. 91), “Em primeiro lugar, o interessado na apresentação da peça requeria autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) na cidade de origem e enviava a documentação necessária para análise do texto” pela censura. Isso pode explicar porquê no testemunho MMB<sup>FNA</sup> não se registra inserção de réplica à folha 26. Os outros testemunhos foram tomados por Antonio Cerqueira, provavelmente, após submissão à SBAT.

O testemunho MMB<sup>FNA</sup> circulou por espaços diferenciados: depois de ser enviado à SBAT, chegou à FUNARTE, embora não se saiba como este chegou lá. O que se sabe é que, desde a década de 90, a FUNARTE vem adquirindo acervos em todo o país, e como órgão responsável pela gestão e organização de documentos sobre as diversas artes, passou a cuidar também dos documentos depositados na SBAT.

**Organograma 1** – Produção e circulação do testemunho MMN<sup>FNA</sup>

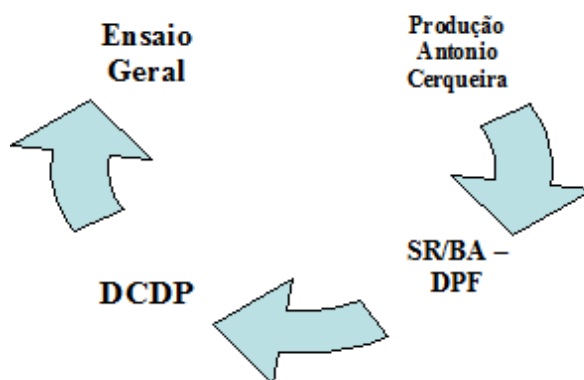


Encaminhado para a SBAT, o texto seguia para a Superintendência Regional – Seção Bahia – do Departamento de Polícia Federal, em três vias. Uma via ficava sob responsabilidade do órgão censório no âmbito regional, para execução do ensaio geral, uma seguia para Brasília para liberação do certificado definitivo e arquivamento (MMB<sup>AN</sup>), e a terceira retornava às mãos do dramaturgo ou à companhia teatral responsável (MMB<sup>EXB</sup>).

À materialidade do testemunho MMB<sup>AN</sup> foram adicionados carimbos, assinaturas e indicações manuscritas de corte. MMB<sup>AN</sup> circulou nos espaços da Superintendência Regional – Seção Bahia, na DCDP. Nesse contexto, teve como mediadores, os técnicos de censura, que procederam à leitura e emitiram pareceres sobre o texto, além de assistirem o Ensaio geral do

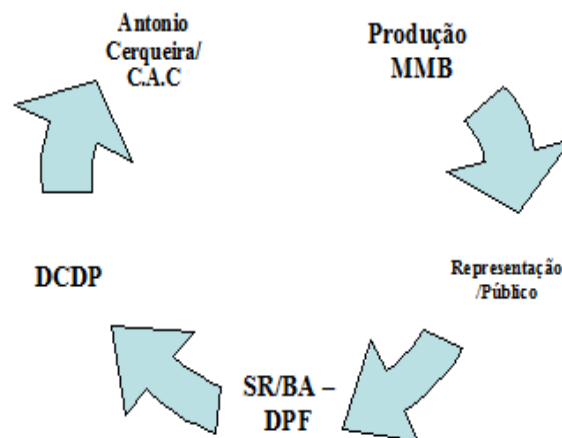
espetáculo. Portanto, os técnicos de censura praticaram dupla mediação: no momento em que leem o suporte papel (escrito) e no momento em que o texto é materializado através da *performance* dos atores (oral).

**Organograma 2** – Produção e circulação do testemunho MMN<sup>AN</sup>



Os documentos não deixam claro em que mês o autor deu entrada ao processo censório, pois não há, o protocolo de entrada no processo de análise do texto para fins de apresentação. Sabe-se, através destes documentos, que o certificado provisório emitido é anterior a fevereiro de 1983, mês em que recebeu certificado definitivo. O texto retornou ao autor, e, conseqüentemente, a toda a produção da peça com marcas indicando os cortes. Essas marcas evidenciam o que poderia ou não ser dito naquele contexto. Além das marcas da censura, há também marcas, que não se sabe se são autorais, indicando o local e o horário da apresentação do espetáculo. Além dos censores, o testemunho MMB<sup>EXB</sup> teve como mediadores, os atores e todos envolvidos na construção do espetáculo, não desconsiderando o público, uma vez que ajustes podem ser feitos no decorrer dos espetáculos com vistas a aproximá-lo do público.

**Organograma 3** – Produção e circulação do testemunho MMN<sup>EXB</sup>



Houve divulgação por parte da imprensa baiana sobre o espetáculo, assim como todas as peças que fizeram parte da Campanha Nacional de Popularização do Teatro, também chamada de Campanha da Kombi, pois os dramaturgos aproveitavam este veículo, utilizado como carro de propaganda, para divulgarem suas apresentações. Quem tivesse interesse poderia adquirir ali mesmo o ingresso para os espetáculos. Encontram-se referências da encenação do texto em todos os jornais que estavam em circulação na Bahia no período, a saber: *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Correio da Bahia* e *Jornal da Bahia*, no caderno 2, na seção de roteiros, que informavam sobre as estreias da semana. Ademais, em vários jornais há fotos da encenação da peça<sup>73</sup>.

O espetáculo foi classificado como drama em alguns jornais, pois conta a história de Fábio, um marginal que se envolve em trapaças e acaba sendo morto pela polícia. De acordo com Antonio Cerqueira, em texto publicado no *A Tarde*, a peça “está voltada para uma realidade marginal centralizada em Salvador[,] colocando como enfoque principal o impulso que a sociedade vitaliza em função da autodestruição” (VIERA NETO, 1982, p. 12). A estreia do espetáculo contou com um coquetel de confraternização. Durante o tempo em que ficou em cartaz, *Malandragem Made in Bahia* se propôs a discutir a realidade social brasileira.

---

<sup>73</sup> Cf. Anexos

### 4.3 PRÁTICA DE EDIÇÃO NO ÂMBITO DA CRÍTICA TEXTUAL: A EDIÇÃO DO TEXTO DE TEATRO

O termo Filologia possui uma multiplicidade de denominações, que, segundo Carvalho e Silva (1994, p.58), é usado, em pelo menos, três acepções – “a primitiva, de ‘culto da erudição ou da sabedoria em geral’, a equivalente à de Linguística e a equivalente à de Crítica Textual”. A Filologia enquanto Linguística, ou seja, no seu sentido *lato sensu*, estuda a língua em sua amplitude, portanto, todo e qualquer estudo de língua terá um caráter filológico. A Filologia como Crítica Textual ocupa-se da preservação do patrimônio cultural escrito e sua interpretação. Por meio de sua principal atividade, a edição de textos, busca evidenciar uma cultura que se revela por meio da materialidade dos textos que recupera. Segundo Cano Aguilar (2000, p. 14),

[...] *Filología* sigue conservando una acepción amplia, de modo que por ella se entiende el estudio e análisis de la cultura e civilización de un pueblo a través de los documentos escritos que éste ha dejado: la Filología es así una ciencia auxiliar de la Historia [...] e incluso puede concebirse como una ‘Historia Cultural’. Pero más frecuentemente la Filología se ha identificado con la labor misma del estudio de los textos: en este sentido, es la Historia (o cualquier otra disciplina) la que se convierte en auxiliar de la Filología, pues para interpretar un texto puede ser necesario cualquier conocimiento que aporte cualquier disciplina; ahora bien, para tal interpretación es preciso que el texto sea fiable: la Filología acaba así especializándose en labor de *fixar, reconstruir, criticar*, etc. [...] Por último, no hay que olvidar que *todo texto está hecho de la materia de la lengua*: hija o hermana de la Filología, la Lingüística ha recorrido junto a ella un largo e tortuoso camino, lleno de encuentros y rechazos<sup>74</sup>.

Também de acordo com Auerbach (1972, p. 11),

a Filologia é o conjunto das atividades que se ocupam metodicamente da linguagem do Homem e das obras de arte escritas nessa linguagem. Como se trata de uma ciência muito antiga, e como é possível ocupar-se da linguagem de muitas e diferentes maneiras, o termo filologia tem um significado muito amplo e abrange atividades assaz diversas. Uma de suas formas mais antigas, a forma por assim dizer clássica e até hoje considerada por numerosos eruditos como a mais nobre e a mais autêntica, é a edição crítica de textos.

---

<sup>74</sup> Tradução nossa: “[...] Filologia segue conservando uma acepção ampla, de modo que por ela se entende o estudo e análise da cultura e civilização de um povo através dos documentos escritos que este deixou: a Filologia é assim uma ciência auxiliar da História [...] inclusive pode conceber-se como uma ‘História Cultural’. No entanto, mais frequentemente a Filologia tem se identificado com o estudo dos textos: nesse sentido, é a História (ou qualquer outra disciplina) que se converte em auxiliar da Filologia pois, para interpretar um texto, pode ser necessário qualquer conhecimento que aporte qualquer disciplina; isso posto, para tal interpretação é preciso que o texto seja fidedigno: a Filologia, assim, acaba especializando-se no labor de fixar, reconstruir, criticar, etc”. [...] Por último, não se pode esquecer que todo texto é feito da matéria da língua: filha ou irmã da Filologia, a Linguística percorreu junto com ela um longo e tortuoso caminho, repletos de encontros e desencontros.

Durante muito tempo, procurou-se definir a Filologia, na perspectiva da Crítica Textual, como “o conjunto de operações que preparam um texto para a publicação ou mesmo o aproxima da última vontade manifestada por seu autor ou autora” (MARTINS, 2005, p. 50). Esse objetivo final do editor crítico, que procurava evidenciar a última vontade manifesta do autor, sua intenção final, seu ânimo autoral, é conflitivo com as discussões que estão sendo propostas na atualidade, momento em que se deve repensar o fazer editorial. Estas discussões se assentam em uma mudança do que se entende como texto, que se amplia (MCKENZIE, 2005).

Nesta perspectiva, “o afastamento do crítico textual da preocupação com a determinação da intenção autoral encontrou o seu paralelo em determinadas concepções da teoria da literatura e da autoridade” (LOURENÇO, 2009, p. 183), que questionaram o pensamento metafísico<sup>75</sup> ocidental, em função da episteme de nossos dias. Assim, a prática de edição de textos, segundo Castro (1995, p. 515-516) “tarefa para que convergem directa ou indirectamente todos os esforços do filólogo [...] não está nunca concluída”. Refuta-se, deste modo, “a noção de filologia como uma base que precede a interpretação literária e cultural” (CASTRO, 1995, p. 516), pois, não se prepara uma edição científica sem ao mesmo tempo lê-la e interpretá-la. Por ser uma interpretação, a tarefa de editar um texto, “revela um incessante jogo de ir e vir entre texto e interpretação” (CASTRO, 1995, p. 516).

“Cada texto, en cuanto objeto de interpretación, tiene exigencias propias, distintas de las de cualquier otro, y reclama un tratamiento peculiar, que tenga en cuenta su individualidad estructural y contextual<sup>76</sup>” (TAVANI, 1988, p.36). Por conta das mudanças de paradigmas, a própria Crítica Textual teve que adequar sua prática, tratando de diferenciar os modos como são preparadas as edições de textos antigos e medievais, dos textos modernos e contemporâneos. Assim, de acordo com Tavani (1988, p. 36), em

Cada una de las épocas [...] el campo de la crítica textual, presenta características propias en lo que se refiere no sólo a la articulación del saber y de las tendencias socio-culturales, sino también en la de la tradición textual, que en el primer período es exclusivamente manuscrita, en el segundo a veces manuscrita pero cada vez más frecuentemente impresa, aunque casi sin intersecciones entre una y otra modalidad, y en el tercero esencialmente impresa, pero con una marcada presencia de re-escrituras y reelaboraciones materializadas en re-ediciones y de manuscritos pre o para-textuales, y con una siempre más frecuente conmixión entre las dos

---

<sup>75</sup> A metafísica é um modo de pensar o mundo e, ao mesmo tempo, de utilizar a linguagem para expressá-lo e, ainda, para ocultar as contradições desse sistema de ideias.

<sup>76</sup> Tradução Nossa: “Cada texto, enquanto objeto de interpretação, tem exigências próprias distintas dos outros, e exige um tratamento peculiar que leve em conta sua individualidade estrutural e contextual”.



tradiciones, que muchas veces se entrelazan, con interferencias recíprocas y en una coexistencia solidaria y conflictiva al mismo tiempo<sup>77</sup>.

Conforme Lourenço (2009, p. 244), “Uma vez que o significado de um texto depende, entre outros factores, da rede de códigos linguísticos e bibliográficos, Crítica Textual e hermenêutica são actividades inseparáveis no estudo de um texto”. A prática de edição apresenta a característica de ser uma atividade hermenêutica, na qual o editor crítico pode “somente buscá-lo [o texto crítico] por aproximações sucessivas” (CASTRO, 1995, p. 516). Por isso, para Tavani (1988, p.41), toda “edición critica es siempre [...] una hipótesis de trabajo, un proceso ilimitado de aproximación al texto, y no un dato firme y definitivo: y en esta perspectiva, es posible y hasta necesario que el editor prosiga sus esfuerzos [...] aunque se de perfectamente cuenta de que el onjetivo es inalcanzable<sup>78</sup>”.

E para que esta hipótese se sustente, é necessário que o editor leve em conta as especificidades do texto que vai editar. Não se edita um poema, como uma narrativa, ou um texto de teatro. Cada qual tem características próprias que lhe são inerentes e que fazem com que estes sejam reconhecidos enquanto gêneros textuais diversos. No caso do texto de teatro, objeto de estudo desta dissertação, o editor que se propõe a estabelecer um texto deve considerar o seu caráter efêmero, pois, este é considerado um produto em processo, um *continuum*. Para Giuliani (2006, p. 1),

En principio, lo que solemos llamar una obra teatral (una tragedia, una comedia, un auto...) es un evento que se desarrolló en el pasado, en un espacio y un tiempo determinados, en unas condiciones irrepetibles, representada por unos actores y delante de un público que nunca más volverán a verse las caras. En cuanto evento, el teatro es efímero. Lo que queda tras él son nuestros recuerdos y los materiales que sirvieron para realizar la presentación: el decorado, los trajes de escena y unos cuantos papeles que sirvieron para llevar a cabo la representación<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Tradução Nossa: “Cada uma das épocas [...] o campo da crítica textual, apresenta suas características próprias, no que se refere não apenas à articulação do saber das tendências sócio-culturais, mas também na tradição textual, que no primeiro período é exclusivamente manuscrita, no segundo, às vezes manuscrita, mas cada vez mais frequentemente impressa, ainda que quase sem interseções entre cada modalidade, e no terceiro essencialmente impressa, mas com uma marcada presença de reescrituras e reelaborações materializadas em re-edições e de manuscritos pre- ou para-textual, e comistão cada vez mais frequente entre as duas tradições, que muitas vezes se entrelaçam com interferências mútuas e em uma coexistência solidária e conflictiva ao mesmo tempo”.

<sup>78</sup> Tradução nossa: “Edição crítica é sempre [...] uma hipótese de trabalho, um processo ilimitado de aproximação ao texto, e não um dado firme e definitivo: e nesta perspectiva, é possível e até necessário que o editor prossiga seus esforços [...] ainda que se dê perfeitamente conta de que o objetivo é inalcançável”.

<sup>79</sup> Tradução nossa: “Em princípio, o que costumamos chamar de obra teatral (uma tragédia, uma comédia, um auto ...) é um evento que teve lugar no passado em um determinado espaço e tempo em condições únicas, representado por alguns atores e na frente de uma platéia que nunca mais voltaram a ver seus rostos. Como um evento, o teatro é efêmero. O que resta são as nossas recordações e os materiais que serviram para realizar a apresentação: a decoração, os figurinos e alguns papéis que serviram para levar a cabo a representação”.

Desde o momento em que é pensado, o texto no teatro se apresenta como material aberto e variável, passível de modificações, pois desde o autor até o diretor, passando pelos atores, podem sugerir alterações no texto da peça. Levado ao palco, este pode passar por novo processo de reescritura, dependendo da recepção crítica do público. O texto, então, é escrito e pensado para a representação. Segundo Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. ix)

[...] é reconhecida a especificidade do texto de teatro, embora na prática cotidiana sua abordagem continue a ser problemática, como se fosse absolutamente necessário contar com a representação para que o objeto seja completo e satisfatório. Aquilo que chamam, por vezes com intenção maligna, 'análise literária do texto' é assim recusado de saída e seu discurso invalidado em consequência de uma falta original, a competência em matéria de representação.

Conforme Ryngaert (1996), não é necessário recorrer ao palco para explicar a página. O que está materializado nos textos dramáticos são pistas que não o esgotam e auxiliam na sua leitura. Ainda, segundo Ryngaert (1998, p. 30),

A leitura de um texto equivale a construir uma cena imaginária na qual o texto seria percebido da maneira mais satisfatória para o leitor. Isso não quer dizer que o texto teatral seja 'incompleto' por natureza, mas que ele resulta de um regime paradoxal [...]. Ele é completo enquanto texto, mas toda leitura revela as tensões que o encaminham a uma próxima cena. A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória.

De acordo com Gresillón (1995), a relação entre texto e encenação é dialética; "sabe-se desde há muito tempo que à relativa perenidade e unicidade do texto opõe-se o caráter efêmero e múltiplo das encenações" (GRESILLÓN, 1995, p. 269). Apesar disso, o texto sofre constantes transformações, pois se adequa constantemente às situações surgidas no ato da encenação. A relação entre texto e cena é de interdependência. Segundo Gadelha (1993, p. 147),

É nítida a dupla existência do texto teatral, pois ele admite que seu círculo de significação se exerça em torno da relação escritura/fruidor (como literatura) e em torno da relação escritura/encenação/fruidor (enquanto espetáculo). Vê-se, então, que, da literatura, a edição crítica não se dispensa; e quando se pensa no lado propriamente teatral da questão, ela terá ainda mais importância.

Por seu caráter efêmero, o texto de teatro, enquanto objeto de edição científica, ainda intriga os editores que, buscando a última vontade do autor (aqueles, e não são poucos, que ainda o fazem, pautando-se segundo modelo intencionalista), temem nunca alcançá-la, uma vez que este texto é fruto de uma coletividade. Por isso, afirma McKenzie (2005, p.65),

La relación de la crítica textual con las realidades de la producción teatral siempre ha sido de una impotencia desconcertante. El texto dramático no es sólo sumamente inestable, sino que, cualquiera que sea el argumento, no es más que un pretexto para la ocasión teatral y sólo una parte constituyente de ésta<sup>80</sup>

Para solucionar esta “impotência desconcertante” do editor crítico frente ao texto de teatro é que se faz necessário desconsiderar o texto como algo transparente, cujo sentido da fixação deste seja trazer à luz as intenções autorais. Se o editor de textos modernos conta com inúmeros originais e inúmeros materiais pré- e/ou paratextuais não é possível a ele comportar-se como um editor de textos antigos e medievais, como chama a atenção Tavani (1988).

Para que o editor científico possa estabelecer criticamente um texto dramático, deve-se considerar sua instabilidade textual, suas múltiplas versões, e acima de tudo, deve considerar o texto como objeto aberto, variável, fruto da coletividade, escrito a várias mãos. Deve-se, ainda, agir no sentido de ler as marcas que estão no texto, pois

[...] el editor de una obra teatral debe abordar una serie de cuestiones previas que tienen que ver con la misma definición y naturaleza del objeto sobre el que aplica su trabajo<sup>81</sup>.

[...] el editor crítico de teatro debe tener en cuenta la mencionada dicotomía texto/representación y el consiguiente doble estatus del texto – orientado a la *performance* y objeto literario para la lectura – a la hora en enjuiciar los materiales con los que trabaja<sup>82</sup> (GIULIANI, 2006, p.1-2)

A edição do texto de teatro precisa valorizar a variação, os diferentes sujeitos envolvidos na sua construção, a sua instabilidade, como características próprias da sua materialidade. A efemeridade do texto teatral e a recusa por parte das editoras comerciais em publicá-los, que torna cada vez mais necessária a edição científica desses textos. De acordo com Gadelha (1993, p. 147),

No caso da literatura dramática brasileira, chega a ser alarmante o estado de conservação dos textos: perderam-se incontáveis manuscritos; outros jazem à mercê do humor de traças, ratos e baratas nos porões das bibliotecas; alguns textos do passado desfiguraram-se pela sucessão de edições nada criteriosas; outros, ainda, acenam apenas com o seu título para os dias atuais, como fantasmas clamando pela chance de ascender aos céus.

---

<sup>80</sup> Tradução nossa: “A relação da Crítica Textual com as realidades da produção teatral sempre foi de uma impotência desconcertante. O texto dramático é não apenas sumamente instável, mas, qualquer que seja o argumento é apenas um pretexto para a ocasião teatral e apenas uma parte constituinte desta”.

<sup>81</sup> Tradução nossa: “[...] o editor de uma obra teatral deve abordar uma série de questões prévias que tem a ver com a própria definição e natureza do objeto sobre o qual se aplica seu trabalho”.

<sup>82</sup> Tradução nossa: “[...] o editor crítico de teatro deve levar em conta a mencionada dicotomia texto/representação e o conseqüente estatuto duplo do texto – orientado para a *performance* e objeto literário para a leitura – na hora em que for avaliar os materiais com que trabalha.

Além disso, como ressalta Gadelha (1993, p. 148),

A edição crítica do texto teatral não deve sofrer de avareza (isto fica para personagens cômicos), ao elaborar (e efetivamente imprimir) as suas notas. As posições adotadas pelo editor, quanto mais esclarecedoras de outras opções possíveis em muito auxiliariam o leitor encenador na tomada de suas próprias posições. Além das didascálias (caso existiam no texto), transitam outros indicadores do sentido. As notas de pé-de-página e o aparato crítico muito têm a oferecer para a exegese dos profissionais da cena: elas servem como fachos de luz (Apolo) a aclarar o caminho da criação em seu eterno e livre movimento (Dionysos).

Na Bahia, a Secretaria de Cultura, através da Fundação Cultural do Estado (FUNCEB), instituiu o selo Dramaturgia da Bahia, fomentando “à produção bibliográfica na área teatral, em regime de cooperação mútua e de parceria com organizações profissionais, como o Teatro Vila Velha e o Teatro XVIII” (SANTOS, 2008, p. 2666). Em junho de 2008, em encontro realizado pela FUNCEB<sup>83</sup>, traçaram-se metas como inclusão da literatura dramática no ensino formal das escolas da rede pública; criação de um banco de textos dramáticos virtuais e a edição e circulação da dramaturgia através de parcerias com editoras e universidades. Desta forma, a realização de edições científicas faz-se primordial, para que a proposta seja executada.

Desde 2006, um grupo de pesquisadores, a Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos, nas universidades da Bahia, UNEB e UFBA, tem-se ocupado da recolha, arquivamento, edição e estudo dos textos teatrais censurados na Bahia no período da Ditadura Militar. O Arquivo Textos Teatrais Censurados traz, além dos textos dramáticos, matérias de jornais baianos que tratam do teatro e da censura na Bahia e fazem alusão aos textos editados. Como produtos desta pesquisa, listam-se três dissertações de mestrado: *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*, por Ludmila Antunes de Jesus (2008), *Três fios do bordado de Jurema Penna: Leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*, por Isabela Almeida (2011), *Os manuscritos de Cândido ou O Otimismo, uma adaptação de Cleise Mendes: Leituras do processo de criação e proposta de edição genética*, por Eduardo Matos (2011). Acrescentem-se ainda outros trabalhos em andamento: três dissertações que serão defendidas em 2012, *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*, de Débora de Souza, *Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As Interrogações, de Ariovaldo Matos: leitura filológica do arquivo e*

---

<sup>83</sup> Informações obtidas através do site da FUNCEB: <[http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/noticias/2008/06junho/2008-06-13\\_encontro\\_dramaturgia.html](http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/noticias/2008/06junho/2008-06-13_encontro_dramaturgia.html)>. Acesso em: 08 jun de 2010.

*edição do texto*, Mabel Mota, *Edição do texto e estudo dos cortes da censura em Malandragem Made in Bahia*, de Williane Silva Corôa, além da dissertação iniciada em 2011, de Fabiana Correia; e quatro teses de doutoramento, de Arivaldo Sacramento de Souza, Ludmila Antunes de Jesus, Isabela Almeida e Eduardo Matos, e ainda Trabalhos de Conclusão de Curso<sup>84</sup>.

Além das peculiaridades inerentes ao texto teatral, tais como a dicotomia texto/representação e o caráter efêmero do texto, o editor deve levar em conta também, as condições de produção e transmissão desses textos, uma vez que estes textos passam pelo crivo dos censores. Nesse sentido, toma-se o texto como produto da circulação entre diferentes sujeitos – autor(es), censores, leitores – que significam e, no caso dos dois primeiros sujeitos, alteraram o texto. Para editar um texto, é preciso, “invocar a sociabilidade do texto [...] situá-lo no curso da história e fazer surgirem ao mesmo tempo as flutuações das normas culturais e as variações dos nossos critérios” (HAY, 2002, p. 39).

Ademais, o editor científico de textos teatrais deve também recorrer a elementos paratextuais que o auxiliarão na leitura e na interpretação do texto a ser editado. Os elementos paratextuais são de grande valia no momento da edição, pois seu uso refuta a centralidade no texto, passando a considerar também o contexto no qual este texto se insere. Portanto, são paratextos, as matérias de jornais, as entrevistas, as inscrições na folha do texto, ou seja, tudo o que circula ao redor desse texto (GENETTE, 2009). No caso da edição interpretativa, estes elementos ganham ainda mais importância, pois servem para elucidar situações textuais e também para evidenciar informações extra-textuais.

Entende-se, pois, o texto como produto e, ao mesmo tempo, produtor de cultura, num documento social (SANTOS, 2008), que pode e deve ser lido pelo filólogo no sentido de verificar como se engendram os diálogos existentes entre cultura, ideologia e história das produções teatrais. Segundo Said (2007, p. 83), “a leitura é o ato indispensável, gesto inicial sem o qual qualquer Filologia é impossível”. A leitura dos textos teatrais censurados deve ter sim um viés filológico, se, para isso, buscarem-se as intrincadas relações entre texto, cultura e sociedade.

---

<sup>84</sup> Listam-se os trabalhos: *“Em tempo” no palco*, de Chico Ribeiro Neto: edição e estudo do vocabulário político-social, por Isabela Almeida (2007); *A Moral como discurso censório: uma análise da ação da censura no texto teatral À Flor da pele*, por Eduardo Dantas (2008); *A Epopéia de um povo ou As Aventuras do Criolo Doido: edição e caracterização do contexto sócio-histórico*, por Isa Dantas (2008); *Vegetal Vigiado*, de Nivalda Costa: texto e censura (por uma análise de estratégias para driblar censura), por Débora de Souza (2009); *Teatro e Censura através de textos da Imprensa baiana no ano de 1978*, por Williane Silva Corôa (2009) e *Análise filológica-linguística dos registros da oralidade nos textos dramáticos adaptados da Literatura de cordel*, por Fabiana Prudente (2010).

#### 4.2.1 Critérios para a edição

Para a edição do texto teatral *Malandragem Made in Bahia* seguiram-se as normas adotadas pela ETTC, fazendo os ajustes necessários, considerando a especificidade de cada situação textual. Dada a leitura que se fez da materialidade dos suportes que fizeram circular o texto MMB, das marcas autorais, das anotações e dos cortes realizados pelos censores, optou-se pela edição interpretativa, em suporte papel e eletrônico, tomando como texto de partida para o trabalho crítico aquele encaminhado para julgamento censório, considerando o fato de ali, de alguma forma, ter-se representado um estado do texto dado por acabado, pronto, definitivo, mesmo que provisório, sobretudo, em se tratando do texto teatral.

Confrontam-se os testemunhos e, a partir de então, apresentam em aparato, à margem e no rodapé da página, as variantes autorais e as intervenções dos censores, respectivamente. O espaço do rodapé será usado ainda para comentários do editor. Para dar conta das versões resultantes da ação de diferentes sujeitos, autor e censor, apresentam-se numa edição fac-similar digital todos os testemunhos aqui estudados.

Registram-se as normas a serem adotadas para o preparo da edição:

1. Respeitar o seccionamento do texto em cenas, atos e réplicas;
2. Trazer as informações da rubrica entre parênteses e em itálico;
3. Trazer o título da peça em negrito e em caixa alta;
4. Indicar os nomes das personagens na íntegra, em caixa alta e à esquerda da folha;
5. Atualizar a ortografia, exceto para as grafias de palavras que correspondam ao uso da língua em sua modalidade oral que, neste contexto, serão mantidas conforme aparecem no texto;
6. Acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade, marcando o acento diferencial;
7. Proceder à correção do que for comprovadamente erro, deslize ou contra-senso, conservando as marcas da oralidade existentes no texto, exceto nos casos de oscilação da grafia de alguma palavra, quando será adotada a lição que predomina;
8. Usar devidamente as letras maiúsculas em nomes de pessoas, lugares, e após a pontuação, conforme regra em gramáticas normativas da língua portuguesa;
9. Manter a pontuação original, exceto nos casos de erro, para os quais se fará a correção;

10. 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;
11. Manter os estrangeirismos da mesma forma que se registram nos textos e corrigir somente erros;
12. Numerar as linhas de cinco em cinco;
13. Registrar as variantes autorais substanciais, em itálico, no aparato. As intervenções do editor não serão registradas;
14. Registrar comentários do editor e as intervenções do censor, indicando a primeira e última palavra referente ao trecho censurado, em nota de rodapé;
15. Usar operadores comumente empregados em trabalhos de Crítica Textual e Crítica Genética para a descrição simplificada das emendas autorais realizadas no texto:

[↑]	Acréscimo na entrelinha superior
< >	Supressão
< > / \	Substituição por sobreposição
†	Riscado ilegível

Para a edição em meio digital, serão transpostos o texto crítico para o espaço da tela, onde através de links, mostrar-se-ão as correções feitas pelo autor, a ação da censura, através das imagens dos cortes efetuados e das indicações apresentadas, os diálogos efetuados com outros textos, além de curiosidades atinentes ao texto e a própria edição. A edição em meio digital surge como solução aos problemas atinentes à edição de textos modernos, uma vez que a massa documental gerada pelo processo de construção de um texto ou uma obra é demasiadamente extensa, não sendo possível transpor essa gama de informações para o espaço do papel.

A utilização de dispositivos digitais na formatação da edição é grande auxílio quando se pensa em um texto em suas múltiplas possibilidades de leitura. “Pela autoconsciência da materialidade e pela possibilidade de utilizar imagens fac-similadas, a edição [...] dá maior visibilidade a aspectos da materialidade genética e social dos textos, a idiossincrasias do autor que a edição impressa frequentemente tende a normalizar silenciosamente” (LOURENÇO, 2009, p. 252). Assim, a edição em meio digital proporciona uma leitura que considera não só a materialidade do texto, mas também seu processo de transmissão.

#### **4.2.2 Texto Crítico e Aparato**

O texto crítico será fixado a partir do testemunho MMB<sup>AN</sup>, pronto para encaminhamento à censura, uma vez que este testemunho está completo, contando com todas as folhas, além de trazer as marcas da ação dos censores, importantes para ler a linguagem proibida no texto. Ao lado do texto crítico, seguir-se-á um aparato onde serão registrados os erros óbvios feitos pelo autor. Ainda, nesse aparato, haverá remissão para notas, que esclarecerão quaisquer questões atinentes ao texto. No rodapé, além dos comentários do editor, registram-se as intervenções dos censores.

#### **4.2.3 Texto do Autor e Texto do Censor**

Chama-se texto do autor aquilo que está materializado no testemunho MMB<sup>AN</sup> como produção autoral. Ao lado das marcas autorais, aparecem marcas da censura (carimbo, indicações de corte) que eliminam certas partes do texto, baseando-se nas leis censórias, no caso de *Malandragem Made in Bahia*, o decreto-lei nº 20496/46. O texto do autor virá como texto de base, e, no aparato, também registrar-se-ão as marcas da censura, de modo que o leitor dessa edição possa notar o que se configura como produção autoral e o que é produto social, determinado pela ideologia e pelo regime político vigente, resultado da intervenção dos técnicos de censura.



#### 4.2.4 Edição Interpretativa

### MALANDRAGEM MADE IN BAHIA

MALANDRAGEM MADE IN BAHIA <sup>85</sup>

AUTOR – ANTONIO CERQUEIRA

SA.BA;

1º ATO

5 (FÁBIO ESTÁ DEITADO FUMANDO UM CIGARRO. ESTÁ ABATIDO. ALGUÉM BATE A PORTA, FÁBIO VAI ATÉ A PORTA, FÁBIO<sup>86</sup> ATÉ A PORTA NÃO É NINGUÉM. VOLTA DEITA. BATEM A PORTA <M>/B\ATEM NOVAMENTE.)  
FÁBIO — Quem é?

---

<sup>85</sup> No testemunho MMB<sup>EXB</sup>, há, em tinta azul, à mão, entre o nome do autor e a indicação do local: 20. hs. dia 13/12/82 Biblioteca 2ª feira. Esta informação diverge da divulgação feita pelos jornais que indicam a apresentação para as 21 h.

De acordo com Antonio Cerqueira (2011), em depoimento aos membros da ETTC, o processo de criação de *Malandragem Made in Bahia* contou com quatro linhas narrativas. “Eu tava pensando essa semana (17/11/2011), aonde foi que eu achei inspiração (risos). E caiu bem. Foi uma peça assim que chocou muito na época, porque eles [os atores] tinham uma capacidade interpretativa muito grande, e aí, eu considerei assim, um dos textos mais diferentes que eu já criei. Até a própria adaptação que eu fiz com *Calígula* não é tão forte quanto *Malandragem Made in Bahia*. [...] Esse texto tem um contexto bastante pesado para a época. Falando sob o ponto de vista literário, o texto tem quatro vertentes de linguagem. Alguém pode achar que o texto é pornográfico, mas não. Esta obra trata, desde o momento em que eu busquei, no texto, esclarecer a questão do governo da época para as pessoas que iam ao teatro, ou, independente disso, porque isso também é levado à imprensa. [...] Não conheci na época algum autor que tivesse construído um texto tão louco (risos) como *Malandragem Made in Bahia*. É verdade (risos). Ele é bastante mesclado, por diversas nuances e por fim das contas, ele é bonito, mas ele choca”.

A primeira vertente identificada no texto é o chamado teatro de conversação, “em que as trocas e as circulações de palavras prevalecem sobre a força e o interesse das situações, um teatro em que nada ou quase nada é ‘agido’, em que a fala, e somente ela, é ação” (RYNGAERT, 1998, p. 137). Nesse sentido, o texto apresenta muita semelhança com a dramaturgia de Plínio Marcos, autor do período, no qual Antonio Cerqueira dialoga. Referindo-se a Plínio Marcos, diz: Me identifiquei com sua literatura teatral e tive sorte de ser um dos únicos diretores teatrais que montavam suas obras, onde [sic] ele, Plínio Marcos, concedia a liberação da peça sem cobrar seus direitos autorais, mesmo sabendo que era sucesso de bilheteria (CERQUEIRA, 2011).

<sup>86</sup> De acordo com o depoimento aos membros da ETTC, Antonio Cerqueira (2011) diz que “os personagens (Nando, Fábio e Careca) são frutos de sua inspiração”.

10 NANDO — Sou eu!  
FÁBIO — Eu quem? Não tem nome não é?  
NANDO — Nando.  
FÁBIO — Está bem. (*Vai até a porta e abre sem dar as caras*) Entre.  
NANDO — Oi tudo bem? (*Nando não repara a cara de Fábio*) Sabe bicho... Ôpa,  
15 casa arrumadinha! Tá esperando alguém? Bem, isto não é da minha  
conta. Sim, como eu ia dizendo. Rapaz, a mulher tá me deixando  
maluco. Porra imagina que... Eu hem! Que cara é essa, meu amigo?  
Que foi que viu que tá com cara de quem comeu e não gostou? Para  
com isso meu irmão, ô meu jovem! A vida é pra gente curtir!  
20 Aproveita mano.  
FÁBIO — É! Não gostei mesmo.  
NANDO — (*Continua falando*) Mais que garota! Eu não posso nem imaginar.  
Aqueles peitinhos... puta que pariu, ai se eu...  
FÁBIO — (*Irritado*) Para de falar nessa joça. Tu não tira essa mulher da cabeça!  
25 Parece até que tu ganhou na loteria. *lot[↑e]reria*  
NANDO — E ganhei mesmo. Taí ganhei na loteria.  
FÁBIO — Deus tá vendo e que bolão hem mano!  
NANDO — Como é que é?  
FÁBIO — Nada! Nada! Só tou falando que a garota é de fino trato! (*Fazendo um*  
30 *gesto com a mão*)  
NANDO — Sacana! Sacana! Não fala assim da minha garota, se não eu te  
arrebento a cara.  
FÁBIO — Só vendo.  
NANDO — Nojento! Só porque você quer. Ignorante! Eu venho te fazer  
35 companhia pra que não fique aí parecendo...parecendo uma bolha. E  
você me recebe com quatro pedras na mão. Eu vou embora. Agora  
fica aí com sua...  
FÁBIO — (*Impedindo*) Não, fica aí. Me desculpe, eu estou muito nervoso, e  
...quer tomar um café?  
40 NANDO — Não, obrigado.  
FÁBIO — Como é a garota... legal mesmo?

NANDO — Só vendo que gracinha!  
FÁBIO — Mas deixa pra lá. Como é que vai o pessoal lá?  
NANDO — Que pessoal? A garotada lá da... *gar<r>/o\tada*  
45 FÁBIO — Não foge do assunto rapaz. Você sabe do que estou falando.  
NANDO — Juro poxa!  
FÁBIO — Eu falo, seus irmãos.  
NANDO — Ah! Vão bem graças a Deus. Só o Ramon que não quer nada com o estudo.  
50 FÁBIO — Pois é, outro dia eu o vi filando aula. Tava conversando com uma menina no jardim. Bateu a primeira aula, ele não entrou. Bateu a segunda; terceira, quarta, quinta e ele lá.  
NANDO — Moleque! Minha mãe dá um duro retado pra sustentar a família e ele ainda faz isto. Mais nós vamos ter uma conversa. *e aquele pra ainda faz isto ain<†>da*  
55 FÁBIO — Deixa pra lá! É apenas uma fase. O garoto está na adolescência, depois ele vai compreender que a realidade é outra, totalmente diferente.  
NANDO — Mas daquele tamanho, e já está assim, imagine quando crescer? Vai dar pra vagabundo, pra malandro! Isso é que não, nós vamos ter uma conversa, só pra acertar. Ah! Se vamos!  
60 FÁBIO — Vê se não mata o garoto de porrada.  
NANDO — Eu sei como agir. (*Pausa pequena*) Olha Fábio, eu não vim aqui pra brigar, muito pelo contrário. Eu vim pra lhe dizer, que sinto muito pelo que aconteceu. Sabe eu...  
65 FÁBIO — Não precisa se justificar. Eu compreendo a sua posição. Afinal eu *pre<s>/c\isa* acredito em você.  
NANDO — Minha mãe não deveria ter feito isto, você também é irmão, é filho dela. Tem o mesmo direito que eu e os outros temos.

70 FÁBIO — Direito! Direito! Direito, porra nenhuma rapaz. *por[↑r]a<sup>87</sup>*  
 NANDO — Não fale assim Fábio.  
 FÁBIO — Eu estou falando a verdade!  
 NANDO — Mas não precisa todo mundo saber que...  
 FÁBIO — Ora tá! Eu não estou sabendo, que eu sempre fui um mau caráter, um  
 75 filho da puta pra eles. Minha mãe? A maior vontade dela era achar  
 um pretexto pra que isto acontecesse. Pra ela, eu poderia ser uma  
 decepção para a família. Fábio assaltante, cuidado...  
 NANDO — Mas o cheque, você falsificou. Não foi? *falcifico<l>/u\*  
 FÁBIO — Falsifiquei sim. É isto que você quer saber?  
 NANDO — E como é que agora você quer...  
 80 FÁBIO — ...quero sim, porque os dois mil cruzeiros eu não roubei.  
 NANDO — Está bem meu irmão! Bastou! Bastou!  
 FÁBIO — Você lembra quando a corrente sumiu? Você lembra, sim. Aquela  
 corrente de ouro.  
 NANDO — Claro que eu me lembro. Inclusive, nós tivemos uma discussão, e  
 85 quase...  
 FÁBIO — Mas naquela noite, você queria me humilhar, só porque você estudava  
 em uma escola de gabarito e eu...  
 NANDO — ...mais isto já passou e águas passadas não movem moinho.  
 FÁBIO — E mais que isto, você tinha um grande prestígio na família. Era Nando  
 90 pra lá, Nando pra cá!  
 NANDO — Aquilo era o pessoal querendo puxar o saco. Na verdade, eu não fazia *aq<i>/u\ilo*  
 a menor questão.  
 FÁBIO — Pois bem. A corrente de ouro foi apenas um começo foi ou não foi  
 Nando? Vamos responde.

---

<sup>87</sup> A segunda vertente utilizada para a construção do texto é a do teatro agressivo, que fazia uso exagerado de palavras injuriosas e de baixo calão, explorando a temática da violência, retratando o submundo. Nesse aspecto, o texto de Antonio Cerqueira dialoga com textos de Plínio Marcos. Perguntado se o uso do palavrão em seu texto era um recurso para driblar a censura, como afirma Garcia (2008) e Costa (2006), Antonio Cerqueira (2011) afirmou: “Realmente fiz uso desse recurso, sim. Mas eles [os técnicos de censura] me pegaram. No dia do ensaio geral, os técnicos de censura S.E.S e M.C.M.O.C, começaram a ler o texto e à medida que o ensaio ia acontecendo um dos técnicos começou a rir. Eu achei que ela estava gostando, né?. Quando veio o resultado, tinha muita coisa cortada”.

- 95 NANDO — Eu não sei. Você me deixa muito confuso.  
 FÁBIO — Vamos responde! Você não está comigo maninho?  
 NANDO — Claro. Aliás, sempre estive.  
 FÁBIO — Então o que é que houve? Está com medo.  
 NANDO — Tem razão. A corrente apareceu no dia seguinte. Ele havia encontrado  
 100 no seu quarto.  
 FÁBIO — E no mesmo lugar onde ela tinha guardado. É! Pra falar a verdade ela  
 sempre me odiou. Sabia que eu não gostava da ideia de padrasto.  
 NANDO — Mas você tem de compreender que aquilo era um problema pessoal *pr<b>/o\blema*  
 dela. Não tinha de se meter.  
 105 FÁBIO — Eu nunca gostei daquele cara. Aquele que foi preso. Um tal de um  
 soldado de polícia.  
 NANDO — Eu também não.  
 FÁBIO — Lembra daquela vez que ele foi preso, porque tinha dado uma surra  
 na mulher dele? Vagabundo ficou uma semana no xadrez.  
 110 NANDO — Maluco, só pode cair nessa, meu caro.  
 FÁBIO — Sabe que uma vez, eu peguei aquela mausa que ele guardava na *mausa<sup>88</sup>*  
 gaveta, escondi no nosso quarto, e de noite eu subi naquela parede  
 que divide o quarto deles do nosso, e apontei para ele, mas fiquei com  
 medo de pegar na mãe. Então, voltei para minha cama. Fiquei  
 115 acordado a noite toda.  
 NANDO — Você é louco! Ia se sujar com um cara daquele. Não valia a pena. *c<o>/a\ra daque(†)<l>e*  
 Além disso, você podia ter matado a mãe...  
 FÁBIO — Mas isto não é nada. Sabe que quando ele chegava bêbado, ele batia  
 nela e depois calava sua boca com uma boa trepada.  
 120 NANDO — Cale esta boca. Você está indo longe demais.  
 FÁBIO — Ah! O menininho está se doendo pela mamãe é? Coitadinho! Você  
 tem medo, é sim, tem medo de ouvir a verdade. Eu sei que é duro  
 mano, mas tem quer ser dita.  
 NANDO — Você está maluco!

<sup>88</sup> Popularmente conhecida por mausa, o máuser, “arma criada pelos alemães Peter Paul Mauser (1838-1914) e seu irmão Wilhelm Mauser (1834-1882), é uma carabina automática, de fabricação alemã, cujo primeiro modelo substituiu o fuzil de agulha” (AURÉLIO, 2009).

125 FÁBIO — Você sabe tudo, por isto é que tem medo de ouvir. Você é um covarde, sabia que ele tinha medo de você, todo mundo sabia disso. Mas você... você não fazia nada! Absolutamente nada.

NANDO — Eu já disse pra parar de blasfemar seu porco, nojento!

130 FÁBIO — *(Ganhando Nando com a palavra)* Nem naquele dia que pegamos a velha desmaiada no meio da rua, e por quê? Hem, porque ele estava se agarrando com aquela vagabunda que morava no Nº 10. *Ganhand<l>/o\*

NANDO — Eu não sei de nada, não me lembro de nada.

135 FÁBIO — Não! Isto você não pode negar. Você estava ali, comigo, estávamos estudando na cozinha. E enquanto isto a nossa mãe estava desmaiada. E outra, onde ele estava, dava para vê-la no chão. Mas isto não é nada. O nosso irmão o menor, ele batia nele como se bate em um animal. E minha mãe forçava-o a chamá-lo de pai. Eu tinha nojo disso. Você compreende, nojo! E sabe por quê? Porque ninguém naquela casa, sofreu mais do que eu nas mãos daquele miserável. O meu pai nunca havia tocado a mão em mim. Eu me lembro como hoje, ele mandava a empregada me bater, mas nunca tocava a mão em mim, nunca tocou, nunca! *n<p>/o\jo!*

NANDO — Você está delirando, não sabe o que está falando. *daqu<l>/e\<e>/le*

140 FÁBIO — Sei mais do que você pensa.

145 NANDO — Eu vou embora, depois eu falo com você. Agora não é possível.

FÁBIO — Vai porque está com medo.

NANDO — Eu tenho muita pena de você.

FÁBIO — Não estou pedindo pra que ninguém tenha pena de mim.

NANDO — E te digo mais ainda. Fique você sabendo que Dário não é seu pai.

150 Entendeu? Dário não é seu pai!

FÁBIO — Não é verdade.

NANDO — Ah! Isso dói é?

FÁBIO — Não é verdade... não pode ser verdade!

NANDO — Não é verdade? É verdade sim, ele nunca foi seu pai. *f<a>/o\i*

155 FÁBIO — Não... você está querendo me humilhar.

NANDO — Porque eu iria fazer isto com você? Só, estou falando o que sei. Você

não disse que eu sei de tudo? Então!  
 FÁBIO — Fora daqui, fora daqui! Seu filho da puta, eu não quero te vê mais aqui. *Vá embora, vamos fora!!!* *eu não te vê mais aqui*  
 160 NANDO — Eu vou, mas não demoro.  
 FÁBIO — Não pode ser verdade, é tudo mentira! (*Vai parando aos poucos, percebe que Nando já foi*) Canalha! Veio aqui escarrou suas mentiras e foi embora.  
 165 FÁBIO — Oh! Oh! Tempos homéricos cujos feitos foram embelezados pela imaginação popular, traga-me aqui neste momento o troiano Páris, que roubou a linda Helena. Grande Aquiles. Foi morto pelo ladrão; não podiam te mergulhar nas águas do Egito por completo? Mas não. Ela te tornou invulnerável pela metade, esquecendo de molhar teus pobres calcanhares.

Oh! Oh! Tempos homéricos<sup>89</sup>  
 Páris<sup>90</sup>  
 Helena<sup>91</sup> Grande Aquiles<sup>92</sup>  
 Calcanhares<sup>93</sup>

<sup>89</sup> Neste trecho, assim como em outros, aparece a terceira vertente de criação do texto, a qual Antonio Cerqueira (2011) fez referência: a peculiaridade quanto ao espaço/tempo da narrativa. Apesar de toda a trama se passar em um quarto alugado por Fábio, no qual ele vive, os personagens se transportam espaço-temporalmente, seja através do relato, pela transposição do tempo psicológico, que fazem com que eles experienciem novamente fatos que já ocorreram; seja pela transposição do tempo histórico, visto que, em uma das réplicas, Fábio se transporta para a Grécia Antiga, para o chamado tempo homérico. Para Ryngaert (1998, p. 129), “o espaço-tempo fragmentado nem sempre tem [...] pressupostos ideológicos”. Segundo Cerqueira (2011), em depoimento aos membros da ETTC, “num ato de inspiração, eu consegui botar, imagine, num texto como *Malandragem Made in Bahia*, uma parte da história do Império Romano [sic]. E isso que mexeu muito com as pessoas que conseguiam ter acesso ao texto, por causa desse jogo de criação dentro da peça”.

Esse deslocamento espaço temporal pode ser explicado sob vários pontos de vista. Um deles é que, esta é uma tendência do teatro épico. A Outra, é que, no período militar, era comum, fazer uso de analogia histórica para criticar o governo da época. Segundo Garcia, M., (2008), “Com a interrupção do diálogo e o acirramento da censura, os autores teatrais e produtores de espetáculos adotaram algumas estratégias para burlar os mecanismos censórios como, por exemplo, valer-se de episódios/personagens históricos e de obras/autores clássicos para discutir a situação atual e a realidade brasileira e utilizar-se de linguagem figurativa, títulos dissuasivos ou palavras em excesso para desviar a análise censória dos objetivos principais da peça teatral”.

<sup>90</sup> Páris (Alexandre) “é o filho de Príamo e de Hécuba. Um prodígio precedeu o seu nascimento: já no tempo da gravidez, a mãe sonhou que dava à luz a uma tocha que punha fogo à cidadela de Tróia”, ou seja, “a criança que ia nascer causaria a ruína de Tróia [...]. O segundo episódio da lenda de Páris é o julgamento que daria origem a Guerra de Tróia” (GRIMAL, 1997, p. 355). Convidado por Zeus para definir quem seria a deusa mais bela do Monte Olimpo, Páris escolheu Afrodite, que lhe ofereceu a mulher mais bela do mundo, Helena (MENARD, 1991).

<sup>91</sup> “Helena é mulher de Menelau, por quem os Gregos combateram durante dez anos em Tróia. A sua lenda, muito complexa, evoluiu bastante depois da epopeia homérica e carregou-se de elementos muito diversos que progressivamente esconderam a narrativa primitiva. [...] Ela era a mulher mais bela do mundo e Afrodite a prometera a Páris que lhe daria se ele lhe atribuisse o prêmio de beleza” (GRIMAL, 1997, p. 197).

<sup>92</sup> Aquiles, filho de Peleu e de Tétis, uma das ninfas marinhas filha de Nereu. O herói mais importante da Guerra de Tróia, era considerado um semideus. (MENARD, 1991).

170	Oh! Infernal tentação de Netuno, me faz vagar pelos mares dez anos. Mas eu não tenho pretendentes! Ora! Que apareça a deusa da beleza e do amor, nascida da espuma do mar, mãe de Eros ou Cupido. Sim! Sim! Este é o caixote de Zeus. Abram. Abram! Pra que espalhem entre os homens as desgraças e os sofrimentos.	Netuno <sup>94</sup> deusa da beleza e do amor <sup>95</sup> <i>Eros ou Cupido</i> <sup>96</sup> caixote de Zeus <sup>97</sup>
175	Pobre herói de Tebas: Foi abandonado por seus pais. ORÁCULO — Tu tens a perfeição dos infernos! Terias a coragem de matar teu próprio pai e desposaria tua própria mãe. Dirigindo-se a Tebas, matou um velho sem saber que era seu pai –	Pobre herói de Tebas <sup>98</sup>  – QUEM É QUE DE MANHÃ ANDA COM QUATRO PÉS, AO MEIO DIA COM DOIS, E A NOITE COM TRÊS? <sup>99</sup>
180	MEIO DIA COM DOIS, E A NOITE COM TRÊS?	

<sup>93</sup> “Peleu e Tétis já haviam tido seis filhos, mas, na ânsia de imortalizá-los, Tétis sempre acabava por matá-los. Assim foi, até que Peleu lhe tomou das mãos o sétimo, o caçula Aquiles, no momento em que a Nereida, na tentativa de imortalizá-lo, segurando-o pelo calcanhar direito, o mergulhou nas perigosas águas do rio infernal Estige, que tinham o dom de tornar invulnerável tudo que nelas fosse introduzido. Aquiles tornou-se, portanto, invulnerável, menos no local por onde a mãe o segurou, o calcanhar, considerado o seu ponto fraco” (MENARD, 1991, p. 184).

<sup>94</sup> “Netuno (Poseidon), filho de Saturno e irmão de Júpiter, é um deus das populações primitivas da Grécia e a divindade nacional dos jônios. Recebeu como parte o mar, e para os habitantes das costas é o grande deus que se invoca antes dos outros” (MENARD, 1991, p. 186).

<sup>95</sup> “Da espuma do mar, fecundada pelo sangue de Urano (o Céu) nasceu uma jovem levada em primeiro lugar para a ilha de Cítera e em seguida a Chipre. Deusa encantadora, não tardou em percorrer a costa, e as flores nasciam sob os seus pés delicados. Chama-se Afrodite (Vênus)” (MENARD, 1991, p. 255).

<sup>96</sup> “Cupido, nos tempos primitivos, é considerado um dos grandes princípios do universo e até o mais antigo dos deuses. Representa a força poderosa que faz com que todos os seres sejam atraídos uns pelos outros, e pela qual nascem e se perpetuam todas as raças” (MENARD, 1991, p. 9).

<sup>97</sup> “Pandora é um mito hesiódico, a primeira mulher. Foi criada por Hefesto e por Atena, com o auxílio de todos os outros deuses, por ordem de Zeus [...] [que] destinou-a a punição da raça humana, à qual Prometeu tinha acabado de dar o fogo divino. Foi esse o presente que todos os deuses ofereceram então aos homens, para lhes causar a desgraça. No poema *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo conta que Zeus enviou Pandora a Epimeteu. Seduzido por sua beleza, este tomou-a por esposa, esquecendo o conselho de seu irmão Prometeu, que o advertira no sentido de jamais aceitar um presente de Zeus. Ora havia um vaso que continha todos os males. [...] Mal chegou à terra, Pandora movida por uma imensa curiosidade, levantou a tampa do recipiente, e todos os males se espalharam sobre a humanidade” (GRIMAL, 1997, p. 340).

<sup>98</sup> Referência ao mito de Édipo. “Laio, rei de Tebas e pai de Édipo, não conseguia ter filho e indo ao Oráculo para saber o motivo do infortúnio ouviu a seguinte declaração: ‘Rei de Tebas, dos valorosos corcéis, teme tornar-te pai, apesar dos deuses! Se deres nascimento a um filho, este há de fazer-te morrer, e toda a família nadará no sangue’. (Sófocles). Nada obstante, teve Laio um filho, e, lembrando-se do oráculo de Delfos, entregou-os aos pastores, a fim de que o expusessem num prado consagrado a Juno, no pico do Cíterônio, após furar-lhe os calcanhais com um ferro pontudo; tinha o menino o nome de Édipo. Forbas, pastor de Políbio, não segue a ordem dada pelo rei e cria o menino como se fosse seu filho. Quando chegou a idade adulta, Édipo ouviu algumas conversas que suscitou dúvidas quanto a sua origem. Ao consultar o Oráculo, descobriu que mataria o próprio pai e desposaria a própria mãe. Temendo que o fato ocorresse, Édipo decide abandonar a família. Encaminhando-se a Tebas deparasse com o carro de Laio e sendo ferido nos pés pelo transporte, trava uma luta com o pai e mata-o (MENARD, 1991, p. 32).

<sup>99</sup> “Uma terrível esfinge, nascida de Tifão e de Equidna, levou, pouco após a morte de Laio, a desolação às cercanias de Tebas. Ocupando a estrada, propunha enigmas aos viajantes, e matava os que não logravam adivinhar o sentido. Assim pereceu elevado número de infelizes, e tendo o rei Laio morrido recentemente, propuseram os tebanos a coroa e a mão da rainha a quem os livrasse daquele flagelo. Édipo apresentou-se: ‘Qual é, perguntou-lhe a esfinge, o animal que tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia, e



O homem!

Ao entrar em Tebas, passou a pica em uma senhora. Quando acabou de gozar, descobriu que era sua própria mãe. *Qua[↑n]do g<i>/o\zar*

185 Que a maldição de Atena, caía sobre teu cokis e te separe de teu corpo as resistências da dor. Oh! *Atena<sup>100</sup>*

*(Neste momento, entra Margô muito contente.)*

MARGÔ — Oi querido! Tudo bem? Eu hem! Que bicho foi que te mordeu, hem gracinha? *MARGÔ<sup>101</sup>*

FÁBIO — Que foi que você veio fazer aqui? Eu já disse que não quero que venha em minha casa. Fora daqui você também! Vamos rua!

190 MARGÔ — Eu lhe fiz uma pergunta Fábio. Por favor!

FÁBIO — Isto não te interessa. Vamos, desembuche o que é que você quer?

MARGÔ — Eu?

FÁBIO — Não, minha mãe.

195 MARGÔ — Nada, nada. Eu só vim te ver por que...

FÁBIO — Você andou conversando com João não foi? Olhe, diz pra aquele bicha, que não se meta na minha vida, se não eu acabo com a raça dele.

MARGÔ — Não sei por que você me trata com tanto desprezo. Eu sou tão boazinha pra você! *t<r>/a\nto*

200 FÁBIO — Você me deu bastante motivo.

MARGÔ — *(Não prestando atenção ao que Fábio diz.)* Sabe hoje no cabaré...

FÁBIO — Não se ouse a falar deste lugar aqui dentro.

MARGÔ — Vai dizer que nunca pisou os pés lá?

205 FÁBIO — E nunca pisei mesmo.

MARGÔ — Aqui! Ó! Eu é que sei.

---

três ao cair da noite? — É o homem, respondeu Édipo; na infância, anda de gatinhas; na velhice, apoia-se a um bordão'. Então e em conformidade com a decisão do oráculo, foi a esfinge atirar-se às ondas. [...] Ao desvendar o enigma, Édipo tornou-se rei de Tebas, e, de acordo com o que fora predito, desposou a viúva do rei Laio, sem saber que era sua própria mãe" (MENARD, 1991, p.33-34).

<sup>100</sup> "Atenas tira o seu nome de Atena (nome grego de Minerva) mas a honra de dar o nome à cidade que Cécrops acabava de fundar deu origem a uma famosa disputa entre Netuno e a deusa" (MENARD, 1991, p. 185).

<sup>101</sup> Em depoimento aos integrantes da ETTC, Antonio Cerqueira (2011) esclarece: "Margô, que é uma prostituta e que vivia no Maciel e que sobrevivia do seu próprio corpo. Aí eu passo para o texto o sofrimento desse último ato do mundo que é vender o próprio corpo, sacrificar a própria vida e a própria carne para sobreviver".

- FÁBIO — Cala esta boca se não!  
MARGÔ — Pensa que é só chegar lá, montar em cima da gente e derramar o seu esperma nojento. <†> gente
- 210 FÁBIO — Vai procurar uma pica pra escovar os dentes! Piranha!  
MARGÔ — Isto não é novidade meu bem. Hoje foi a noite das apresentações! Eu esqueci de lhe dizer. Chegou hoje... Vai procurar uma pica pra escovar os dentes!Piranha!<sup>102</sup>  
bem<8>/!|  
ho<3>/j\|e
- FÁBIO — Chegou o quê?  
MARGÔ — Mais duas dondocas...  
215 FÁBIO — Não estou interessado em saber.  
MARGÔ — Não está, porque sabe que o bonitão já meteu a colher.  
FÁBIO — O bonitão é meu amigo.  
MARGÔ — Amigo é? Hum!!! Eu não sabia. Pra mim a coisa era muito diferente.  
FÁBIO — O que é que você está querendo dizer com isto?  
220 MARGÔ — (Não liga para o que ele fala) Quando chegou minha vez eu botei pra quebrar. Todos pararam para me ouvir, foi uma loucura! Imagina você que botaram até um banco para que eu falasse em cima, apagaram todas as luzes e deixaram só um foco de luz em cima de mim. Então eu comecei a badalar. MARGÔ<sup>103</sup>  
queb<r>/b\rar
- 225 O meu nome é Margô. Tenho vinte e um anos. E como vocês estão vendo, meus cabelos são castanhos, peso 40Kg. Tenho tudo para ser pura, mas não sou. Quando pequena, sofri um acidente. Foi mais ou <m>/M\argô

<sup>102</sup>Indicação Manuscrita no testemunho MMB<sup>EXB</sup>, marcado com caneta esferográfica de tinta azul. Segundo o autor, no que tange as frases, esclarece: “Existem algumas frases dentro do texto que desafiou muito, na época, o tabu que existia na linguagem de expressão dentro do teatro e dentro do momento em que a gente viveu em 1982, onde imperava ainda a Ditadura Militar” (CERQUEIRA, 2011).

<sup>103</sup>Aqui aparece a quarta vertente de criação à qual Antonio Cerqueira (2011) fez referência no depoimento concedido aos integrantes da ETTC, o uso de longas réplicas. Um dos traços que marca o texto *Malandragem Made in Bahia* é a perda processo narrativo unificador, ou seja, a narrativa se apresenta de forma descontínua, clivada pela presença de monólogos dentro do texto. Somente o personagem Careca não aparece monologando durante o texto. De acordo com Ryngaert (1998, p.98), a adoção desta técnica, “leva a formas híbridas que alternam diálogos lacônicos, e monólogos-afluentes, inflam a réplica transformando-a em tirada sem resposta ou em diálogo monstruoso, em que cada um fala até perder o fôlego”. Em *Malandragem Made in Bahia* isso ocorre em uma réplica que toma uma página e meia, na qual a personagem Margô relata sua primeira experiência sexual. De acordo com Ryngaert (1998, p. 25), “Essas longas réplicas rompem com a utilização contemporânea do diálogo nervoso ou dos longos monólogos, exige-se uma escuta particular entre os parceiros”. Esta tendência se intensifica com o teatro épico, que tem como princípio a narração. Além disso, definem-se como épicos textos que discutem questões políticas e sociais.

230 menos assim: Eu montava numa bicicleta e gostava muito de  
 velocidade, pois ela me causava uma sensação gostosa e um arrepiu *ar[↑r]epiu*  
 na espinha. Certa vez descendo uma ladeira...era uma ladeira muito  
 alta e inclinada bastante para que descesse de pé.

235 No meio, eu queria parar, mas não dava, até que eu puxei o freio com  
 tanta força que a borracha saiu. Então, eu bati no fundo de um  
 automóvel e sai rolando pelo chão como uma maluca, até que  
 desmaiei. Com a idade de 12 anos podia ter morrido.

240 O mais engraçado foi minha menstruação que chegou quando eu tinha  
 14 anos. Eu tomei um susto e chamei mamãe! Eu pressenti que tinha  
 algo de estranho, que ela não queria me contar, e escondia de mim.  
 Mais poxa, porque? Eu podia ter é evitado qualquer outra coisa que  
 viesse a me afetar.

245 Uma noite de sábado, aconteceu uma coisa horrível...eu...eu dormia  
 em um beliche, na parte de cima. Costumava dormir despida, apenas  
 com meias. Um irmão meu, dormia na parte de cima. Era o mais *Um ... claro<sup>104</sup> <(baixo.)>cima*  
 velho. Ele não gostava de mim, às vezes me olhava com muita fúria.  
 Mas naquela noite, eu não sei o que deu na sua cabeça. Já eram mais  
 ou menos 12 horas. E todo mundo já estava dormindo, inclusive eu é  
 claro. Mas de repente, eu sentia algo me acariciando, e ao mesmo *<B>/P\assava*  
 tempo tirando o meu cobertor. Passava as mãos em meus seios...nesta  
 altura, eu já estava acordada e já sentia aquela sensação gostosa, que  
 me deixava cada vez mais excitada. Eu não aguentava mais, fingir  
 que estava dormindo. Então, comecei a acariciá-lo. Daí então, ele  
 passou a mão em minha buceta e eu imediatamente puxei-o para cima *em... buceta<sup>105</sup>*  
 de mim. E pela primeira vez eu sentia uma coisa gostosa entre as  
 minhas pernas. Eu queria cada vez mais. Parecia o pecado; o fogo do  
 inferno que estava sobre mim. Sua boca passava violentamente pela  
 255 minha nuca. Eu me sentia cada vez mais excitada. Não aguentando,

<sup>104</sup> Indicação manuscrita de corte: <Um irmão meu, dormia na parte de cima. Era o mais velho. Ele não gostava de mim, às vezes me olhava com muita fúria. Mas naquela noite, eu não sei o que deu na sua cabeça. Já eram mais ou menos 12 horas. E todo mundo já estava dormindo, inclusive eu é claro.>

<sup>105</sup> Indicação manuscrita de Corte: <em minha buceta>.

260	peguei o seu cacete e coloquei entre minhas pernas. Ele imediatamente foi penetrando ah! Estava tão gostoso. Embora doesse muito. Mas era uma dorzinha gostosa, a dor do prazer. Sentindo aquela coisa gostosa, eu ia à lua e voltava, fugia rapidamente do lugar onde estava e flutuava num espaço desconhecido. Até que ele meteu toda aquela porrona dentro de mim. Doía...mais eu gritava...mete gostoso...! ai! Está doendo! Não! Não tira não! Por favor! Ah! Ah! Ah! Cheguei ao orgasmo. Nojento! Imediatamente correu para a cama de cima. Eu chorei feito uma besta! Chorava muito...meu Deus! Eu...	peguei ... cacete <sup>106</sup> Es<a>/t\ava do<r>/e\sse Gostosa<!>/,\
265	Isto aconteceu umas vinte vezes. Até que eu arranjei um namorado, um rapaz de seus vinte anos, eu me lembro. Eu o conheci no teatro. Ele vinha subindo e eu ia descendo a escadaria. Ele parou, olhou para mim e eu vi naquele momento o sabor do sexo em seus olhos. Mas, ficamos uma semana sem nos ver. Quando foi um dia de sexta-feira, ele foi assistir a um espetáculo, que começaria às nove horas. Ficamos conversando até começar. E quando deu o primeiro toque, nós entramos. Eu falei o tempo todo sobre um cara com o qual, eu tinha fugido de casa. E ele me ouviu o tempo todo sem dizer uma palavra. Depois do espetáculo, fomos dar uma volta. Mas ficamos no fundo do teatro mesmo. Ele se fingiu de bobinho o tempo todo. Mas como sempre eu tenho que ser fraca. Porra! Eu devia me controlar. No primeiro dia de namoro, eu peguei seu caralho, abri sua barguilha e comecei a masturbá-lo com minha boca, é claro.	Do<†>ia g<e>/o\stosso  um<a>
270	Um dia, marquei com ele em uma praça e não fui. Naquela noite, eu conheci um carioca muito bonito, um tesão! Havia me convidado para um chop. Eu recusei, como ele insistiu, aceitei. Ficamos em um bar, até as às 12 horas da noite. Daí fomos embora. Eu já estava um pouco embriagada. Na vinda para casa, ele parou em um local que até hoje não consigo me lembrar, e começou a me agredir. Primeiro tirou a minha blusa à força, depois a minha calça. Eu reagia, mais acabou me	come<s>/ç\aria  fi<v>/c\amos  No...claro <sup>107</sup> masturba<l>/-\lo.
275		
280		
285		
		<(bolsa)> <B>/b\lusa m<e>/i\m

<sup>106</sup>Indicação manuscrita de Corte: <peguei o seu cacete>.

<sup>107</sup>Indicação manuscrita de Corte: <No primeiro dia de namoro, eu peguei seu caralho, abri sua barguilha e comecei a masturbá-lo com minha boca, é claro>.

290 comendo na raça. Acabando com seu gesto animal, levou-me para casa. Antes de chegar à minha rua, ele parou o carro, tirou do bolso uma nota de Quinhentos Cruzeiros e colocou no meu. Naquele momento eu me senti um nada como se fosse um lixo. O caminho para uma vida comum e leviana. Nesta noite, eu não dormi. Na manhã seguinte, eu fui direto à casa de Fábio. Eu estava apavorada, mas fiz o máximo para ele não descobrir, mas ao mesmo tempo, eu já

295 sabia que ele sacava tudo. Uma semana depois, eu caí no mesmo erro. Desta vez, foi com um velho. Um coroa cheio da grana. Parou o carro, buzinou, eu entrei e fomos para um motel, passamos a tarde e sem muito esforço eu estava com dois mil cruzeiros na mão. Já estava acostumando com isto. Mas tinha medo que alguém descobrisse, principalmente o Fábio. O que eu não entendia, era aquela minha

300 posição de não querer trepar com ele. Eu tinha que acabar com aquilo porque estava prejudicando o nosso relacionamento. Veja que loucura! Depois de muito tempo e de termos tantas oportunidades, acabamos trepando em uma ilha na Bahia. Me lembro como se fosse

305 hoje. Ah! Trepamos cinco dias seguidos. Mas como sempre para destruir um bom entendimento, sempre acontece um imprevisto. Na última noite, antes de irmos embora, eu queria dar uma despedida, mas ele não queria. Eu achei estranha a sua atitude, mas deixei pra lá. Afinal, cinco dias não são cinco minutos. Não me importei e fui

310 dormir. E quando deu umas três horas da manhã, ele me balança e...Margô? Margô? Acorda vamos, acorde, eu quero falar com você, entendeu. Isto com muita fúria. Ele estava muito nervoso. Mas aquela hora, porque havia de está assim? Eu fiz que não entendi, mas ele entendeu e insistiu. Eu quero falar com você. Eu perguntei: Mas falar

315 o que? Ele falou, eu quero saber de tudo. Toda a verdade sem faltar nada. Eu senti uma frieza no corpo. Ele tornou a falar: você está tocando em um lugar, onde eu não queria que tocasse e agora eu quero saber qual é a sua, com relação a mim. Vamos responda! Parei refleti, retomei as forças e comecei a falar. A cada passo que eu ia

*do[↑r]mir  
eu direto na casa*

*Des<v>/t\*a

*relac<n>/i\onamento    muit<i>/o\*

*minu<o>/t\os*

*pergunte<u>/i\*

*t<i>/o\case*

320 falando, ele ia virando o seu rosto para não ver minha cara. Implorei! *<(I)plorei>INplorei*  
 Me perdoa Fábio, por favor. Ele não respondia nada. Quando terminei  
 de falar, ele apenas disse, eu sinto muito Margô! Mas sinto muito  
 mesmo! Deitou-se e foi dormir. Daí eu perdi a cabeça...eu...dizia, bata  
 na minha cara Fábio, eu mereço, eu sei que mereço! Vamos bata. Eu  
 325 sou uma puta, entendeu; uma puta! Aquela menininha era tudo uma  
 farsa. Na verdade, eu não tenho valor. Eu sou uma vagabunda. É isso  
 que eu sou! Uma puta! Burra! Idiota! Eu não sei nada agora. Só sei  
 deitar numa cama e saciar a vontade de qualquer um, seja vagabundo,  
 marginal, mau-caráter ou bom caráter. Ah! Meu Deus! Eu estou  
 330 perdida, minha gente! Por favor, me ajudem! Me ajudem! Me  
 ajudem!

FÁBIO — Chega, que porra!  
 MARGÔ — É por isso que tu não sai desta merda! Devia se olhar no espelho de  
 Nando.

335 FÁBIO — Nem mais uma palavra! Nem mais uma palavra!  
 MARGÔ — Aquilo sim é que é um sujeito de caráter, de posição.  
 FÁBIO — Eu já disse pra calar...  
 MARGÔ — Então vem você me fazer calar, vem!  
 FÁBIO — Ira!!!!

340 MARGÔ — Já viu como ele fica uma fúria quando eu falo no irmão? Ele só sabe  
 dizer; tô esperando, tô esperando, não sei que porra é que ele tanto  
 espera. Isso já tem uns três anos! E não sai desta vida. O único  
 emprego que conseguiu até hoje...

FÁBIO — Não, isso não! Você não vai fazer isto comigo vai? Afinal, eu sou seu  
 345 amigo e você falou que ia manter isto em segredo.  
 MARGÔ — Sabem qual foi? *(Risadas largas)* Gi...Gi...Gigolô do meia três...o  
 nosso brega da ladeira da montanha. Só vocês vendo é  
 gozadíssimo...quando um freguês vai chegando ele corre mais que  
 depressa pra nos avisar, esse é bom, tem uma bagagem! Que parece  
 355 que vem da Europa. Parecia até que ele tava doido pra...o mais  
 engraçado era quando ele subia com a toalhinha, pra botar no quarto... *toal<†>/h\inha*

FÁBIO — Pois fique sabendo que eu sou muito homem e muito macho.  
MARGÔ — Macho! (*Canta a música de Ney M. Grosso*) Música de Ney Matogrosso<sup>108</sup>

360 Tu não tá vendo que eu não vou cair nessa, rapaz! Homem! Homem foi Tiradentes, Pedro Álvares Cabral, D. Pedro. Estes sim foram grandes e podem bater no peito hoje onde estiverem, no céu ou o inferno, e falar grosso. Vocês de hoje em dia, só sabem ir para um bar encher a cara de cachaça, e arrotar mentiras. Só isso que vocês sabem fazer. Depois que enche bem a cara sai dizendo pela rua que é

365 oposição...vai tomar no inferno, porra!

FÁBIO — E o Nando está bem? Deus tá vendo! Estudou, só faltou cair os cabelos do cú. E tem mais de um ano que não consegue arranjar um emprego. Garanto que ele já deve estar arrependido. Hoje foi fazer

370 um teste numa fábrica, Deus queira que ele passe...Porque se não minha velha!

MARGÔ — Pelo menos tem presença em qualquer lugar que chega. Eu aposto com você que neste teste ele passa e te digo mais, com nota boa, o melhor da lista.

FÁBIO — Eu também quero que ele passe, não tô contra ele. É um bom rapaz. *não contra ele*

375 Você já viu que ele não tem vergonha de descer aqui no mangue? Ele merece. Eu é que não tenho mais o que lamentar, tô na merda mesmo, agora é esperar.

MARGÔ — Esperar! Esperar! Esperar o quê, Fábio? Tu já esperou tanto e até agora tu não faz nada que se diga amém.

380 Você até que podia fazer umas aulas no Caiçara.

FÁBIO — O que é que adianta? Pra quê?

MARGÔ — Já saiu muita gente boa de lá. Você lembra daquele crioulo, do cabelo espichado que treinava lá?

<sup>108</sup> Nunca vi rastro de cobra/Nem couro de lobisomem/Se correr o bicho pega/Se ficar o bicho come/Porque eu sou é home/Porque eu sou é home/Menino eu sou é home/Menino eu sou é home/E como sou!/Quando eu estava prá nascer/De vez em quando eu ouvia/Eu ouvia a mãe dizer:/ “Ai meu Deus como eu queria/Que essa cabra fosse home/Cabra macho prá danar” /Ah! Mamãe aqui estou eu/Mamãe aqui estou eu/Sou homem com H/E como sou! (Composição: Antonio Barros). Fonte: <www.lettras.terra.com.br>.

385 FÁBIO — O que é que tem? Sumiu até hoje ninguém tem mais notícia dele.  
MARGÔ — Hoje tá na França, fazendo o maior sucesso! O negro tá bem de vida. *mai<r>/o\<o>/r\*  
FÁBIO — Ora Margô, já se acabou o tempo que muleque ia pra o estrangeiro  
fazer sucesso. Agora minha filha, quem foi, foi. E quem não foi, não *nã<i> /o\*  
vai mais. Dançou. Ele teve sorte.

390 MARGÔ — Aí é que tu se engana! Tenta só pra tu vê o que acontece.  
FÁBIO — Mesmo assim, só pra entrar pra assistir a capoeira de Caiçara é uma *Mesm<i>/o\*  
nota! Imagina pra tomar aula direto, duas vezes por dia.

MARGÔ — Mas eu posso falar com ele e quem sabe se... *ma<i>/s\s sab<o>/e\*  
FÁBIO — Ah! Esquece isso, nunca vai dar certo. Eu agradeço a sua boa  
vontade. Por falar em capoeira, sabe que o Mestre Pastinha tá mal? Tá *Mestre Pastinha<sup>109</sup>*  
até pedindo socorro no abrigo dos velhos.

395 MARGÔ — Coitado!  
FÁBIO — Sabe quando você chegou, eu pensei; porra, acabou meu dia. Mas até  
que você é legal.

MARGÔ — Não se preocupe não Fábio, amigo é pra isso mesmo.  
400 FÁBIO — Pra falar a verdade, eu não gosto quando os vagabundos da esquina te  
chamam de Raimunda, feia de cara e boa de bunda. Se eu pudesse, eu  
quebrava a cara de um por um.

MARGÔ — Deixa eles, que a própria esquina acerta a vida deles. Eu já conversei  
405 com minha mãe velha, e ela disse pra eu ficar na minha, que meu pai  
xangô tá do meu lado pra o que der, e o que vier.

FÁBIO — Eu até tô precisando tomar um banho de folha. Diabo! Parece que *D<c>/i\abo*  
ando com um urubu nas costas!

MARGÔ — Só é passar lá! Dia de quarta-feira tem sessão. Vai lá e toma um  
passe. O negócio lá é forte, a velha trabalha bem.

410 FÁBIO — Eu ouvi dizer que ela curou um cara aí, que tava bem ruim. Isso é

---

<sup>109</sup> Mestre Pastinha nasceu em 5 de abril de 1889, descendente de pai espanhol e mãe baiana, foi batizado em 1889 com o nome de Vicente Joaquim Ferreira Pastinha na cidade de Salvador-Ba. Conta-se que o princípio de sua vida na roda de capoeiragem aconteceu quando tinha oito anos, sendo seu mestre o africano Benedito, o que ao vê-lo apanhar de um garoto mais velho, resolveu ensinar-lhe as mandingas, negaças, golpes, guardas e malícias da Angola. O resultado veio logo aparecer, Pastinha nunca mais fora importunado por ninguém.

Leia Mais: [portalcapoeira.com](http://portalcapoeira.com).



verdade?

MARGÔ — Se é verdade? É claro que sim. Mário barriga, meu irmão, tava magro que só tinha o coró e o osso.

FÁBIO — Mas com aquela gordura toda e...ficou deste jeito?

415 MARGÔ — Pra você ver, meu irmão. A velha teve que bater três noites seguidas sem parar. O negócio era brabo. *neg<i>/o\cio*

FÁBIO — Nossa Senhora...meu pai! Beruló pra ele. Xeto maromba xeto. Aché meu pai. Beruló para ele. Xeto maromba xeto. Aché<sup>110</sup>

MARGÔ — O homem tá mais forte do que antes! Até voltou a beber. Imagina!

420 FÁBIO — Bem feito. Porra! Este pessoal não é fácil, bem não levantou de uma, já está querendo cair noutra.

CARECA — *(Entra com um tabuleiro na mão)* Opa! Eu volto outra hora.

425 FÁBIO — Qualé vagabundo, fica aí. *(Puxa careca pra um canto e pergunta.)* É como é que é, como é que foi? Se saiu bem? Heim?

CARECA — Que nada rapaz!

FÁBIO — Não me diga que não vendeu nada.

CARECA — Pois é, o negócio tá ruim

FÁBIO — Que merda! E eu que pensei que....ah deixa pra lá!

430 MARGÔ — Vem cá não foi você que estava jogando bola, com os moleques ali do Maciel? Foi sim. Você até me perturbou.

CARECA — Eu não. Eu não jogo bola no Maciel! *C<r>/a\reca*

MARGÔ — Mas eu tenho certeza que foi você.

FÁBIO — Ei, não mete a colher. Sarta fora! O Careca é de confiança.

435 MARGÔ — Mas foi ele! A bola bateu em mim, eu reclamei, então ele me chamou de Raimunda...você já sabe do que foi.

FÁBIO — Seu corno é por isso que tu não vendeu nada hoje. *v<a>/e\ndeu*

CARECA — É mentira! É mentira! Eu nunca vi essa mulher Fábio. Eu juro.

MARGÔ — Foi ele sim, Fábio, puxa a orelha dele pra ele aprender.

440 CARECA — Ai! Ai! Tá doendo!

<sup>110</sup> Expressão em banto, que significa, “Vá para o mundo dos mortos. Vá para longe, ou algo similar. Segundo, Gildeci Leite, professor da Universidade do Estado da Bahia, esta expressão é típica de travestis e homossexuais e aparece registrada em dicionários, como *Bichonário*: um dicionário gay, de Orocil Junior e no livro *Damas de Pau*: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher, de Neuza Maria de Oliveira.

FÁBIO — *(Empurra Careca no chão)* É pra doer mesmo seu tampinha. Isso é pra você aprender.

MARGÔ — Viu como é bom perturbar os outros?

CARECA — Você me paga su... *(Fábio olha pra ele que para de falar)*

445 MARGÔ — Vamos continue! Sua...

FÁBIO — Agora você. Dá o fora, vamos já encheu o saco demais.

MARGÔ — Mas Fábio eu...nós...

FÁBIO — Não tem nada de nós. Agora rua!

MARGÔ — Tá bom! *(Pra Careca)* Me aguarde, viu? *Viu<!>/?\*

450 CARECA — Ó pra ela viu Fábio, mandando eu aguardar! Eu não digo é nada...quando...

FÁBIO — Cala a boca! *(Pra Margô)* E você rua vamos, rua!!! *(Ela sai; ele vai fecha a porta)*

*(Voz da rua)* Olha o respeito aí! *<C>/(\ <o>/O\Lha*

455 FÁBIO — Cala a boca, corno!

RUA — É a mãe!

FÁBIO — É a tua sacana! *(Fecha a porta.)* *<e>/tú <i>/e\*

Agora é nós dois. Porra, quer dizer que tu sai pra vender a muamba, e vai...

460 CARECA — É mentira Fábio, tá aqui a grana. *(Corre, vai ao tabuleiro e pega umas notas.)*

FÁBIO — Então quer dizer que...

CARECA — *(Balança a cabeça que sim.)*

FÁBIO — E porque não disse logo, assim eu não...

465 CARECA — Você acha que eu ia dar confiança aquela mulher?

FÁBIO — Isso moleque eu sabia que tu era durão. *t<a>/ú\*

CARECA — É, mas o puxavão tá doendo!

FÁBIO — Ah! Deixa pra lá. Mas como é que foi?

CARECA — A meu irmão, moleque deu em cima pior do que urubu na carniça!

470 Chegou até dar bandeira pros homens, pra pegar a coisa! Chincheiro, tava doido.

FÁBIO — Cuidado! Nessa pode pintar um dedo duro, e te entregar. Eu acho *C<i>/u\idado!*

- bom até tu mudar de boca! Eu não confio nesses caras daqui. Não guenta cana nem um dia.
- 475 CARECA — Pode confiar. Os caras são legais. *confia<t>/r\*  
 FÁBIO — Aí é que você se engana. Tem muito prego nessa bocada aí do Maciel.
- CARECA — Eles estão pensando que eu moro no Curuzu besta. *Curuzu<sup>111</sup>*  
 FÁBIO — Onde já se viu dar endereço a vagabundo Careca? *<c>/C\areca*
- 480 CARECA — Só foi um deles.  
 FÁBIO — Mesmo assim, não dá confiança, não dá confiança!  
 CARECA — É porque ele começou a me contar umas coisas que te interessam.  
 FÁBIO — E o que é que me interessa? De um vagabundo deste, não se aproveita nem o cabelo que não apodrece. *apo[↑d]rece*
- 485 CARECA — Ele tava me dizendo que pegaram um cara lá no viaduto! Um tal de...porra me esqueci o nome...o cara é tão miserável que a gente esquece até o nome.  
 FÁBIO — Pode ficar tranquilo! Aqui os homens não pintam, têm medo! *na <i>/õ\*
- 490 CARECA — Mas pelo o que ele me falou o cara era uma fera. Disseram que quando pegaram ele, o vagabundo já tinha feito uns vinte e cinco roubos. *feit<i>/o\*  
 FÁBIO — *(Rindo gozando da cara de Careca)*  
 CARECA — Porque está rindo? O negócio é sério meu velho. Os homens não tão dando colher de chá. Tão botando pra fuder.
- 495 FÁBIO — Você não está querendo dizer que pegaram o Seu Sete? Porque aquele meu amigo... *Seu Sete<sup>112</sup>*  
 CARECA — Sim, é ele mesmo, Seu Sete. *(Descreve Seu Sete)* Disseram também que pra pegar o sujeito, um policial *(Bate três vezes na madeira)* teve

<sup>111</sup> O Curuzu é um bairro-districto da Liberdade, [onde] há uma identidade própria, marcada principalmente pelo estreitamento das relações de amizade e pela história e presença do Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro do Brasil. Fonte: <[http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=7&cod\\_polo=105](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=7&cod_polo=105)>.

<sup>112</sup> Sobre Seu Sete ou Nego sete o autor esclarece: “Retrato no texto de *Malandragem Made in Bahia*, um personagem chamado Negô Sete. Esse Negô Sete era um marginal que morava na Gamboa de Cima e assaltava. Para a linguagem dele, ele era um extraordinário assaltante. Ele conseguia sair do Campo Grande a Praça da Sé e chegando lá, ele já tinha batido mais de trinta carteiras. [...] Mas eu me fascinei pelo personagem, por que ele era tipo Robin Hood: roubava para ajudar o povo da favela da Gamboa de Cima” (CERQUEIRA, 2011).

500 FÁBIO — que se vestir de mulé.  
 (Rindo) Boa Careca! Boa! Esta foi a melhor piada que tu me contou esta semana...um macaco vestido de saia! Já imaginou que boneca que não fica!!! Muito obrigado, esta me satisfez.

CARECA — É! Já que tu não quer acreditar!

505 FÁBIO — (Vai e começa a contar a grana) Não é por nada não Careca, mas eu <c>/C\areca  
 conheço muito bem o Seu Sete, e sei que jamais ele cairia numa desta. É o cara mais seguro que já conheci. Não dá bandeira, não esquenta. Agora, quando moleque procura conversa fiada, ele fecha o palitô. Ele é desses que só está a fim da grana! Mas quando sujeito responde mal a ele, ele manda o porrete, porque Seu Sete sabe que se 510 ma<u>/l\  
 for preso, o negócio não vai ser fácil pra ele. Sabe que os tiras lá dentro, torturam mesmo, e não tem mamãe pra acudir. Na primeira vez que prenderam ele...ele me contou, e eu vi com meus próprios olhos! Seu Sete voltou acabado! A cara toda inchada, o saco todo 515 bar<i>/r\iga  
 roxo de tanto os homens darem porrada e a barriga estava toda em carne viva, de beliscarem de alicate...eu pensei que Seu Sete ia ficar <s>/S\eu  
 melhor com aquela, mas aí é que a coisa piorou. Malandro deu um refresco, e começou a agir novamente. E desta vez foi pra valer.

CARECA — Porra, mas como é que faz isso com um ser humano, hem rapaz? Mesmo sendo marginal, eles não tem o direito de... eles não o direito de...

520 FÁBIO — Isso ainda é pouco Careca.

CARECA — Pouco? O cara leva porrada, beliscão de alicate e você diz que é Car<c>/e\<e>ca  
 pouco?

FÁBIO — Pois é malandro, o negócio é não vacilar. E te digo mais. Eu queria ter de dinheiro, o mesmo tanto de tortura que existe para um Tortura<sup>113</sup>

<sup>113</sup> [...] é tortura tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral. No Brasil, no período [de] [...] (1964-1979), a tortura foi sistematicamente aplicada aos acusados de atividades consideradas 'subversivas'. Entretanto, a incidência retratada nos procedimentos judiciais é bem menor que a sua real extensão e intensidade. Isso porque os Conselhos de Justiça Militar, via de regra, evitavam que as denúncias de torturas que fossem consignadas aos autos das ações penais. Quando toleravam incorporá-las, o faziam de forma superficial, simplificada, genérica, demonstrando, assim, conivência com o comportamento criminosos dos órgãos de censura do Estado" (ARNS, 1985, p. 282). Algumas práticas de tortura foram enumeradas no texto, e serão elucidadas.

525		marginal.	
	CARECA —	É mesmo rapaz?	
	FÁBIO —	Se é? Você ainda pergunta. Eu só vou te dizer algumas coisas. Vai contando pra tu vê, se tu não perde as contas.	
	FÁBIO —	( <i>Começa a contar</i> ) Pau de arara!	Pau de arara <sup>114</sup>
530	CARECA—	Uma.	
	FÁBIO —	Torniquete!	Torniquete <sup>115</sup>
	CARECA —	Duas.	
	FÁBIO —	Arracamento de dente.	Arracamento de dente <sup>116</sup>
	CARECA —	Porra! Três.	
535	FÁBIO —	Afogamento, geladeira, cadeira do dragão, espancamento, maquininha de choque, roldana ....	Afogamento <sup>117</sup> geladeira <sup>118</sup> cadeira do dragão <sup>119</sup> maquininha de choque <sup>120</sup>
	CARECA —	Chega! Tá bom. Puta que pariu meu louro. Se existe inferno, moleque deve se sentir bem lá dentro da lareira do Satanás.	<i>mol&lt;r&gt;/e\que</i>
540	FÁBIO —	Olhe, fora as torturas químicas. Por exemplo, no caso do éter, que é usado, pingando no cú da vítima, a sensação é de que estivessem	torturas químicas <sup>121</sup>

<sup>114</sup> “O pau-de-arara consiste numa barra de ferro que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o ‘conjunto’ colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 cm do solo. Este método quase nunca é utilizado isoladamente, seus ‘complementos’ normais são eletrochoques, a palmatória e o afogamento” (Depoimento de Augusto César Salles Galvão, 1982, p. 34).

<sup>115</sup> “A vítima era deitada sobre a mesa e seus membros, presos por cordas através dos orifícios. As cordas eram giradas como uma manivela, produzindo um efeito como um torniquete, pressionando progressivamente os membros do condenado” (BNM, 1982, p. 40).

<sup>116</sup> Para as expressões arracamento de dente e roldana não foram encontradas referências no livro *Brasil: nunca mais*.

<sup>117</sup> “[...] O afogamento é um dos ‘complementos’ do pau-de-arara. Um pequeno tubo de borracha é introduzido na boca do torturado e passa a lançar água [...], e teve introduzido em suas narinas, na boca, uma mangueira de água corrente, a qual era obrigado respirar cada vez que recebia uma descarga de choques elétricos do torturado”. (Depoimento de Gildásio Westin, 1982, p. 36).

<sup>118</sup> “[...] foi colocado nu em um ambiente de temperatura baixíssima e de dimensões reduzidas, onde permaneceu a maior parte dos dias que lá estive; que nesse mesmo local havia um excesso de sons que pareciam sair do teto, muito estridentes, dando a impressão de que os ouvidos iriam arrebentar” (Depoimento de José Mendes Ribeiro, 1982, p. 36).

<sup>119</sup> “[...] é uma cadeira pesada extremamente pesada, cujo assento é de zinco, e que na parte posterior tem uma proeminência para ser introduzido um dos terminais da máquina de choque chamada magneto; que, além disso, a cadeira apresentava uma travessa de madeira que empurrava suas pernas para trás, de modo que a cada espasmo de descarga as suas pernas batesssem na travessa citada, provocando ferimentos profundos” (Depoimento de José Milton Ferreira de Almeida, 1982, p. 36).

<sup>120</sup> “[...] O eletrochoque é dado por um telefone de campanha do Exército que possuía dois fios longos ligados ao corpo, normalmente as partes sexuais, além dos ouvidos, dentes, língua e dedos” (Depoimento de José Milton Ferreira de Almeida, 1982, p. 35).

<sup>121</sup> “[...] torturas constantes de choques elétricos em várias partes do corpo, inclusive nos órgãos genitais e injeção de éter, inclusive com borrifos nos olhos” (Depoimento de Alex Polari de Alverga, 1982, p. 40).

- enfiando um charuto aceso.
- CARECA — (*Repugna*)  
 FÁBIO — O Pau de Arara, e o espancamento são os dois piores. Os mais <B>/P\Au  
 desgraçados.
- 545 CARECA — E como é o espancamento?  
 FÁBIO — Quer saber mesmo?  
 CARECA — Claro que quero.  
 FÁBIO — O negócio é o seguinte. No espancamento, eles usam palmatórias com  
 550 pontas de brochas na palma, chicotes, pedaços de madeira, corda  
 molhada, corrente de aço, cassetetes de borracha, ou a infernal pica de  
 boi. Cacetes de borracha são introduzidos na buceta ou no cú de  
 mulheres diante de seus maridos e filhos. Velas e cigarros acessos,  
 navalhas e estiletes, tudo enfim é usado para bater, fraturar, queimar e  
 555 esfolar marginais. Tímpanos já foram rompidos com o maldito  
 telefone, e dedos fraturados com um simples aperto de mãos,  
 colocando uma caneta esferográfica entre os dedos. Além do  
 espancamento e do ...
- CARECA — Pode parar, eu não quero mais ouvir.  
 FÁBIO — Que é?  
 560 CARECA — Onde foi que você aprendeu isso tudo?  
 FÁBIO — Psiu!!! Não conte isto pra ninguém.  
 CARECA — Pode ficar tranquilo, não precisa dizer. *pre<s>/c\i<z>a*
- FÁBIO — Sabe Fábio, eu nunca gostei de tira. Pra mim é o sujeito mais nojento.  
 565 Pois é Careca! E Seu Sete já deu muita colher de chá a esses  
 vagabundos. Uma vez um macaco segurou Sete, mais Sete estava  
 com uma beata no bolso, umas notas que tinha mandado né. <B>/b\eata<sup>122</sup>
- CARECA — (*Precipitando-se*) Mas Seu Sete deu a beata e a grana pro tira?  
 FÁBIO — O macaco caiu como uma andorinha no laço! *and<i>/o\rinha*
- CARECA — Mas ele ....  
 570 FÁBIO — Não! Sete fez uma jogada lá, que deu uma surra no prego que eu acho *jo<G>/g\ada ele ' <(>/(\lebrar)*  
 que ele vai se lembrar pro resto da vida! *<(labrar>) lembrar*

<sup>122</sup> Guimba de cigarro de maconha (AURÉLIO, 2001).

- CARECA — Já pensou macaco apanhando de macaco? Deve ser bem divertido! Eu queria tá lá pra ver!
- 575 FÁBIO — Deixa pra lá Careca, não sonha não. Não sonha. Vai guardar os troços.
- CARECA — Fábio, conta mais algumas coisas sobre o Nego Sete, vai.
- FÁBIO — Ah! Vai chupar piolho menino.
- CARECA — Pô! Fábio? Qualé?
- 580 FÁBIO — Eu não sei muita coisa não. Sete quase não tinha tempo pra contar suas façanhas. Mas dá pra lembrar de algumas. *conta<s>/r\*
- 585 Uma vez, Sete fez uma grave denúncia contra uns integrantes da polícia (*Bate na madeira três vezes.*) disse ter sido preso por uma guarnição de corporação, sendo espancado e abandonado na Mata Escura sem os cinquenta mil cruzeiros, que ele roubou durante um assalto na cidade baixa, ali no Largo de Roma. Mata Escura<sup>123</sup> Cidade baixa<sup>124</sup> Largo de Roma<sup>125</sup>
- CARECA — 50 mil, hem meu velho!!! (*Assovia*)
- FÁBIO — Quer escutar Careca?
- CARECA — Claro que quero.
- 590 FÁBIO — “Ferido pelo espancamento, o homem mais procurado pela polícia (*bate na madeira*) baiana delatou crimes que não teve nenhuma

<sup>123</sup> Talvez por ter sua origem num lugar de cerrada Mata atlântica, a Mata Escura recebeu esta denominação. No ano de 1870 o local foi arrendado por Flaviano Manoel Muniz e Maximiliano José da Encarnação, de sua proprietária, cujo nome conhecido é apenas Dona Feliciano - tendo sido as terras loteadas. No início do século XX, ali foi instalado um importante terreiro de Candomblé - o Terreiro Bate-Folha, hoje tombado como patrimônio histórico nacional pelo IPHAN. Fonte: <[http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=4&cod\\_polo=77](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=4&cod_polo=77)>.

<sup>124</sup> A Cidade Alta e a Cidade Baixa são separadas pela chamada falha geológica de Salvador, um afundamento de uma faixa de terra de 100 quilômetros na direção norte-sul que aconteceu há milhares de anos. Esta característica topográfica somada a posição geográfica da Baía de Todos os Santos foi decisiva para escolher o lugar de fundação da capital em meados do século XVI. Sobre a escarpa de 70 metros, protegida contra ataques pelo mar, estava a cidade fortificada cercada de muros; embaixo, ficava o principal porto do comércio marítimo da costa brasileira. Em meados do séc. XVI, a mando do 1º Governador Geral do Brasil, Tomé de Souza, começa a construção da Cidade Baixa, inicialmente, como porto marítimo. Esta área guarda boa parte da história da Cidade de Salvador, servindo até os dias atuais como um potencial porto. A primeira área construída foi a chamada hoje de Conceição da Praia e, como esta estava sendo de grande importância econômica para a cidade, foi construído à sua frente, sobre um banco de areia, o Forte São Marcelo, inicialmente chamado de Forte de Santa Maria del Popolo. Na Cidade Baixa também surgiram pontos de muita importância para a cidade e para o estado da Bahia, dentre vários podemos destacar o Comércio, o Elevador Lacerda e o Mercado Modelo. Fonte: <[http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-area.php?cod\\_area=3](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-area.php?cod_area=3)>.

<sup>125</sup> O Largo de Roma, também conhecido como Praça da Bandeira abriga no seu entorno a sede das Obras Sociais de Irmã Dulce, o antigo Cine Roma além do Abrigo Dom Pedro II. Fonte: <[http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=3&cod\\_polo=21](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=3&cod_polo=21)>.

		participação.”	
		Na delegacia, Sete Falou: Logo que fui preso os homens me ganharam. Eles me estouraram. Não foi aqui não. Assim que me colocaram as algemas, caíram uns cinco em cima de mim. Não foi aqui não. Não posso acusar ninguém, eu tava muito doido e nem me lembro o que aconteceu. Só sei que fui traído, logo eu que sempre segurei a barra dos amigos. Quando eles foram presos começaram a jogar a culpa de tudo em cima de mim. Acha que tinham certeza que eu seria morto.	<i>f&lt;o&gt;ui</i> <i>tr[↑a]ído</i>
595			
600	CARECA — FÁBIO —	Traição! Traição! Sempre aparece um filho da puta na História. Sete disse que foi o Gordão quem traiu ele. Antes de ser preso, deu uma nota de quinhentos mangos, pra ele comprar um maço de cigarros. E quando voltou já foi com a cana em cima.	<i>H&lt;a&gt;/i\stória</i> <i>pre&lt;v&gt;/s\o</i>
605	CARECA — FÁBIO —	Que sacanagem! Sete falou com muito remorso: E é por isso que eu quero sair dessa, se deixarem. Pois os amigos que vão caindo, vão entregando a gente, daí você não tem mais sossego. É! Nego Sete quer deixar essa vida. Sete é um bom camarada.	<i>&lt;v&gt;/u\m</i>
610	CARECA — FÁBIO — CARECA — FÁBIO —	Uma coisa que está me encafifando a cabeça. O quê? Como ele consegue ficar sempre solto.	<i>se&lt;b&gt;/n\pre</i>
615		Não Careca. Ele vai preso às vezes quando quer. Mas não demora muito. E outra, nunca foi preso de flagrante. Sempre na maré mansa. Não dá colher de chá. Uma vez deu uma escapada de gato mestre. Disse que no dia que foi preso ao entrar na cela, a primeira coisa que ele viu foi um vergalhão que estava encostada em um canto da parede. Daí, bateu logo na cachola, uma fuga de mestre. Durante a noite, Sete mais dois colegas trabalharam com um vergalhão fazendo um buraco. E quando tava pra amanhecer, eles tapavam o buraco com o barro da mesma escavação, depois eles pintavam com cal e água que encontraram em uma caneca na cela, na chegada.	<i>a primeira &lt;(vez. que)&gt;</i> <i>&lt;o&gt;/u\m</i>
620	CARECA —	Mas espere aí. Aí nesse meio tem marmelada! Como é que...	



- FÁBIO — *(Cortando)* Quando o buraco já dava pra passar uma pessoa, o golpe podia ser dado. E não deu outra coisa. Em uma sexta-feira por volta das 4 da tarde, eles fugiram da delegacia. Pularam o muro, atingiram o quintal de uma residência, e seguiram para a ladeira da Independência. *coisa<a>/.*
- 625 O mais engraçado era que todos eles, inclusive o Sete, estavam de cuecas e mesmo assim conseguiram percorrer a ladeira da mangueira até a Independência. Na Santa Rita, Sete deixou seus companheiros esperando e foi até a casa de sua companheira, com quem era casado no padre e no juiz, e conseguiu lá algumas roupas e entregou aos companheiros que foram logo embora. *Ladeira da Independência<sup>126</sup>*
- 630 Nego Sete ficou lá por uns tempos, depois partiu para agir de novo. *percor[ ʔr]e<m> /r\ ladeira da mangueira<sup>127</sup>*
- 635 CARECA — Isso é que é astúcia! Mas Fábio me conta como foi que ele iniciou.  
FÁBIO — Sete chegou a iniciar de carpinta, por isso ele falou que quer sair dessa. O início de sua vida na delinquência é comum, no país que *<B>/P\ais*
- 640 vivemos. Criado pela madrasta sem conhecer a mãe. Começou fazendo arrombamentos, depois evoluindo com assaltos a mão armada. Como já te disse, na primeira vez que foi preso foi espancado e levado pra DFR, onde permaneceu por pouco tempo. Ah! Eu me esqueci de te dizer; de lá, ele foi transferido pra um hospital. Daí teve início a uma longa série de assaltos, a vida errante, a busca de vários refúgios da polícia. *(Bate na madeira).*
- 645 CARECA — Quando eu crescer, quero ser esperto que nem seu Sete. Isso é que é ser esperto. Eu nunca ouvi uma história desta.  
FÁBIO — Não é história Careca, é pura realidade. *(Faz uma Mse-en-scène)*  
Quem sabe se o Nego não está agindo a uma hora destas. *desta<s>/z\*
- CARECA — Mas o cara disse que ele foi preso!  
FÁBIO — Coisa nenhuma rapaz. Deixa de falar besteira.

<sup>126</sup> Localizada no bairro de Nazaré, “que [...] se desenvolveu em torno das freguesias de São Pedro, de Santana do Sacramento e, mais tarde, da freguesia de Nossa Senhora de Brotas”. Fonte: [http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=1&cod\\_polo=70](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=1&cod_polo=70).

<sup>127</sup> Localizada no Nordeste de Amaralina, que “forma junto com os bairros de Santa Cruz e Vale das Pedrinhas um grande aglomerado de casas de famílias de classe baixa”. Fonte: [http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=5&cod\\_polo=91](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=5&cod_polo=91)

650 CARECA — Estou com fome Fábio.  
FÁBIO — Tem rango aí no armário, mas não coma toda não. *ma<i>/s\*s  
CARECA — Mas não tem quase nada!  
FÁBIO — Vai, vai come todo.  
*(Fábio está contando o dinheiro e Careca está sentado na cama.)*

655 CARECA — Tá certo aí?  
FÁBIO — Porra, que apanhada hem Careca!?!? *<c> /C\areca*  
CARECA — O quê?  
FÁBIO — Desta vez tu bateu o recorde! Porra! 15 mil cruzeiros, e ainda voltou *volto<l> /u\*  
muamba!

660 Eu não tô acreditando...poxa rapaz!  
CARECA — Eu não disse! A tua coisa tá a melhor do pedaço.  
FÁBIO — Já pensou se eu fosse pagar imposto de renda da muamba que eu  
vendo? Eu tava fudido.

CARECA — Qual é Fábio! Vai dar colher de chá pra estes caras?  
665 FÁBIO — Pra semana vêm mais dois quilos do Maranhão. Coisa boa.  
CARECA — Dois quilos vai dar uma boa grana! *d<i> /o\is*  
FÁBIO — Aí é que a gente vai ficar independente mesmo! Vou até abrir uma  
conta conjunta em um banco na Suíça, com um amigo meu! E vou  
construir a maior mansão da Bahia! Um tremendo casarão, com  
670 piscina de água quente e outros bichos! Daí vou convidar as granfinas  
mais gostosas do pedaço, pra curtir um *pas-port!*

CARECA — E eu Fábio?  
FÁBIO — Você? Você vai ser o meu mordomo preferido.  
CARECA — Mordomo? Poxa Fábio eu...  
675 FÁBIO — O que é? Você ainda acha!  
CARECA — Eu pensei que ia ter um carango daqueles que a gente não precisa  
nem passar a marcha!  
FÁBIO — Mais pra quê você vai querer um carango que não precisa nem passar  
a marcha?

680 CARECA — Pra pintar aqui no pedaço. Porra, já pensou Careca com a melhor

- carreta da época! Vou descer o Brega da vovó com cento e vinte no quadro! As piranhas vão ficar todas em cima. Porra, agora sendo um mordomo, eu não vou ter tempo nem pra me coçar. A não ser que o patrão...
- 685 FÁBIO — Careca, acorda! A coberta está arrastando no chão. Tá sonhando de novo?
- CARECA — Deixa pra lá!
- FÁBIO — Se a gente sonha muito a gente amofina. E malandro não pode amofinar. Malandro é diferente.
- 690 CARECA — Mas é bom a gente entrar numa dessas de vez em quando.
- FÁBIO — Isso é de vez em quando. Mas a tua vida é sonhar, porra!
- CARECA — Tá bom. Olha Fábio; deixa eu ir dormir, viu.
- FÁBIO — É bom mesmo. Olha amanhã tu passa bem cedo.
- CARECA — Tá legal!
- 695 FÁBIO — Careca? Você...? Ah, deixa pra lá...
- CARECA — O que foi Fábio? Pode falar.
- FÁBIO — *(Senta-se na cama.)* Vem cá senta aqui comigo. Sabe, eu queria te dizer uma coisa, mas, eu sinto que...
- CARECA — Vamos Fábio fale.
- 700 FÁBIO — *(Começa alisar o cabelo de Careca.) (Enquanto isto, se olham por ali<z>/s\ar um instante.)*
- FÁBIO — Ah! Esquece, esquece, vai embora que tu já demorou muito.
- CARECA — Eu sei o que você tá querendo dizer. *(Com ar de quem não gostou, ele levanta da cama.)*
- 705 FÁBIO — Você já sabe? *(Pega Careca por trás, agarrando em seu cacete.)*
- CARECA — *(Saindo.)* Corta essa Fábio!
- FÁBIO — *(Para por um instante olhando Careca. Vai até a porta pega a chave e coloca no bolso, volta e senta-se na cama.)*
- CARECA — *(Pega o tabuleiro e vai saindo nota a chave, tenta abrir a porta.)*

*Brega da vovó*<sup>128</sup>  
e[ ʃn]cima

<sup>128</sup> Em depoimento aos integrantes da ETTC, o autor contou que fazia laboratórios para criar os personagens. Assim, ele visitou “o Brega da Vovó, famosa casa de prostituição de Salvador na época, localizado a Ladeira da Montanha, para compor a personagem Margô”. O autor fez várias visitas à referida casa de prostituição porque queria retratar em seu espetáculo “o sofrimento pelo qual passavam as prostitutas, recorrendo ao último ato do mundo, que é a prostituição” (CERQUEIRA, 2011).

710		Porra, trancou a porta! Fábio, amanhã eu tenho que sair cedo pra tramar.	
	FÁBIO —	Não tem pressa.	
	CARECA —	Pô qual é hem? Agora deu pra encarnar na minha novamente é bichinha?	
715	FÁBIO —	Não me chame de bichinha! Se repete isto novamente eu te parto a cara. Vem cá Careca! ( <i>Começa a se acariciar, pegando em seu cacete.</i> )	<i>bi&lt;†&gt;/c\hinha</i>
	CARECA —	( <i>Quase chorando</i> ) Para com isto Fábio.	
	FÁBIO —	( <i>Molha a mão de saliva e mete a mão dentro da calça para pegar novamente no cacete.</i> )	Fábio....cacete <sup>129</sup>
720	CARECA —	Porra, se tu encheu a cara de fumo e tá querendo curtir comigo, tu vai se dar mal depois.	Careca...depois <sup>130</sup>
	FÁBIO —	Se dar mal, porquê? Hem? ( <i>Roça na bunda de Careca, Careca se sai.</i> )	Fábio...sai <sup>131</sup>
725	CARECA —	( <i>Pega um pedaço de pau.</i> ) Encosta que eu te mato de paulada.	Careca...paulada <sup>132</sup>
	FÁBIO —	( <i>Mostra a bunda pra Careca.</i> ) Vem mata!	Fábio...mata <sup>133</sup>
	CARECA —	( <i>Olha com medo.</i> )	Careca...medo <sup>134</sup>
	FÁBIO —	Careca, dá aqui este pau, vamos me dá.	Fábio...me dá <sup>135</sup>
	CARECA —	Não encosta hem!	Careca...hein <sup>136</sup>
730	FÁBIO —	Vamos, deixa de valentia menino, não seja mal criado. Dá aqui o pau, anda!	Fábio...anda <sup>137</sup> <i>e[ ^n]&lt;s&gt;costa</i>

<sup>129</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – (*Molha a mão de saliva e mete a mão dentro da calça para pegar novamente no cacete.*)>

Ao ler esta sequência, assim como outras no texto, segundo o autor, “Alguém pode achar que o texto é pornográfico, mas não. A linguagem atribuída ao texto é bastante forte, porque a gente trabalha com o texto de forma realista. Eu não criei nenhum subterfúgio para criar os textos” (CERQUEIRA, 2011).

<sup>130</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Porra, se tu encheu a cara de fumo e tá querendo curtir comigo, tu vai se dar mal depois.>

<sup>131</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Se dar mal, porquê? Hem? (*Roça na bunda de Careca, Careca se sai.*)>

<sup>132</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – (*Pega um pedaço de pau.*) Encosta que eu te mato de paulada.>

<sup>133</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – (*Mostra a bunda pra Careca.*) Vem mata!>

<sup>134</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – (*Olha com medo.*)>

<sup>135</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Careca, dá aqui este pau, vamos me dá.>

<sup>136</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Não encosta hem!>

<sup>137</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Vamos, deixa de valentia menino, não seja mau criado. Dá aqui o pau, anda!>

	CARECA —	<i>(Meio lesado e com medo de Fábio. Entrega o pau, e se afasta.)</i>	Careca...afasta <sup>138</sup>
	FÁBIO —	Quer dizer que você ia meter este pau em mim? <i>(Começa a alisar o pedaço de pau.)</i>	Fábio...pau <sup>139</sup>
735	CARECA —	Nojento, miserável! Esta vai ser a última vez que eu venho aqui, você vai ver.	Careca...ver <sup>140</sup>
	FÁBIO —	<i>(Colocando o pedaço de pau entre as pernas, roçando-se nele. Começa a abrir a barguilha, tira o seu cacete vai entrando em clima e arria as calças, coloca o pau entre as pernas e as nádegas. Roçando-se nele, vai se masturbando.)</i>	Fábio...masturbando <sup>141</sup> bargui<c>/\ha
740	FÁBIO —	Aí meu filho, ai Careca, vem cá, vem! <i>(Enquanto isto, Careca olha com nojo.)</i>	Fábio...nojo <sup>142</sup>
	CARECA —	Para com isto Fábio!	Careca...Fábio <sup>143</sup>
	FÁBIO —	Vem minha filha, vem!	Fábio...vem <sup>144</sup>
745	CARECA —	Para, eu já te falei! Para porra com isto.	Careca...com isto <sup>145</sup>
	FÁBIO —	Meu tesão!	Fábio...tesão <sup>146</sup>
	CARECA —	Para, filho da puta.	Careca...puta <sup>147</sup>
	FÁBIO —	Vem Carequinha, vem!	Fábio...vem <sup>148</sup>
	CARECA —	Você tá maluco, Fábio?	Careca...Fábio <sup>149</sup>
750	FÁBIO —	<i>(Entrando em clima cada vez mais forte.)</i> Vem, vem minha filhinha,	Fábio...anda <sup>150</sup>

<sup>138</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – *(Meio lesado e com medo de Fábio. Entrega o pau, e se afasta.)*>

<sup>139</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Quer dizer que você ia meter este pau em mim? *(Começa a alisar o pedaço de pau.)*>

<sup>140</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Nojento, miserável, esta vai ser a última vez que eu venho aqui, você vai ver.>

<sup>141</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – *(Colocando o pedaço de pau entre as pernas, roçando-se nele. Começa a abrir a barguilha, tira o seu cacete, vai entrando em clima e arria as calças, coloca o pau entre as pernas e as nádegas. Roçando-se nele, vai se masturbando.)*>

Folha numerada como 17-01

<sup>142</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Aí meu filho, ai Careca, vem cá, vem! *(Enquanto isto, Careca olha com nojo.)*>

<sup>143</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Pára com isto Fábio!>

<sup>144</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Vem minha filha, vem!>

<sup>145</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Para eu já te falei! Para porra com isto.>

<sup>146</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Meu tesão!>

<sup>147</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Para, filho da puta.>

<sup>148</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Vem Carequinha, vem!>

<sup>149</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Você tá maluco, Fábio?>

<sup>150</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – *(Entrando em clima cada vez mais forte.)* Vem, vem minha filhinha, vem cá vem. Bota a bundinha aqui, vem carequinha, anda!>

		vem cá vem. Bota a bundinha aqui, vem Carequinha, anda!	<N>/B\ota	
	CARECA —	Deixa disso Fábio.	Careca...vem <sup>151</sup>	diss<i> /o\
	FÁBIO —	( <i>Dá um grito forte.</i> ) Vem cá Careca, anda, vem.	Fábio...vem <sup>152</sup>	
	CARECA —	( <i>Bate forte nos caixotes.</i> ) Não! Não! Porra não!	Careca...não <sup>153</sup>	
755	FÁBIO —	( <i>Corre por trás dele e agarra-o. Roça em sua bunda, Careca reage. Fábio pega ele com força e leva-o para cima da cama, Careca reage o tempo todo, gritando. Fábio rasga as suas calças, cospe na sua bunda, e tenta penetrar nele.</i> )	Fábio...nele <sup>154</sup>	rea<h>/g\e
	FÁBIO —	Ai gostoso, ai Carequinha...ai...ai...ai	Fábio...ai <sup>155</sup>	
760	CARECA —	( <i>Gritando, chorando</i> ) Para, por favor, ai está doendo.	Careca...doendo <sup>156</sup>	
	FÁBIO —	( <i>Penetra mais forte.</i> ) Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! ( <i>Enquanto isto, aparece Margô, em pé, canta.</i> ) Deitada eternamente em berço esplêndido, Ao som do mar e à luz do céu profundo, Fulguras ò País, florão da América, Iluminando a sacanagem desse mundo! ( <i>Enquanto isto, ela bate com chicotadas nos dois.</i> )	Fábio...Ai <sup>157</sup>	(Enquanto...canta) <sup>158</sup>
765			Deitada...mundo <sup>159</sup>	
	CARECA —	( <i>Dá um grito mais alto.</i> ) Há! Há! Há! Há! Há! ( <i>E desmaia</i> )	Enquanto...dois <sup>160</sup>	Careca...desmaia <sup>161</sup>

<sup>151</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – Deixa disso Fábio.>

<sup>152</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – (*Dá um grito forte.*) Vem cá careca, anda, vem.>

<sup>153</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – (*Bate forte nos caixotes.*) Não! Não! Porra não!>

<sup>154</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – (*Corre por trás dele e agarra-o. Roça em sua bunda, Careca reage. Fábio pega ele com força e leva-o para cima da cama, Careca reage o tempo todo, gritando. Fábio rasga as suas calças, cospe na sua bunda, e tenta penetrar nele.*)>

<sup>155</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Ai gostoso, ai Carequinha...ai...ai...ai>

<sup>156</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – (*Gritando, chorando*) Para, por favor, ai está doendo.>

<sup>157</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – (*Penetra mais forte.*) Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!>

<sup>158</sup> Indicação manuscrita de Corte: <(Enquanto isto, aparece Margô em pé canta.)>

<sup>159</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Deitada eternamente em berço esplêndido,

Ao som do mar e à luz do céu profundo,

Fulguras ò País, florão da América,

Iluminado a sacanagem desse mundo!>

<sup>160</sup> Indicação manuscrita de Corte: <(Enquanto isto, ela bate com chicotadas nos dois.)>

<sup>161</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Careca – (*Dá um grito mais alto.*) Há! Há! Há! Há! Há! (*E desmaia*)>

770	FÁBIO —	Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai! Carequinha! Ah! ( <i>Chega ao orgasmo, para, olha para Careca, nota que ele desmaiou, toma um susto e grita.</i> )	Fábio...grita <sup>162</sup>
		Fim do primeiro quadro. 2° QUADRO	Fim do primeiro quadro <sup>163</sup> .
775		<i>(Fábio levanta, pega uma escova de dentes. Na rua, as mulheres falam)</i> Na Rua – Nigrinha é você sua puta cueira. É você sua chupona de cacete de mendigo! Passe pra cá, pra eu te retalhar de navalha, vem. Tu faz nada rapaz! Tu já tá decadente, não faz nem dez contos por noite! E vou te, te, avisar. É melhor tu ir embora daqui do Maciel, se não eu vou te tirar na raça! Tu tá sujando o pedaço. ( <i>Fábio fecha a porta, liga o rádio, ouve as horas. UMA NOTÍCIA; ELE SE INTERESSA, OUTRO PM ASSASSINOU AGRICULTOR FRIAMENTE, O SOLDADO ASSASSINOU COM DUAS FACADAS NO PEITO UM AGRICULTOR. O CRIME ACONTECEU NO INTERIOR DA BOATE NOVO PRADO, NA CIDADE DE PRADO, APÓS UMA DISCUSSÃO POR CAUSA DE UMA MULHER. DESLIGA O RÁDIO.</i> )	<i>Fáb&lt;o&gt;/i\o cueira...mendigo!<sup>164</sup> Pa&lt;a&gt;/s/se</i>
780			
785			
	FÁBIO —	Porra, Careca não veio ainda. Eu falei pra ele não dormir tarde e passar cedo. ( <i>Neste momento, entra Nando.</i> )	
	NANDO —	<i>(Entra sem bater na porta.)</i>	
790	FÁBIO —	<i>(Levanta, pega uma faca.)</i> Cuidado rapaz! Não entra sem bater. Não entra sem bater na porta, porque por aqui o negócio não é fácil.	<i>negó&lt;i&gt;/c\io</i>
	NANDO —	Porra, mas eu estou na casa do meu irmão!	
	FÁBIO —	É. Mas antes de tu tá aqui dentro tu tava lá fora, não é?	
	NANDO —	Mas eu entrei de vez quase...	
795	FÁBIO —	Escuta Nando, estas ruas aí, estão cheias de marginais. E a gente	

<sup>162</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fábio – Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai! Carequinha! Ah! (*Chega ao orgasmo, para, olha para Careca, nota que ele desmaiou, toma um susto e grita.*)>

<sup>163</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Fim do primeiro quadro.>

<sup>164</sup> Indicação manuscrita de Corte: Na Rua – Nigrinha é você sua puta <cueira. É você sua chupona de cacete de mendigo!>

nunca está sabendo qual é a desses caras.

NANDO — Tá bom; desculpa cara.

FÁBIO — Não faz mal. Mas de outra vez tu bate na porta. Tá legal?

800 NANDO — Tá legal. E por falar em marginal. Rapaz, hoje eu li no jornal, que um policial *lega<ç>/l\ l<†>/l\*

FÁBIO — ...já sei, o policial (*bate na madeira*) que prendeu um marginal! O mais perigoso do pedaço.

NANDO — Negativo! Muito pelo contrário. Imagina só a manchete; outro policial assassina agricultor friamente...

805 FÁBIO — ...e malandro levou a fama. Escuta só a manchete: papagaio come o milho e periquito leva a culpa. Eu tô sabendo de tudo rapaz. O que é que adianta manchete? Isso é só de prache. Macaco nessa, só se sai bem. E como foi a jogada?

NANDO — O soldado da PM assassinou com duas facadas no peito um agricultor. O crime foi em uma cidade chamada Prado, após um desentendimento por causa de uma mulher.

810 FÁBIO — Porra! Mas por causa de uma mulher? Que babaca, hem meu velho! Se sujar por causa de uma mulher. Vai ver que a dita cuja é uma piranha de primeira classe.

815 NANDO — Isso eu não sei. Mas que é um vacilo doido, é.

FÁBIO — Escuta...tu não ouviu uma reportagem sobre um negão alto, forte, que pegaram no contorno, não? *tu não uma reportagem*

NANDO — Contorno?...Não. Porque?

FÁBIO — Nada não, deixe.

820 NANDO — Eu vi sobre um tal de Toinho Estuprador, e um tal de Mão Branca. *Mão Branca<sup>165</sup>*  
Esse, o Mão Branca, então não é fácil. Está mandando tudo quanto é *bra<h>/n\ca* malandro pra cidade de pé junto. E disse, que daqui uns dias está aqui na Bahia.

<sup>165</sup> De acordo com os jornais da década de 1980, Mão Branca era um justiceiro ligado a grupos de extermínio da Baixada Fluminense. Pesquisa apoiada pela FAPERJ, no entanto, descobriu fortes indícios de que o personagem foi uma invenção da imprensa. “Os estudos apontam para o caráter ficcional do personagem, que teria sido criado por um repórter do Jornal Última Hora”, revelou Ana Lucia Silva Enne, coordenadora da pesquisa *Mídia e Exclusão Social: um olhar etnográfico*, contemplada pelo Programa Primeiros Projetos. Fonte: < [http://www.faperj.br/boletim\\_interna.phtml?obj\\_id=2611](http://www.faperj.br/boletim_interna.phtml?obj_id=2611)>.



FÁBIO — Ah! Isso não é aqui. E esse tal de Tonhio?  
 825 NANDO — Esse não está fácil, já estuprou umas 15 menininhas. Tá jogando *menini[ ^n]has*  
 cabaço pra cima. *caba<l>/ç\o*  
 FÁBIO — Que sujeito covarde. Como é que pode? Se aproveitar das  
 pobrezinhas. Um sujeito desse solto é um perigo.  
 830 NANDO — Mas perigoso é o Mão Branca, que ninguém sabe quem é, e nem  
 nunca viu. Esse aí todo mundo conhece. Não dou mais uma semana  
 pra pegarem ele.  
 FÁBIO — Mão Branca! Que nome desgraçado em Nando?  
 NANDO — Desgraçado e perigoso. Esse aí Fábio, avisa que vai matar, manda  
 835 carta anônima até telefona pro sujeito. Depois que faz a jogada, deixa *<um (telefonema>) uma carta*  
 uma carta ou um bilhete no bolso do ordinário que matou. A polícia  
 (Fábio bate na madeira) já fez uma busca, mas ainda não  
 conseguiram nada.  
 FÁBIO — Mas nenhuma pista?  
 NANDO — Nada.  
 840 FÁBIO — Puta Merda, é sempre assim, dá umas bus...mais esperei aí. Será  
 que...aliás, deixa pra lá.  
 NANDO — Será que...continue.  
 FÁBIO — Será que esse tal de mão branca não é a própria policia (*bate na*  
*madeira.*) que está...  
 845 NANDO — ...você está enlouquecendo Fábio?  
 FÁBIO — Depois que você me contou esta aí do policial, meu velho. Eu não sei *policia<l>/a\l*  
 não.  
 NANDO — Mas mesmo assim, não vamos bulir neste pessoal. Deixe essa gente  
 quieta.  
 850 FÁBIO — Ôche mano, tá com medo? Só estamos nós dois aqui dentro.  
 NANDO — Eu sei. Mas as paredes ó! Tem ouvidos.  
 FÁBIO — É mesmo, eu tinha me esquecido. Vamos deixar esse papo pra lá. *prá*  
 Como foi lá?  
 NANDO — Lá onde? No teste?  
 855 FÁBIO — Sim!

NANDO — *(Fica triste por um momento.)*  
 FÁBIO — Sei! Deu tudo zebra.  
 NANDO — Pois é. Tudo zebra.  
 FÁBIO — Porra, mas nenhuma chance, nenhuma?  
 860 NANDO — Nenhuma.  
 NANDO — Eu não acredito, tu estudou rapaz e agora...Ah! Garanto que é aquela <†>/N\<†>/a\ndo  
 mulher, que tá te deixando com minhoca na cabeça.  
 NANDO — Não mete a garota na estória.  
 FÁBIO — Não mete a garota na estória. *(Imitando Nando.)*  
 865 NANDO — Qualé mano? Deu pra curtir com minha cara toda vez que eu pinto *Curti<e>/r\*  
 aqui é? A mina já disse; não tem nada com a estória.  
 FÁBIO — Como é mesmo o nome dela hein?  
 NANDO — Porque você quer saber?  
 FÁBIO — Desculpe! Eu estava brincando, não sabia que o negócio era tão sério  
 870 assim... mas pelo menos você poderia dizer qual o seu nome, não  
 custava nada. Afinal, eu sou cunhado.  
 NANDO — Mas não vou dizer, morou.  
 FÁBIO — Uh! Estais bem popular heim mano. Morou. *(IMITANDO)*  
 Bem, deixa eu ver. Se for Maria deve ser assim *(Descreve.)* Se for  
 875 Marly deve ser...  
 NANDO — Marly é nome de puta hem. E minha garota é muito bacana.  
 FÁBIO — Filhinha de papai! Tá numa boa mano, segura esta.  
 NANDO — O nome dela é Ruth. Uma gatinha cara, só tu ven...  
 FÁBIO — Ruth! Hum!!! Bem que eu desconfiava. Ruth...  
 880 NANDO — Desconfiava de que? O que você quer dizer com isto?  
 FÁBIO — Nada! Nada! Porra, qualé meu irmão!  
 NANDO — Você acabou de dizer que desconfiava da menina.  
 FÁBIO — Eu? Eu só disse que desconfiava que ela só podia se chamar Ruth!  
 NANDO — O que você está falando?  
 885 FÁBIO — Nada meu bem.  
 NANDO — O que é que tu tá pensando?  
 FÁBIO — Eu tô pensando?

NANDO — Sim. Acabou de insinuar que eu...  
FÁBIO — Insinuar? O que quer dizer? Pode me explicar, por favor?  
890 NANDO — Vou te provar uma coisa. Escuta só o que eu vou te contar.  
FÁBIO — Eu? Eu não vou escutar nada. Você acabou de dizer que eu não tenho nada com a mina.  
NANDO — Vai escutar sim.  
FÁBIO — Pode falar. Mas pode ficar sabendo que eu não vou escutar nada.  
895 NANDO — Já passavam das 12 h. E na casa da baronesa, o vento soprava gostoso pela sala, fazendo as cortinas bailarem nas janelas. Eu beijava os cabelos de Ruth, ativando-lhe o prazer. Minha mão alisava os seios fazendo-os empinar. Meus pés roçavam suas pernas, acompanhando bem os outros movimentos. Seus pais já estavam dormindo. Seus  
900 manos também.  
O silêncio só era cortado pela respiração alta de alguém que dormia e pelos suspiros de prazer, meus e dela. Aproveitamos o sono dos outros, para acordar em nós a vontade dos nossos corpos em se terem. Seus olhos negros brilhantes luziam na escuridão da sala. Eu roçava o seu corpo no meu corpo e puxava os seus lábios para o meus, num beijo condizente ao nosso ato de amor. Nossos corações batiam apressados, nossa respiração dançava conforme o sacolejar dos nossos peitos. Meu cacete rijo, doido lubrificado, querendo explodir da cueca, tal a emoção e o desejo contido de possuir tão quente corpo.  
905 Um pouco de receio também tomava em nós: era de que alguém nos flagrasse praticando um ato tão puro e gostoso, mas ainda tão privado.  
Para vencer este receio, nos levantamos e fomos para o banheiro; lá pelo menos, não dava pra ninguém escutar os ruídos ofegantes, e ficávamos distantes de todos.  
910 Ruth recostou-se na pia de rosto, eu abracei fortemente, beijei seus lábios como que querendo mordê-los. (*Enquanto isto Fábio se excita.*) Levantei cuidadosamente sua blusa longa e apertada, arriei carinhosamente sua calcinha e aí deparei com a maravilha maior de  
915

*baron<a>/e\sa*

*fica<n>/v\amos*

*tod<a>/o\s*

920 todos os corpos existentes na face da terra, que é exatamente sua nudez total.

FÁBIO — Para, para, para...eu não aguento mais. *aguent<i>/o\*

NANDO — Não corta porra!

FÁBIO — Continua! Continua vamos!

925 NANDO — Suas mãos suaves começaram a me acariciar e calmamente desceram pelas minhas costas e de uma forma carinhosa e serena, a cueca. Ao se abaixar para completar o ato de me despir. Ela foi me chupando as pernas, mordendo-me gostosamente aqui e ali, e quando ao subir para de novo me sentir inteiramente nu, ela veio novamente me mordendo e achando gostoso o gosto do meu suor que descia por todo o meu corpo. Beijou o meu pênis, tocou-me os testículos de forma que me deixava cada vez mais doido, usando a sua língua ligeira e quente. Ela... quente<sup>166</sup>

930 Eu a esta altura, já havia ido às nuvens e voltado. Já havia subido e descido levemente, tal folha soprada pelo vento manso.

935 Puxei-a para mim. Guardei-a nos meus braços. Beijei-a docemente, enquanto suas mãos salientes alojavam meu pênis no seu orifício, que se encontrava mais que molhado pelo desejo.

Depois de estar devidamente dentro de suas entranhas, fui mordendo-lhe e mamando os seios enquanto isso ela alisava minhas nádegas e colocava os dedos afagando a entrada de meu ânus.

940 Ambos nos contorcíamos e quase morremos de tanto prazer. Ali numa posição tão incômoda, nós chegamos ao nosso objetivo.

FÁBIO — *(TOMA DE SÚBITO)* Porra mais na hora “H” tu dá um fora deste.

NANDO — Fora coisa nenhuma! Meu teste foi um dos melhores. Eu tenho certeza que devo ter tirado uns noventa pontos.

945 FÁBIO — E foi reprovado? Porra, mas que sujeira hem cara! Que raiva que não dá, hem?

NANDO — Garanto, que os filhos de papai que não querem nada com a hora do *fil<j> /h\os*

<sup>166</sup>Indicação manuscrita de Corte: <Ela foi me chupando as pernas, mordendo-me gostosamente aqui e ali, e quando ao subir para de novo me sentir inteiramente nu, ela veio novamente me mordendo e achando gostoso o gosto do meu suor que descia por todo o meu corpo. Beijou o meu pênis, tocou-me os testículos de forma que me deixava cada vez mais doido, usando a sua língua ligeira e quente.>

- 950 FÁBIO — Brasil, passaram todos.  
Mas isto não é justo rapaz. Você estudou, tem curso de grande prestígio, formado por uma das melhores escolas da Bahia.
- NANDO — E o que é que adianta? Nada disto resolve. Eles vão deixar de dar uma vaga para um filho de um presidente, para dar a mim, um pé rapado? Vai deixar de dar um gabinete a um filho de um governador, ou vereador, sei lá que seja, para dá a mim, meu irmão? O negócio é peixada cara, e quem não tem rede, se fode. Morre de fome. Isto é a verdade.
- 955 FÁBIO — Puta que os pariu. (*Para, pensa um pouco.*) Taí, nós podíamos abrir o bico quanto a isto aí que você acabou e falar, tudo que acontece lá dentro. Podíamos denunciar esta máfia, e acabar de uma vez com esta fofoca. (*Para, olha para Nando.*) Querendo contar comigo é só falar.
- 960 NANDO — Calma mano! Tá pensando o que? Eu que tente soltar um piu contra eles, pra vê se eles não acabam com minha raça de uma vez.
- FÁBIO — Oh! Hércules – Afogue o leão de Neméia, mate a hidra de lerna, capture vivo o javali de Erimanto, alcance na corrida a corça de pés de bronze, mate a flechas as aves do lago Estifalo, subjugue o touro de Creta, mate Diomedes, rei da Trácia, que alimentava seus cavalos com carne humana, vença as amazonas, limpe as estribarias de....combata e mate Gerionte, de cujos rebanhos se apoderou, roube os pomos de ouro do jardim...e na volta tire Teseu dos infernos, e venha me possuir aqui, diante do reino de Tártaro. (*Cai.*)
- 965 Hércules<sup>167</sup>  
<J>/j\avali alca[ ũn]ce
- 970

<sup>167</sup> Héracles ou Hércules “é o herói mais popular e mais célebre de toda a mitologia clássica. As lendas em que figura constituem um ciclo inteiro em contínua evolução desde a época Pré-helênica até o fim da Antiguidade. [...] Inicialmente, o filho de Anfitrião e Alcmena chamava-se Alcides [...] Quando, após o assassinio dos filhos que Mégara lhe dera, o herói foi pedir a sua penitência à Pítia, esta, entre outras prescrições, ordenou-lhe expressamente que a partir daquela altura passasse a usar o nome Héracles. [...] Na realidade, o seu verdadeiro pai é Zeus. Este aproveitara a ausência de Anfitrião, que saíra em expedição contra os Teleboas, para enganar Alcmena, assumindo a forma e o aspecto do seu marido. [...] *Os doze trabalhos* são façanhas que Heracles executou às ordens de seu primo Euristeu. As tradições apresentam explicações diferentes desta submissão do herói a alguém que estava longe de o merecer e por motivos era unanimemente apontado com ser desprezível e incompleto. [...] Os seis primeiros tiveram o Peloponeso como palco; os outros seis repartiram-se pelo resto do mundo: em Creta, na Trácia, na Cítia, no Extremo Ocidente, no país das Hespírides e nos Infernos”. (GRIMAL, 1997, p. 205-208). Os doze trabalhos designados por Euristeu a Hércules foram: estrangular o leão da Neméia, matar a hidra de Lerna, alcançar a corça dos pés de bronze, capturar o javali de Erimanto, limpar as estribarias de Áugias, matar as aves do lago Estínfale, capturar o touro de Creta, castigar Diomedes, vencer a rainha das amazonas e se apoderar do cinturão e o véu desta, matar os bois de Gerionte, resgatar Teseu dos infernos e colher os pomos de ouro.

975 É... esse governo é uma porra mesmo, viu rapaz! Enche o Brasil de profissionais e depois sabe o que é que acontece com eles? São transformados em marginais, ladrões inveterados. E sabe por quê? Por que castram toda oportunidade de colocarem em prática aquilo que aprenderam, fechando-lhe as portas em suas caras. Quantos e quantos são formados em medicina, em línguas, por academias e por universidades. Quantos assassinos existem, que já tiveram uma posição privilegiada nesta porra desta sociedade nojenta?

980 Agora eu lhe pergunto: Quantas crianças estão caminhando para entrar numa dessas? Quantas? Hem? Milhares? Sim milhares. Os alagados estão cheios de crianças que não podem nem respirar por causa do cheiro sifilítico da sua própria moradia, e que não tem nem um pão pra comer. E quantas mulheres estão grávidas? E quantos homens estão parados, sem ter onde trabalhar? E que brevemente terá sua ficha preenchida. Mas sabe onde? Não sabem, eu garanto. Mas eu vou lhes dizer; na delegacia de jogos e costume, na Lemos de Brito, no manicômio judiciário e em lugares que exija o mínimo de gestos úteis e o máximo de decadência. Os viadutos também meu irmão, estão cheios dessa gente. Jovens de qualidade enquadram-se num sistema que não leva absolutamente a nada. Se fazem corruptos, neuróticos, às vezes até enlouquecem com tanta fantasia, obtendo uma liberdade totalmente condicionada. Eu particularmente só gostaria de saber, até onde vai este nosso desenvolvimento! Até onde?

985

990

995

É...inveterados<sup>168</sup>

alagados<sup>169</sup>

Lemos de Brito<sup>170</sup>  
*mín<o>/i\mo*

<sup>168</sup> Indicação manuscrita de corte: <É... esse governo é uma porra mesmo, viu rapaz! Enche o Brasil de profissionais e depois sabe o que é que acontece com eles? São transformados em marginais, ladrões inveterados.>

<sup>169</sup> “Em 1949, [...] os contrastes da cidade ficavam cada vez mais aparentes e eram traduzidos nas diferentes formas e locais de moradia. Situado às margens do Caminho de Areia, local conhecido como Jardim Cruzeiro, as moradias começavam a avançar mar à dentro. Os invasores, para se protegerem das constantes ações de despejo, deram ao local o nome de Villa Ruy Barbosa. A estratégia deu resultado e constrangeu as ações do poder público contra uma Villa que levava o nome do Jurisconsulto, no ano do seu centenário. Começava, assim, a formação dos Alagados. Alagados traz em si a poética triste da pobreza de Salvador. Viver na maré, construir o lar em cima das águas, em cima da lama, apresenta, não só os contrastes da cidade, mas, principalmente, a criatividade e o desespero de ter o sonho da própria casa”. Fonte: [http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=3&cod\\_polo=69](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=3&cod_polo=69).

<sup>170</sup> Complexo Penitenciário de Salvador, localizado no bairro da Mata Escura.

NANDO — Calma meu velho, nada disso vai adiantar.

FÁBIO — Não vai adiantar? Por que hein? Por que, se toda essa plebe que reside nesta merda deste País, vítima de toda opressão, descesse às ruas e gritassem: Abaixo esta maldita ditadura (*Pega no cacete.*) esta corrupção que está destruindo o bem estar de todos nós. Desce do trono esta corrupção e sobe uma democracia ampla e...para o bem estar de toda nação. Mas não! O que é que acontece? De vez em quando, sobem em um palanque, feito com muito má vontade, uns gatos pingados, e gritam, gritam! Mas não resolve nada. Basta dizer que vem um macaco fardado, e eles saem correndo feito umas bestas. E enquanto eles correm, o índice de marginalização, o índice de prostituição, as mortes por inanição, crescem 100%. Não podemos deixar que o nosso dinheiro fique servindo para pagar michê, dos casos dos Senhores Presidentes. Hora essa!

1000

1005

1010

1015

NANDO — Isso mano, grita! Se acaba de gritar! Eu já disse que nada disso vai adiantar.

FÁBIO — Oh. Que deixam o julgamento a critério dos animais. Que se fechem as portas de todos os prostíbulos, e que se tornem estéril todas às mulheres. Porra, mas porque mataram o futuro Governador? O Governo estaria em boas mãos se o finado não morresse.

1020

nesta...País<sup>171</sup>  
(Pega...cacete)<sup>172</sup>

cor<e>/r\<m>/e\m  
michê<sup>173</sup>

futuro Governador<sup>174</sup>

<sup>171</sup> Indicação manuscrita de Corte: Por que, se toda essa plebe que reside <nesta merda deste País>.

<sup>172</sup> Indicação manuscrita de Corte: Abaixo esta maldita ditadura< (*Pega no cacete.*)>

<sup>173</sup> A ação de se prostituir. Preço pago a prostituto ou a prostituta. Prostituto ou prostituta (AURÉLIO, 2011).

<sup>174</sup> O autor se refere à Cleriston Andrade, que concorreu à eleição de governador do estado da Bahia em 1982. Segundo Tavares (2001, p. 491), “Encontrava-se Clériston Andrade em campanha eleitoral no interior quando foi vitimado por um desastre aéreo a menos de um mês das eleições”, a 1 de outubro de 1982.

1025 Há 32 anos aconteceu a mesma coisa. Mas não. Este sim seria o nosso homem. Há 32 anos aconteceu a mesma coisa<sup>175</sup>  
 Você poderia imaginar quem seria a próxima vítima daqui a 32 anos?  
 Não?  
 Mas ele sim, ele é capaz. Ele quem? Sei lá.

1030 O homem é esta matéria podre que empesta o ar que ele mesmo teria que respirar para sobreviver.  
 Morram todos os homens para que não possam reproduzir esta espécie nojenta, que está destruindo nossa sociedade. E que seque o esperma daquele que me pôs nesta enfermidade. Gente, este século é uma prostituição. Ele corrói a medula daqueles que... [ *↑ não*]

1035 NANDO — Para que porra! Quer me ouvir, por favor?  
 FÁBIO — Adiante vamos!  
 NANDO — Sobre meu pai!  
 FÁBIO — Sobre meu pai? *S<p>/o\bre*  
 NANDO — Sim eu queria...

1040 FÁBIO — ...mas agora já passou.  
 NANDO — Mesmo assim eu gostaria de te dizer uma coisa.  
 FÁBIO — O que?  
 NANDO — Eu estive na casa dele, lá na fazenda, sabe ele mandou me chamar disse que queria falar comigo. *fa<z>/\ar*

1045 FÁBIO — *(Não gostou da ideia dele ter ido.)* E você foi?  
 NANDO — Calma porra! Você só fala irritado. *(Fábio se acalma.)* Não é nada do que você está pensando.

FÁBIO — Mas você jurou que nunca ia puxar o saco dele. Agora...  
 NANDO — Você quer me escutar, por favor? *(irritado.)* *(irritad<i>/o\)*

1050 FÁBIO — *(Para, uma pausa pequena.)*  
 NANDO — Ele me chamou pra dizer que estava querendo fazer seu testamento.

<sup>175</sup> Em 1950, a Bahia estava em campanha para a sucessão ao governo do Estado, que tinha como governador Otávio Mangabeira. Entre os candidatos que tentariam se eleger estava Lauro Farani Pedreira de Freitas, político e engenheiro, diretor da Viação Férrea Federal Leste Brasileiro. De acordo com Tavares (2001, p. 465), “Desdobravam-se as campanhas eleitorais da Aliança e da Coligação no interior e na capital do estado quando ocorreu o desastre aéreo que vitimou Lauro Farani, o deputado Gercino Coelho e o piloto Guilherme Castro, nas proximidades da cidade da Lapa no dia 11 de setembro de 1950”.



FÁBIO — *(Alegria)* Testamento? Mas ele ainda está forte! Vai viver muito.  
Poxa eu não compreendo!

1055 NANDO — Eu também achei estranho.  
FÁBIO — E daí?  
NANDO — Daí o que?  
FÁBIO — Você o que disse?  
NANDO — Não aceitei claro.  
FÁBIO — Como não aceitou? Você deve está brincando!

1060 NANDO — Juro, não aceitei.  
FÁBIO — Porra! Como pode fazer uma coisa dessa. Você sabe muito bem como ia ser bom para mim.  
NANDO — Justamente por isso, é que eu não aceitei.

1065 FÁBIO — Porra qual é? Eu não estou entendendo. <e>/E\u  
NANDO — Porque não está entendendo?  
FÁBIO — Primeiro você diz que está comigo e não abre. Agora que o velho quer soltar grana, a fortuna, tu tira o corpo de banda. Qual é a tua irmão?

1070 NANDO — *(Irritado)* Fábio, o pai quer fazer o testamento, mas também quer te tirar de jogada. *(irritad<i>/o\)*  
FÁBIO — Como? Me excluir do testamento?  
NANDO — Eu não queria te dizer. Mas não podia esconder de você. *escon<g>/d\er*  
FÁBIO — Mas eu sou um dos seus filhos.  
NANDO — Pois é, mas ele não é seu pai, segundo o que ele me disse. *seg<i> /u\ndo*

1075 FÁBIO — Realmente não estou entendendo nada.  
NANDO — Lembra daquele primo nosso, que andava desmoecando na cidade inteira? E que se queimou de fogo, jogando gás e riscando um fósforo. Depois saiu correndo pelas ruas da cidade? <e>/i\nteira

1080 FÁBIO — Claro. E o que é que tem haver aquela bicha com o testamento?  
NANDO — Uma vez numa discussão com meu pai, ele disse que você era filho do Pedro Silva e não do meu pai.  
FÁBIO — Pedro aquele da Saboaria? *(Rindo nervoso.)* Etá, esta não! Você está brincando. <†>/S\aboaria

- 1085 NANDO — Verdade porra.  
FÁBIO — Que filho da puta hem !Só faltava esta. Porra! Que piranha é tua mãe!  
Hem meu caro?
- NANDO — Não vai começar a praguejar. Hem, Fábio.  
FÁBIO — Porra, era a última coisa que podia acontecer comigo. Eu contava *Fáb<u>/i\o*  
tanto com isso! Que sacanagem!
- 1090 NANDO — É... Eu sei.  
FÁBIO — Mas você não tem que ficar nessa não. Afinal tem dois irmãos que  
necessitam pegar na grana. Quanto a mim, pode ficar tranquilo!  
Velho filho da puta! Diz pra ele que eu não preciso dele não, e que eu  
até já tinha esquecido dele. E que isso nunca passou pela minha *ti<h>/n\ha*  
cabeça.
- 1095 NANDO — Ninguém precisa pegar nessa grana Fábio. Se eles tiverem de ser  
alguma coisa terão que começar do nada, entendeu?
- FÁBIO — Lá se vão meus planos por água abaixo.  
NANDO — Que planos, cara? Tu tem que lutar pelo teu irmão. Tá esperando que  
1100 as coisas caiam do céu é? Tem que ter fé em Deus meu velho, mas  
não é assim também não.
- FÁBIO — Fé em Deus! A única coisa que eu pedi a ele, ele deixa acontecer isso,  
chega de pedir a Deus, porra.
- NANDO — Não fala assim Fábio.  
1105 FÁBIO — Para de ficar agorando aí rapaz! Vai pros diabos com este teu Deus.  
Se ele fosse bom tu passava no teste.
- NANDO — Você não tem nada com isto. Você já pensou se Deus tivesse aqui *Você...cá?<sup>176</sup>*  
com o cu dele bem virado pra cá?
- FÁBIO — Deman sie usDE maton na dabun paraz. *Demam....paraz?<sup>177</sup>*  
1110 NANDO — Cêvo resepa que tais rendoque remor! *Cevo...remor!<sup>178</sup>*

<sup>176</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Você já pensou se Deus tivesse aqui com o cu dele bem virado pra cá?>

<sup>177</sup> Perguntado sobre o uso de frases com sílabas invertidas, Antonio Cerqueira (2011) declarou: “Usei, achando que era esperto. Pensei que a censura não ia pegar. Depois vi que eu não era o único inteligente” (risos).

Indicação manuscrita de Corte: <FÁBIO – Deman sie usDE maton na dabun paraz. (**Mande seu Deus tomar na bunda rapaz**).>

<sup>178</sup> Indicação manuscrita de Corte: <NANDO – Cêvo resepa que tais rendoque remor! (**Você parece que está querendo morrer**).>

	FÁBIO —	Máu graçadis.	Máu graçadis <sup>179</sup>
	NANDO —	Gatra o sãocú de lie rapa eu mecor.	Gatra...mecor <sup>180</sup>
	FÁBIO —	E o SSolpe que tais na tifren da tegem?	E...tegem <sup>181?</sup> <e/>\ifre
	NANDO —	A tigem mecom os de lies bemtan.	A tigem...bemtan <sup>182</sup>
1115	FÁBIO —	Tãois recendopa mauns rrapo!	Tãois...rrapo <sup>183</sup> rece[ <sup>^</sup> n]dopa
	NANDO —	É musmer.	É musmer <sup>184</sup> .
	FÁBIO —	Liss resipa ums lhefi da tapu.	Liss...tapu <sup>185</sup>
	NANDO —	Musvan xader lhies lápra!	Musvan...lápra <sup>186</sup>
1120	FÁBIO —	Agora eu não tenho nada com isso. Mas na hora que você quer descarregar suas misérias, você vem direto a mim, não é maninho? Pois fique sabendo que eu já estou cheio entendeu? ( <i>Pega uma navalha, ou uma faca.</i> )	
	NANDO —	O que você está falando? Para com isso porra.	
	FÁBIO —	É apenas um teste.	
1125	NANDO —	Mas que teste? Guarda isto rapaz. Não brinca com coisa séria.	
	FÁBIO —	Fica quietinho aí porra. Agora repete comigo vamos.	
	NANDO —	Mas repetir o que?	
	FÁBIO —	Este país é filho da puta. E sacana é quem entra no sistema. E eu sou um viado porque entrei nessa de ser um profissional honrado. Viva o dia 15 de Novembro dia da hemorróida do Presidente.	Este...Presidente <sup>187</sup>
1130	NANDO —	Eu...eu...não posso.	
	FÁBIO —	Pode sim. Claro que você pode. ( <i>irritado.</i> ) Repete vamos.	
	NANDO —	Não...eu não...	

<sup>179</sup> Indicação manuscrita de Corte: <FÁBIO – Máu graçadis. (**Uma desgraça.**)>

<sup>180</sup> Indicação manuscrita de Corte: <NANDO – Gatra o são cú de lis rapa eu mecor. (**Traga o cuzão dele para eu comer.**)>

<sup>181</sup> Indicação manuscrita de Corte: <FÁBIO – E o SSolpe que tais na tifren da tegem? (**E o pessoal que está na frente da gente?**)>

<sup>182</sup> Indicação manuscrita de Corte: <NANDO – A tigem me com os de lies bemtan. (**A gente come os deles também.**)>

<sup>183</sup> Indicação manuscrita de Corte: <FÁBIO – Tãois recendopa mauns rrapo! (**Estão perecendo uma porra!**)>

<sup>184</sup> Indicação manuscrita de Corte: <NANDO – É musmer. (**É mesmo.**)>

<sup>185</sup> Indicação manuscrita de Corte: <FÁBIO – Lies resipa ums lhofi da tapu. (**Eles parecem uns filhos da puta.**)>

<sup>186</sup> Indicação manuscrita de Corte: <NANDO – Musvan xader lhies lápra! (**Vamos deixar eles pra lá!**)>

<sup>187</sup> Indicação manuscrita de Corte: <FÁBIO – Este país é filho da puta. E sacana e quem entra no sistema. E eu sou um viado porque entrei nessa de ser um profissional honrado. Viva o dia 15 de Novembro dia da hemorróida do Presidente.>

	FÁBIO —	Repete se não te arranco a língua fora.	<i>ar[ ʔr]anco</i>
1135	NANDO —	Este país é filho da puta. E sa...sa...sacana é quem entra no sistema. Eu sou um viado porque entrei nessa de ser um profissional honrado. ( <i>Fala rápido.</i> ) Viva o dia 15 de Novembro, dia da hemorróida do Presidente.	<B>/P\ais filh<i>/o\ Este...Presidente <sup>188</sup>
	FÁBIO —	Eu não escutei o final. Vamos repita o final.	
1140	NANDO —	Você não pode fazer isso comigo...	
	FÁBIO —	Repita!	
	NANDO —	Viva o dia 15 de Novembro, dia da hemorróida do Presidente.	Nando...Presidente <sup>189</sup>
	FÁBIO —	Isso, assim. Está bem.	
	NANDO —	Você está louco!	
1145	FÁBIO —	( <i>Imitando.</i> ) Você está louco! Fala como homem porra. Agora mais um teste. Pega no caralho.	
	NANDO —	Isso não. Isso eu não faço nem que você me mate.	
	FÁBIO —	O que? ( <i>Faz que vai cortar a gargantas de Nando.</i> ) Pega no caralho! ( <i>Ele pega</i> )	
1150		Isso! Agora oferece pra ele.	
	NANDO —	Pra quem? Pra ele? ( <i>Aponta pra um da plateia.</i> )	(<e>/A\ponta)
	FÁBIO —	Idiota! Se fazendo de inocente não é?	
	NANDO —	Mas...	
	FÁBIO —	Oferece pra ele ó! Pra o teu governo porra! Você ainda pergunta pra quem?	Pra... porra <sup>190</sup>
1155	NANDO —	Isto é uma blasfêmia.	blasfe<i>/m\ia.
	FÁBIO —	( <i>Gritando nervoso.</i> ) Oferece porra! Oferece, pergunta se ele é servido a um pouco da miséria do mundo. Vamos pergunta.	
	NANDO —	Pra o governo não. Você perdeu a cabeça Fábio?	Pra...não <sup>191</sup>
1160	FÁBIO —	Não grita! Aqui só quem fala alto é o papai, entendeu?	

<sup>188</sup> Indicação manuscrita de Corte: <NANDO – Este país é filho da puta. E sacana e quem entra no sistema. E eu sou um viado porque entrei nessa de ser um profissional honrado. Viva o dia 15 de Novembro dia da hemorróida do Presidente.>

<sup>189</sup> Indicação manuscrita de Corte: <Viva o dia 15 de Novembro, dia da hemorróida do Presidente.>

<sup>190</sup> Indicação manuscrita de Corte: < Pra o teu governo porra!.>

<sup>191</sup> Indicação manuscrita de Corte: < Pra o governo não.>.

NANDO — Sim... senhor.  
FÁBIO — Agora faça o que eu lhe mandei.  
NANDO — Mas Fábio... tente me ouvir, por favor, raciocina comigo, anda.  
FÁBIO — Deixa de falar bonito, porra. Agora...  
1165 NANDO — Mas se descobrirem isto, serão capazes de nos matar.  
FÁBIO — Só se você falar. Porque não vejo mais ninguém aqui.  
NANDO — Mas eu não tenho nada a ver com sua frustração Fábio!  
FÁBIO — Êta, está tentando me enganar; mas não vai conseguir. Eu sou macaco velho.  
1170 NANDO — Eu só tô querendo te acalmar. Você tá muito nervoso e pode fazer...  
FÁBIO — Eu não vou fazer coisa alguma. Agora quero o que mandei você fazer. Você é que tem que fazer, não eu. (*Encosta novamente a faca no pescoço.*) Vai falar ou não?  
NANDO — É servido? (*Fábio dá risadas.*)  
1175 FÁBIO — É servido quem, porra?  
NANDO — O governo O governo<sup>192</sup>  
FÁBIO — Muito bem! Muito bem!  
NANDO — Nojento. Filho da Puta! Você não sabe onde está se metendo.  
FÁBIO — Como ele é obediente. Bravos pra você mano. Bravos! (*Para, dá uma risada.*) Fique você sabendo, que estou cheio destas sacanagens.  
1180 Que...  
NANDO — Mas eu não tenho nada com isto!  
FÁBIO — Você não está no meio da putaria, meu irmão?  
NANDO — Você enlouqueceu de uma vez.  
1185 FÁBIO — Estou com a cabeça no lugar? Hem? (*Encosta a faca, ele faz que sim.*) <G>/F\ábio c<†>/o\m  
Então?  
NANDO — Eu tenho pena de você!  
FÁBIO — Pena? Porque pena? Eu não tou morrendo pra tu sentir pena de mim  
1190 cara. É! Isso mesmo. Malandro não gosta que ninguém tenha pena pe<m>/n\ a  
dele, quem tem pena é galinha maninho. E você não é galinha. E malandro não amofina, não vacila, não esquenta. Malandro não tem

<sup>192</sup> Indicação manuscrita de Corte. <O governo>.

religião, não tem amor, malandro vive na maior solidão que se possa imaginar. Malandro entra em uma, sai, entra em outra. Malandro rouba pra sobreviver. Rouba pra não morrer de fome. Malandro não gosta de xadrez, porque é quente, é monótono lá dentro e ele fica muito triste. Malandro é o cara mais frustrado que existe na face da terra. Malandro não tem pai, não tem mãe, não tem família. O malandro que é malandro não gosta de tiras, porque os tiras persegue, enche o saco. Malandro gosta da sociedade, porque ela tem grana pra ele tirar. Malandro não vive, vegeta. E mata um ser humano. Ele não quer matar, mas ele mata porque tem necessidade, senão ele morre. Malandro bebe pra esquecer que é malandro. Malandro quer sair da malandragem, mas ele não pode, ele já está sujo no pedaço. Então o malandro tem que suportar tudo isso, pra manter a sua conduta!

1195

1200

1205 NANDO — Eu não posso acreditar, você...  
FÁBIO — Pois é malandro...  
CARECA — *(Entra neste momento como quem quer avisar alguma coisa.)*  
FÁBIO — Careca, o que aconteceu?  
CARECA — Evem...evem...evem...os home!

1210 FÁBIO — Mas como aconteceu? *(Careca se refaz.)*  
CARECA — Um dos caras do Maciel dedurou. Eu não tive culpa!  
FÁBIO — Porra, eu não te disse sacana, pra não dar endereço? Merda!  
CARECA — Foge Fábio!  
FÁBIO — Fugir? Eu? Eu não devo nada meu velho!

1215 CARECA — Mas eu falei tudo; eu não queria falar. Mas eles me bateram e...  
FÁBIO — Sacanagem! Cadê a grana?  
CARECA — Que grana?  
FÁBIO — Da muamba que tu vendeu?  
CARECA — Esqueceu que hoje eu não...

1220 FÁBIO — *(Vai até o armário pega umas notas coloca no bolso, pega um revólver vai saindo pela janela.)*  
NANDO — Não!  
FÁBIO — O que!

1225 NANDO — Não fogue Fábio. Eles te prendem, depois a gente te solta. Não é muito difícil.

FÁBIO — Cala a boca que tu tá fora disso. Fica quieto aí.

NANDO — Mas o que você fez pra fugir?

1230 FÁBIO — *(Desce da janela. Vai até o armário)* Está vendo isto aqui? É fumo, maconha, dois quilos. Você acha que eu vou deixar aí pros homens queimar porra!

NANDO — Tráfico! Mas eu não posso acreditar... você...trafican...mas mesmo assim a gente lhe tira do xadrez.

CARECA — Foge Fábio. Eles estão perto.

1235 NANDO — Não, a gente te solta depois! Não vai ser difícil.

FÁBIO — *(Vai pra janela.) (Ouvi-se barulho de sirene. Fábio para.)* Estou preso! Estou preso! Malandro não vacila, mas eu estou cercado porra! *(Uma voz de fora.)* Fábio, não tente nada, você está cercado por todos os lados. Agora saia com as mãos para cima.

1240 FÁBIO — Cala boca tira nojento! Malandro não gosta de tira porra! Malandro não vacila, não se entrega. *(Vai saindo pela porta com a arma na mão e falando, sempre repetindo.)*

NANDO — Não, com a arma não, Fábio! Com a arma não. Porra, por favor.

FÁBIO — *(Sai gritando)* Malandro não dá bandeira a! a! a! a! a! a! a! a! a! a!

1245 *(Ouvem-se tiros de metralhadora em cima dos gritos de Fábio.)*

VOZ DE FORA — Morreu filho do satanás!

NANDO — Fábio, não meu irmão...meu irmão...eu... *(Vai parando.)*

1250 NANDO — Não me olhe com essa cara moço, dizendo que está morto. Amanhã é outro dia moço nesta mesma situação. E as crianças de hoje no futuro o que serão? Se agora é pão e água amanhã é água e pão. Na capital a vida é esta imagine no sertão Que é povo humilde e fraco que sobrevive da oração.

- 1255 Oprimidos pela seca e pelo prefeito da região.  
Trabalhando na enxada dominados por ferão.  
Rezando pra que acabe o dia pra entrar na carne seca e no pirão.  
Pra vê os fi barriga d'água e a muier suja de carvão.  
Que ele pede a Deus, que tenha compaixão.
- 1260 Dele, que tenha consciência e não mate o seu patrão.  
Que não deixe o desespero dominar seu coração.  
Que a muier não fique grávida e o fi tenha formação.  
Esta vida é uma merda! (*Cai.*)
- MARGÔ –  
1265 Se eu morresse amanhã, mas antes eu faria o meu último pedido.  
Traga-me o sangue do defunto mais fresco.  
Sinto os meus ossos se encolherem como se estivessem secando,  
A quem diga que a tuberculose é coisa rara, é coisa *chic*.  
Mas – eu encolhido no meu canto, tussindo me torcendo de dor  
escarrando o sangue pútrido encontrado em meu pulmão.
- 1270 Ah! Essa tosse que me desperta lindos sentimentos de ternura  
Leva-me! Leva-me a sentir o cheiro do meu túmulo, de minha  
carneira, do meu corpo apodrecendo aos poucos, minando como  
pedra d'água.
- 1275 Oh! Tentação me faz sentir o sabor da caveira do meu pai, onde eu  
teria a certeza de encontrar um dente cariado pelo tempo, crianças  
comendo fezes e mulheres amamentando com os seios minando  
sangue.  
A vida é pus, são feridas crônicas.  
E eu aqui encolhido no meu canto, sentindo  
pena do rato que roeu meu dedo mindinho que morre. (*Cai.*)
- CARECA —  
1280 Aos cultos de Demeter em direção ao santuário de Elêusis para que cultos de Demeter<sup>193</sup> santuário de Elêusis<sup>194</sup>  
vençamos o caminho dos infernos.

<sup>193</sup> Demeter ou Ceres, “é a Terra personificada, irmã e esposa de Júpiter, de quem teve uma filha, Prosérpina (Koré) que, por sua vez, personifica mais especialmente a vegetação. Mas Ceres é a terra considerada na sua fecundidade; às vezes, assimila-se ao próprio trigo como Baco se assimila ao vinho” (MENARD, 1991, p. 278).

<sup>194</sup> “As festas de Elêusis, em honra a Ceres, eram célebres na antiguidade. O chefe do colégio de sacerdotes, chamado hierofante, tinha por missão dirigir a santa cerimônia, e iniciar nos mistérios da deusa” (MENARD, 1991, p. 278)



Oh! Libertem a lama de Dionísio ou Baco, Rei do vinho e da fertilidade, para que comece a sua verdadeira existência. Dionísio ou Baco<sup>195</sup>  
Remem! Remem! Vamos rumo em busca de Caronte! Temos que Caronte<sup>196</sup>  
atravessar os rios infernais, e comparecer diante do tribunal para que  
possamos descansar no leito dos campos Elísios. Oh! Oh! (*Cai.*) campos elisíós<sup>197</sup>

Fim de Malandragem Made In Bahia.

---

<sup>195</sup> “Baco (Dionisos) é a personificação do vinho. O seu culto, menos antigo que o dos demais deuses, revestiu-se de certa importância, à medida que se foi ampliando a cultura da vinha. Associou-se, então, a Ceres, e ambos foram honrados nas mesmas festas como príncipes soberanos da agricultura” (MENARD, 1991, p.99).

<sup>196</sup> Caronte, barqueiro responsável pelo rio Aqueronte, que rega o Inferno (MENARD, 1991, p. 176).

<sup>197</sup> Os Campos Elísios é um dos compartimentos aos quais a alma passava, após ser julgada. Segundo Menard (1991, p. 119) os Campos Elísios eram o “local onde ficavam por algum tempo os poucos tinham a purgar”.

#### 4.2.5 Edição em Meio Digital

A edição interpretativa em meio digital foi disponibilizada em CD. Para a sua construção, foram utilizados os programas *NVU* e *WORD*. Para acessá-la, basta colocar o CD no leitor do computador e este será executado automaticamente. Ao colocar o CD, uma tela do navegador de internet será aberta com a página inicial da edição. Nela, constará o *menu*, no qual é possível acessar: a) Apresentação, contendo orientações para a navegação; b) Edição Fac-similar, contendo os fac-símiles de MMB; c) Edição interpretativa em meio digital, onde se apresentam o texto crítico e o aparato de variantes e notas; d) Arquivo do autor, com os recortes de jornais reunidos por Antonio Cerqueira e depositados no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia; e) Documentos COREG-AN, onde estão reunidos: requerimento de censura, pareceres e certificado de censura.

A navegação da edição obedece aos mesmos critérios da navegação em sites de internet, havendo, portanto, a opção de retornar à tela inicial da edição, através do botão **Voltar**. Caso haja solicitação para execução de *scripts*, esta deve ser aceita, para que o programa funcione adequadamente. Para avançar ou retroceder na visualização do dossiê, bem como nas páginas da edição, deve-se utilizar as setas localizadas ao pé da página, clicando sobre estas.

## 5 A LINGUAGEM PROIBIDA EM *MALANDRAGEM MADE IN BAHIA*

A linguagem proibida conforme Preti (1984, p. 2) se define como “a linguagem erótica e suas várias manifestações na gíria, no vocábulo obsceno, e nos processos linguísticos de expressão maliciosa”. Ainda segundo Preti (1984, p. 3),

Situa-se no campo dos tabus linguísticos morais e abrange áreas sobre as quais, quase que por motivos óbvios, se tem preferido calar, como por exemplo, a dos vocábulos obscenos, a dos “palavrões” e blasfêmias, a da gíria, a do discurso malicioso. Reunimos todas elas sob o nome genérico de “LINGUAGEM PROIBIDA”, porque quase todas se apresentam como formas linguísticas estigmatizadas e de baixo *prestígio*, condenadas pelos padrões culturais, o que as transformou, com poucas exceções, em tabus linguísticos.

A linguagem proibida é, pois, marcada pelo uso de itens lexicais injuriosos, grosseiros e/ou obscenos e pelo uso de palavrões. Os vocábulos para assim serem chamados dependem muitas vezes do contexto em que aparecem, pois, palavras comuns da língua podem ganhar carga “proibida”. Diferentes foram os empregos destes itens lexicais, por Antonio Cerqueira em *Malandragem Made in Bahia*.

A injúria, conforme Guiraud (1975, p. 31), “est une ‘parole offensante’ et l’offense est, au sens étymologique, un ‘coup, une attaque’, d’après le latin *offendere*<sup>198</sup>”. Ainda segundo Guiraud (1975, p. 32), “ l’injure est l’expression verbale spontanée et purement affective de cette volonté de puissance du sujet<sup>199</sup>”. Os vocábulos injuriosos resultam de uma relação de alteridade, uma vez que o sujeito atacado pode contra-atacar, para proteger-se de alguma ofensa. Esses itens léxicos também podem ser vistos como elementos catárticos, utilizado para aliviar tensões.

Com relação aos palavrões, Preti afirma que (1984, p. 77) “permanecem como formas estigmatizadas, identificando tipos de falante e de *situação* e confirmando sua ligação com *níveis* de linguagem de baixo *prestígio* social”. De acordo com Arango (1991), os palavrões são representações linguísticas da obscenidade e da pornografia, pois ambas tem usos muito próximos, uma liga-se a outra, abarcando uma sexualidade impudica.

---

<sup>198</sup> Tradução nossa: “é uma ‘palavra ofensiva’ e a ofensa é, no sentido etimológico, um ‘golpe, um ataque’, de acordo com o verbo latino *offendere*”.

<sup>199</sup> Tradução nossa: “A injúria é a expressão verbal espontânea e puramente emocional dessa vontade de poder do sujeito”.

Além de vocábulos injuriosos têm-se ainda os grosseiros, aqueles que tendem “à imager, à mettre en relief le corps et ses fonctions; et, en particulier, les plus basses<sup>200</sup>” (GUIRAUD, 1975, p. 21). Esses itens lexicais se configuram como grosseiros a depender do contexto em que são empregadas e de quem os utiliza. De acordo com Preti (1984), podem ser confundidos com os obscenos, porém, não designam a mesma coisa. Enquanto o obsceno tem caráter agressivo, o grosseiro, apesar de fazer referência às partes do corpo e ao sexo, funcionam como meio de expressão de sentimentos, ou seja, funcionam como elemento catártico.

Os itens lexicais obscenos referem-se quase sempre à sexualidade e, conforme Guiraud (1975, p. 34), “au-delà de ces tabous et bien antérieurement à eux, à un niveau ‘profund’ le ‘sexe’, la ‘défécation’ et la ‘pourriture’ sont les archétypes d’un système de la non-valeur, de la négation de toute valeur<sup>201</sup>”. Para Arango (1991, p. 14), o termo obsceno “é, possivelmente, uma corruptela ou modificação do vocábulo latino *scena*, que significaria literalmente: fora de cena. Destarte, obsceno seria o que não deve ser visto em cena, ou seja, no teatro da vida”.

Na linguagem obscena, “se expressa, na sua forma mais pura e transparente, sem véus e sem pudores, o misterioso instinto que existe desde a origem da vida” (ARANGO, 1991, p. 162). Conforme Preti (1984, p. 62), “quando se penetra na análise do problema obscenidade na linguagem, penetra-se, da mesma forma, no controvertido campo da ‘moral’ das palavras”.

A moral, do ponto de vista filosófico, pode ser entendida como sinônimo de ética, e também como conduta, e assim sendo, é susceptível à avaliação (ABBAGNANO, 1998). De acordo com Chauí (1998, p. 435), “toda cultura e toda sociedade institui uma moral, isto é, valores concernentes ao bem e ao mal, ao permitido e ao proibido, e à conduta correta, válidos para todos os seus membros”. A moral é o conjunto de regras de conduta consideradas como válidas, quer de modo absoluto para qualquer tempo ou lugar, quer para grupo ou pessoa determinada. Essas regras têm por objetivo ordenar os direitos e deveres dos seres sociais e agem de forma a censurar qualquer comportamento que vá de encontro ao que foi estabelecido socialmente.

As regras morais, como normas determinadas socialmente, orientam as instituições familiares, as religiões, as artes, a organização social e política, entre outros,

---

<sup>200</sup> Tradução nossa: “a representar por imagens, a pôr em relevo o corpo e as suas funções; e, em especial, as mais degradantes”.

<sup>201</sup> Tradução nossa: “Além desses tabus e bem anteriormente a eles, em um nível ‘profundo’, ‘o sexo’, ‘a defecção’ e ‘a podridão’ são os arquétipos de um sistema do não-valor, da negação de todo valor.

ficando o Estado com “a missão fundamental [...] de organizar e orientar o povo, disciplinando as relações dos indivíduos entre si e com o estado” (FAGUNDES, 1975, p. 17). O Estado como grande legislador “está na gênese da moralidade, pois graças à sua coerção, garante a estabilidade e a respeitabilidade dos costumes” (ARALDI, 2008, p. 40). Como vão se atualizando ao longo do tempo, “os valores modificam-se [...] porque seu conteúdo é determinado por condições históricas” (CHAUÍ, 1998, p. 448). Apesar de algumas modificações nos paradigmas, algumas questões morais ainda prevalecem, principalmente aquelas ligadas à sexualidade. E o estoque lexical que faz referência a sexualidade também sofre coibição.

O que determina o que pode ou não ser dito é o conjunto de regras morais. Os itens léxicos que se configuram como tabus linguísticos aparecem em decorrência dos tabus sociais. Essas regras eram prioridade no tempo de ditadura militar, uma vez que se acreditava necessário proteger a população “contra impressões prejudiciais à sua formação intelectual, psíquica, moral e cívica” (FAGUNDES, 1975, p. 129). Observa-se, então, que dada à motivação de cunho moral para a ação dos censores, algumas palavras e expressões foram vetadas, configurando-se em uma linguagem proibida. A linguagem proibida é marcada por discutir temas interditos sobre a sexualidade. Para que se fale de sexualidade é indispensável fazer uso de itens léxicos próprios que, assim, se caracterizaria:

1. vocábulos que contém idéia ofensiva (injúria ou blasfêmia), comumente conhecidos por “palavrões”;
2. os que representam tabus sexuais ou escatológicos de forma mais direta, através de termos e expressões de uso popular ou imagens de fácil compreensão;
3. aqueles que aludem às partes pudendas, aos órgãos sexuais, aos atos e coisas tidos como grosseiros;
4. os que se referem diretamente ao ato sexual nos aspectos mais degradantes, particularmente aos vícios ou comportamentos de exceção;
5. os que pressupõem, também, quase sempre, contextos ou situações igualmente grosseiros ou obscenos (PRETI, 1984, p. 83).

Conforme Preti (1984, p. 61), o “uso de vocábulos ou expressões que representam o ato sexual e as práticas eróticas [...] passa a ser encarado como uma autêntica ‘linguagem proibida’”. Chama atenção ainda para o fato de que a manifestação da linguagem proibida aparece interligada ao discurso da malícia (discurso erótico e/ou pornográfico), “em que os enunciados visam a determinados sentidos, intencionalmente impostos, dirigidos, tendo em vista um tipo de leitor” (PRETI, 1984, p. 103).

Em *Malandragem Made in Bahia*, embora apareçam vários palavrões e vocábulos injuriosos e grosseiros, observou-se como proibido, a linguagem que está ligada à questão sexual, além daquelas que fazem referência ao contexto político. Assim, a linguagem proibida é a linguagem com contornos sexuais, utilizada pelo oprimido, no período da ditadura militar, com vistas a romper com o que estava posto, ou seja, aquilo que servia ao opressor. Buscando ler a linguagem utilizada pelo oprimido, que se põe contra a cultura oficial, eivada de vocábulos injuriosos, blasfematórios e obscenos, e que, portanto, utiliza o discurso pornográfico como modo de combate, é que se irá estudar a linguagem proibida.

De acordo com Maingueneau (2010), este tipo de discurso está fadado à proibição e visa a provocar no leitor efeitos determinados. Para tanto, utiliza-se de um tipo específico de vocábulo – tabuízados, obscenos, grosseiros. Ainda segundo Maingueneau (2010, p. 82),

o domínio da sexualidade, como todo domínio da atividade humana, circunscreve determinada área do léxico, aquela que serve para designar as partes do corpo e as operações diretamente ligadas às atividades sexuais. [...] Propriamente falando, ela não utiliza uma terminologia, constituída de termos que recaem amplamente sob o domínio de tabus.

O discurso com contornos sexuais é transgressor, na medida em que “pretende dar visibilidade máxima a práticas às quais a sociedade busca, ao contrário, dar visibilidade mínima, quando não, para algumas delas, visibilidade nenhuma” (MAINGUENEAU, 2010, p. 39). As produções que utilizam este tipo de discurso são consideradas clandestinas, pois sua inserção social ocorre de forma problemática. De acordo com Maingueneau (2010, p. 22), “no que se refere à pornografia [e também a sexualidade], a censura é realmente universal: todos os regimes políticos traçam uma linha de separação entre o aceitável e inaceitável em matéria de representação da sexualidade”.

Dessa forma, observa-se que o uso de itens léxicos tabuízados está ligado a valores éticos, morais e culturais aos quais os censores buscavam defender e faziam com que esses itens léxicos fossem de certo modo proibidos. Mais do que vocábulos proibidos, dever-se-ia atentar para o que podia ou não ser dito, para quem podia ou não utilizar determinados discursos; onde esses discursos eram permitidos. Mesmo em contexto de ditadura militar, observa-se um uso cada vez maior de tabuísmos. A frouxidão do pudor fez com que surgisse uma série de publicações sobre sexualidade,

que utilizavam, quase sempre, um vocabulário especializado ao lado de alusões e de metáforas (DEL PRIORE, 2011).

Se comparados os usos de tabuísmos nas produções artísticas do período ditatorial – literatura, cinema, teatro –, vê-se que, ao longo do tempo, uma incitação nos discursos sobre o sexo e um largo emprego do erotismo e da pornografia nas artes. A massificação do pornográfico ocorreu, sobretudo, na década de 1960, quando movimentos de contestação social, de caráter libertário, começam a questionar alguns valores centrais na cultura ocidental, até então. Esse movimento foi chamado de contracultura<sup>202</sup>. Segundo Pereira (1992, p. 9),

a contracultura conseguia se afirmar, aos olhos do sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões), como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população [...] um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que no [sic] mínimo, davam o que pensar.

A linguagem, como algo inerente a todo ser social, passou a ser utilizada de forma mais livre, sem pudores. “Os palavrões, antes proibidos, invadiram a cena, inclusive nos teatros” (DEL PRIORE, 2011, p. 176). A palavra utilizada como arma, como algo que poderia ferir, machucar, transgredir, representava a necessidade de romper com os valores sociais vigentes até então. O quê se queria combater, portanto, era a linguagem pudica, casta, para tanto, utilizavam-se vocábulos nada tradicionais. Só se poderia romper com determinados valores, com a utilização de tabuísmo, pois, apesar de fazerem parte do léxico, estes não deveriam ser empregados. Em *Malandragem Made in Bahia*, isso é recorrente.

NANDO – Oi tudo bem? (*Nando não repara a cara de Fábio*) Sabe bicho... Ôpa, casa arrumadinha! Tá esperando alguém? Bem, isto não é da minha conta. Sim, como eu ia dizendo. Rapaz, a mulher tá me deixando maluco. Porra, imagina que... Eu hem! Que cara é essa, meu amigo? Que foi que viu que tá com cara de quem comeu e não gostou? Para com isso meu irmão, ô meu jovem! A vida é pra gente curtir! Aproveita mano.  
FÁBIO – É! Não gostei mesmo.

---

<sup>202</sup> Segundo Pereira (1984, p. 20), “podemos entender por contracultura duas coisas até certo ponto diferentes, ainda que muito ligadas entre si. [...] De um lado o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a uma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas tradicionais de oposição a esta mesma ordem vigente”.

NANDO – (*Continua falando*) Mais que garota! Eu não posso nem imaginar. Aqueles peitinhos... puta que pariu ai se eu...  
 FÁBIO – (*Irritado*) Para de falar nessa joça. Tu não tira essa mulher da cabeça! Parece até que tu ganhou na loteria.  
 NANDO – E ganhei mesmo. Taí ganhei na loteria.  
 FÁBIO – Deus tá vendo e que bolão em mano!  
 NANDO – Como é que é?  
 FÁBIO – Nada! Nada! Só tou falando que a garota é de fino trato! (*Fazendo um gesto com a mão*)  
 NANDO – Sacana! Sacana! Não fala assim da minha garota, se não eu te arrebento a cara (CERQUEIRA, 1982, f.1).

O item lexical injurioso “sacana” empregado neste trecho assume função catártica, sendo expressão de algum sentimento ou angústia. De acordo com Aranha (2002, p.7), “O oponente, além de xingado, sente-se diminuído”, sendo os palavrões utilizados para subjugar o opositor. E continua (2002, p.8), “Nada como um sonoro insulto para descarregar maus sentimentos – esses que envenenam o coração”.

MARGÔ – (*Não prestando atenção ao que Fábio diz.*) Sabe hoje no cabaré...  
 FÁBIO – Não se ouse a falar deste lugar aqui dentro.  
 MARGÔ – Vai dizer que nunca pisou os pés lá?  
 FÁBIO – E nunca pisei mesmo.  
 MARGÔ – Aqui! Ó! Eu é que sei.  
 FÁBIO – Cala esta boca se não!  
 MARGÔ – Pensa que é só chegar lá, montar em cima da gente e derramar o seu esperma nojento.  
 FÁBIO – Vai procurar uma pica pra escovar os dentes! Piranha! (CERQUEIRA, 1982, f.6).

No cinema, se desenvolve a pornochanchada<sup>203</sup>, com “filmes populares de baixíssima ou péssima qualidade conceitual, formal ou cultural, com cenas de nudez e diálogos mesclando pornofonia e humor escatológico” (DEL PRIORE, 2011, p. 186). Na literatura, surgem novos autores com narrativas memorialistas aliadas à questão política, inovando na linguagem. No teatro, desenvolve-se um tipo de espetáculo que, “utilizando obscenidades, blasfêmias e teatralizações de comportamentos eróticos, até mesmo simulação de atos sexuais” (FRAGA, 2009, p. 20), visa à reação do público<sup>204</sup>, o que se percebe no seguinte trecho de *Malandragem Made in Bahia*.

<sup>203</sup> A pornochanchada explorava a ambiguidade, tal como o teatro de revista e tinha como temas aventuras sexuais, relacionamentos extraconjugais, relações homossexuais. Segundo Del Priore (2011, p. 187), “durante muito tempo, vingou a interpretação de que a pornochanchada foi incentivada pelo governo militar, porque desviava a atenção das perseguições políticas. Nem tanto. O gênero apenas refletia as mudanças da época”. Pelo sim, pelo não, a liberação de pornochanchada gerava indignação em alguns setores sociais brasileiros (MARCELINO, 2006).

<sup>204</sup> A utilização de temáticas sexuais, no teatro, vem desde o teatro de revista, quando as coristas chamadas posteriormente de vedetes, com pernas à mostra e jogos de sedução, apresentavam aos espectadores um corpo sexualizado. De acordo com Del Priore (2011, p. 188), “no Brasil, fez-se o que já



MARGÔ – Até que eu arranjei um namorado, um rapaz de seus vinte anos, eu me lembro. Eu o conheci no teatro. Ele vinha subindo e eu ia descendo a escadaria. Ele parou, olhou para mim e eu vi naquele momento o sabor do sexo em seus olhos. Mas, ficamos uma semana sem nos ver. Quando foi um dia de sexta-feira, ele foi assistir a um espetáculo, que começaria às nove horas. Ficamos conversando até começar. E quando deu o primeiro toque, nós entramos. Eu falei o tempo todo sobre um cara com o qual, eu tinha fugido de casa. E ele me ouviu o tempo todo sem dizer uma palavra. Depois do espetáculo, fomos dar uma volta. Mas ficamos no fundo do teatro mesmo. Ele se fingiu de bobinho o tempo todo. Mas, como sempre, eu tenho que ser fraca. Porra! Eu devia me controlar. <No primeiro dia de namoro, eu peguei seu caralho, abri sua braguilha e comecei a masturbá-lo com minha boca, é claro><sup>205</sup> (CERQUEIRA, 1982, f.7).

Para os dramaturgos e grupos de teatro que adotavam tal prática, a encenação de atos sexuais no palco, ao lado da linguagem obscena e blasfematória, tinha por objetivo chocar o público e ao mesmo tempo, obter uma catarse coletiva, resultado da conjunção entre espectadores e atores (ROSENFELD, 1976).

Arango (1991, p. 11), ressalta que “[...] não estamos acostumados à sincera manifestação de sentimentos obscenos. [...] Aprendemos que o erotismo pode insinuar-se na linguagem, mas não declarar-se abertamente”. Por mais que a sociedade tenha caminhado para algumas mudanças de paradigmas no que tange à sexualidade, ainda existem inúmeros itens lexicais interditos, palavras-tabu. Vocábulo como *pica*, *caralho*, *cacete* são mais condenados socialmente do que pênis, pois “nomeiam sem hipocrisia, eufemismo ou pudor o que nunca deve ser mencionado em público: a sexualidade luxuriosa e autêntica” (ARANGO, 1991, p. 14).

O consentimento de alguns setores sociais no que tange ao uso de linguagem escrachada e o investimento em temáticas sexuais revela uma tendência de flexibilização da moral que é resultado da revolução sexual que, segundo Foucault (2010, p. 143) representou, “nada mais nada menos – e já era muito importante – do que um deslocamento e uma reversão tática no grande dispositivo da sexualidade”, ou seja, denotou o desejo da humanidade de romper com séculos de repressão. De acordo com Giddens (1993), a criação da sexualidade plástica<sup>206</sup> foi condição *sine qua non* para que

---

se fazia no resto do mundo: alimentou-se um mercado de consumo que tinha no erotismo o seu produto preferido”.

<sup>205</sup> Os parênteses angulares são utilizados para indicar os cortes efetuados pelos técnicos de censura.

<sup>206</sup> Para Giddens (1993), a sexualidade plástica, é aquela liberada da função de reprodução, e crucial para a emancipação feminina na reivindicação do prazer sexual. “[...] para a maior parte das mulheres, na maior parte das culturas, e através da maior parte dos períodos da história, o prazer sexual, ou a noção de sexualidade, quando possível, estava intrinsecamente ligado ao medo de gestações repetidas, e, por isso,

a revolução sexual se desenvolvesse, sendo um avanço na questão da permissividade sexual.

No Brasil, a revolução sexual ocorre em período de regime ditatorial, no qual uma das preocupações vigentes era a defesa da moral e dos bons costumes. Instaura-se, portanto, uma tensão na sociedade brasileira, pois, alguns setores sociais viam na defesa da moral e dos bons costumes a defesa da instituição familiar, que, em meio a tantas mudanças, caminhava para uma possível falência. Segundo ordens expressas da DCDP, deveriam ser combatidas práticas que visassem à perversão dos costumes, à devassidão e à libertinagem. Ainda assim, crescia o anseio por liberdade. Consoante Del Priore (2001, p. 176),

Nas capitais e nos meios estudantis, os jovens escapavam das malhas apertadas das redes familiares. Encontros multiplicam-se em torno de festas, festivais de música, atividades esportivas, escolas e universidades. [...] e o alastramento de boates e clubes noturnos deixavam moças e rapazes cada vez mais soltos.

[...]

Por influência dos meios de comunicação, e, sobretudo, da televisão, também o vocabulário passou a evitar eufemismos. Embora nos anos 60 ainda se utilizasse uma linguagem neutra e distante para falar de sexo – mencionavam-se, entre dentes, ‘relações’ e ‘genitais’ –, devagarzinho se caminhou para ‘coito’, ‘orgasmo’ e companhia.

Vê-se, então, a massificação do erotismo em todos os âmbitos sociais, inclusive, nas publicações artísticas. Falar sobre sexo, trazê-lo à cena, vira arma política, modelo de subversão, luta contra o poder, sendo fortemente reprimido pelos agentes censórios. De acordo com Foucault (2010, p. 12),

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura.

Diferentes artistas utilizaram o discurso pornográfico como estratégia de combate ao regime militar. No teatro, destaca-se Plínio Marcos que, segundo alguns agentes censórios, com seu estilo pornográfico e imoral fez escola no teatro brasileiro (GARCIA, 2008). Na Bahia, tem-se, Antonio Cerqueira que, com *Malandragem Made in Bahia*, emprega a pornografia como forma de desafiar censores.

---

da morte (...) romper com estas conexões foi, portanto, um fenômeno com implicações realmente radicais” (GIDDENS, 1993, p. 38).

## 5.1 LINGUAGEM PROIBIDA E REPRESSÃO: A PRESENÇA DO SEXO EM *MALANDRAGEM MADE IN BAHIA*

A linguagem proibida, conjunto de discursos sobre o sexo que não foram autorizados pelos agentes censórios no período da ditadura militar, não foi somente objeto de veto em regimes totalitários. A relação entre discurso que falam sobre sexo e a sociedade não é tranquila. De acordo com Maingueneau (2010, p. 15), “por natureza [este tipo de discurso] está destinado à proibição”. Ainda segundo Maingueneau (2010, p. 22-23),

Diferentemente de outros tipos de texto, no que se refere à pornografia, a censura é realmente universal: todos os tipos de regimes políticos traçam uma linha de separação entre o aceitável e o inaceitável em matéria de representação da sexualidade.

[...]

[A representação da sexualidade] atua na fronteira do espaço social [...] a produção pornográfica não é reconhecida pela cidade: idealmente, a sociedade não tem conhecimento de sua existência, não se considera que a cidade deva conceder um lugar a pornografia; a cidade nunca erigirá monumentos para seus atores.

Diversos motivos levam à repressão desse discurso. De acordo com Porter (1992), os componentes clássicos, ao lado da tradição judaico-cristã, engrandeceram a alma em detrimento do corpo, sendo que este se converte em lugar de corrupção. O corpo é a parte animal, material do ser humano, e é nele que reside o sexo. Por isso, o sexo “permaneceu interdito ao mundo social, só se desvelando ao preço de sua própria falsificação” (MORAES, 2003, p. 11).

De acordo com Foucault (2010), a sexualidade na sociedade ocidental se desenvolveu como um segredo que deveria ser guardado e, ao mesmo tempo, evitado, através do que se chama *scientia sexualis*, que objetiva outorgar a pureza moral e social. Essa atitude faz com que o sexo fosse visto como algo que deveria ser reprimido para o bem da sociedade. Desde então, “predominou no *milieu* pensante ocidental, a irreversível ignorância e o pudico silêncio a respeito da sexualidade humana” (MOTT, 1997, p. 5).

Se toda a produção discursiva de cunho pornográfico não é reconhecida em contextos democráticos, no regime ditatorial, o cerceamento desse discurso se intensifica. Desse modo, as publicações e os espetáculos que versavam sobre o sexo

foram reprimidos e proibidos. Em *Malandragem Made in Bahia*, o é representado de três maneiras: em uma relação incestuosa, em uma relação homossexual e em uma relação heterossexual.

O incesto é uma prática proibida por quase todas as culturas. Todas as instâncias sociais o condenam, independente do regime político ou econômico. De acordo com Freud ([19--], p. 8), a prática incestuosa provoca horror em todas as sociedades, “toda a sua organização social parece servir a esse intuito [maior escrúpulo e mais severo rigor, o propósito de evitar relações sexuais incestuosas] ou estar relacionada com a sua consecução”. Para investigar o incesto, Freud, em seu livro *Totem e Tabu*, adota como ponto de partida as tribos aborígenes australianas. Neste ambiente, verifica as relações totêmicas como aquelas que motivam a condenação das relações incestuosas. Para dar conta dessa proibição, cria-se o tabu. E como afirma Pontes (2004, p. 12),

Os tabus são proibições antiqüíssimas impostas desde o exterior de uma geração de homens que, quiçá, inculcadas por gerações anteriores passadas, por culturas e heranças psíquicas. As proibições tabu, mais antigas e importantes aparecem nas leis fundamentais do totemismo<sup>207</sup>.

No Brasil, a legislação utilizada para avaliar as produções do período da ditadura militar, a exemplo do decreto-lei 20.493/46, trazia em uma de suas alíneas, referência a proibição de espetáculos que tratassem da temática do incesto. Segundo Fagundes (1975, p. 148), a alínea a do decreto-lei supracitado tratava de “práticas como de dissolução da família, de aborto para controle da natalidade, de amor incestuoso, de adultério, de anomalias sexuais, etc”. Espetáculos, tais como *Malandragem Made in Bahia*, que abordavam temas de sexualidade funcionam como “veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família brasileira, dentro de diretrizes da esquerda internacional com o objetivo, em última análise, de subverter a ordem e colocar em risco a segurança do Estado” (FAGUNDES, 1975, p. 329).

Discutir o incesto é contrariar as normas sociais. Segundo Dias (2006, p. 12), “Trata-se de fato cujo nome ninguém sequer gosta de pronunciar. Aliás, é delito que nem nome tem e até parece que não existe, pois nem se encontra tipificado no Código

---

<sup>207</sup> De acordo com Freud ([19--], p. 5), “o totemismo, [...], é algo estranho aos nossos sentimentos contemporâneos — uma instituição social-religiosa que foi há muito tempo relegada como realidade e substituída por formas mais novas. Deixou atrás de si apenas levíssimos vestígios nas religiões, maneiras e costumes dos povos civilizados da atualidade e foi submetido a modificações de grande alcance mesmo entre as raças, sobre as quais ainda exerce influência. Os progressos sociais e técnicos da história humana afetaram os tabus muito menos que os totens”.

Penal”. Levar esse tema ao palco é sinônimo de subversão, é expor um dos temas mais evitados pela sociedade. A proibição do incesto vai além da questão social e “se constitui em situação paradigmática por reunir, em si mesma, caracteres intrinsecamente ligados e ao mesmo tempo pertencentes às ordens diferentes quais sejam: social e biológica” (PONTES, 2004, p. 9).

O incesto tem caráter tanto biológico quanto cultural. Segundo algumas teorias biológicas, a proibição do incesto seria uma proteção natural à relação sexual de pessoas com grau de parentesco (COHEN; GOBETTI, 1998). Tem também caráter cultural, pois, antes de teorias biológicas comprovarem que crianças frutos de relações sexuais incestuosas podem ter problemas genéticos, o incesto já era condenado pelas sociedades pré-históricas, como buscaram provar Freud (19-- ) e Lévi-Strauss (1969).

Dessa forma, tanto as sociedades mais antigas, quanto as atuais condenam as relações incestuosas. Não seria diferente no Brasil em contexto de regime militar. O tema do incesto não poderia aparecer em espetáculos de diversões públicas. Em *Malandragem Made in Bahia*, no que tange ao incesto, a indicação de corte pelos censores foi unânime. Todos indicaram o mesmo trecho para corte.

**<Um irmão meu, dormia na parte de cima. Era o mais velho. Ele não gostava de mim, às vezes me olhava com muita fúria. Mas naquela noite, eu não sei o que deu na sua cabeça. Já eram mais ou menos 12 horas. E todo mundo já estava dormindo, inclusive eu é claro>**. Mas de repente, eu sentia algo me acariciando, e ao mesmo tempo tirando o meu cobertor. Passava as mãos em meus seios...nesta altura, eu já estava acordada e já sentia aquela sensação gostosa, que me deixava cada vez mais excitada. Eu não agüentava mais, fingir que estava dormindo. Então, comecei a acariciá-lo. Daí então, ele passou a mão **<em minha buceta>** e eu imediatamente puxei-o para cima de mim. E pela primeira vez eu sentia uma coisa gostosa entre as minhas pernas. Eu queria cada vez mais. Parecia o pecado; o fogo do inferno que estava sobre mim. Sua boca passava violentamente pela minha nuca. Eu me sentia cada vez mais excitada. Não agüentando, **<peguei o seu cacete>** e coloquei entre minhas pernas. Ele imediatamente foi penetrando ah! Estava tão gostoso. Embora doesse muito. Mas era uma dorzinha gostosa, a dor do prazer. Sentindo aquela coisa gostosa, eu ia na lua e voltava, fugia rapidamente do lugar onde estava e flutuava num espaço desconhecido. Até que ele meteu toda aquela porrona dentro de mim. Doía...mais eu gritava...mete gostoso...! ai! Está doendo! Não! Não tira não! Por favor! Ah! Ah! Ah! Cheguei ao orgasmo. Nojento! Imediatamente correu para a cama de cima. Eu chorei feito uma besta! Chorava muito...meu deus! Eu... (CERQUEIRA, 1982, f.6, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que relata sua primeira experiência sexual, que a levou à profissão de prostituta, a personagem Margô expressa seu prazer e sua repulsa diante do fato relatado. A questão moral fica clara na fala da personagem, com o choro sentido

pelo que aconteceu. O relato de Margô é uma voz de transgressão, uma vez que “o incesto é um crime que todos escondem, parece ser um fato sobre o qual ninguém pode falar, nem discutir. É um crime que a sociedade insiste em não ver, pois ninguém acredita existir” (DIAS, 2006, p. 12).

Arango (1991), ao retomar Freud, nos diz que o tabu do incesto nasce da vontade do pai pré-histórico, que se sentido ameaçado pelo filho, proíbe que este deseje sua mãe. “A proibição do incesto [...] é um fenômeno que apresenta ao mesmo tempo um duplo caráter natural e cultural. [...] possui, por sua vez, a universalidade típica das tendências da natureza e seus instintos e também o caráter coercitivo das leis e instituições da cultura” (ARANGO, 2004, p. 9).

Além de trazer à cena a relação incestuosa, Margô mostra-se com um ser clivado pela moral cristã, por isso classifica sua experiência da seguinte maneira: “parecia o pecado; o fogo do inferno que estava sobre mim” (CERQUEIRA, 1982, f.6). Segundo Pereira (1992, p. 45), a moral cristã, “matou no homem a alegria de viver e a proibiu a todos por vias do dogmatismo (verdades estabelecidas) e do universalismo (verdade válida para todos), de sua mensagem e de seus valores”.

Se “a preocupação do governo consistiu em banir do mercado as publicações obscenas, que aviltam e degradam a juventude” (FAGUNDES, 1975, p. 336), por que então, o trecho acima exposto não foi todo cortado, banido? A censura atua, neste contexto, para que haja um apagamento da relação de incesto, através do corte aos itens lexicais que fazem referência a isto, e não da relação sexual em si, pois, ao invés de cortar o trecho em que há a descrição completa da experiência sexual, simplesmente, apaga-se a informação sobre os que estão envolvidos naquele contexto e segue reforçando as relações ditas “normais”, as heterossexuais. Nesse aspecto, questiona-se a ideia de que os censores exercem a função de defensores da moral e dos bons costumes.

Diferenciar o que seria normalidade ou não, é fundamental para entender como os censores exercem sua atividade. De acordo com Miskolci (2003, p.109), “a distinção entre normalidade e patologia não se circunscreve apenas à área da medicina e é uma das oposições que regem a organização de nossa sociedade”. O discurso da normalidade fundamenta-se em um comportamento ideal que exclui o diferente e, segundo Foucault (2010), tal discurso se consolida através do bio-poder, conjunto de práticas discursivas que organizam a sociedade burguesa. Através dessas práticas discursivas definiu-se o que seria normal e o que seria patológico.

Defender a normalidade é, ao mesmo tempo, proteger a moral e os bons costumes e as configurações sociais que moldam a sociedade em cada época e lugar. De acordo com Sabat (2004, p. 1), “sabemos que em nossa sociedade, a heterossexualidade é a considerada normal. Os discursos religiosos, médicos, psicológicos são apenas alguns dos que funcionam, em grande parte, em favor dessa idéia”. O discurso censório não seria diferente, pois, para os censores, “há certas condutas morais que são aberrações, para o povo de qualquer ponto do país” (FAGUNDES, 1975, p. 148). Entre essas “aberrações”, consideradas anomalias sexuais, estão o incesto e também o homossexualismo, definidos como relações anormais.

Segundo Sabat (2004, p. 2), “a norma não tem como função excluir ou rejeitar, mas sim, exercer um poder normativo que deve intervir e transformar de forma positiva: um poder que passa a funcionar menos pela repressão e muito mais pela produção, invenção, fabricação”. Dessa forma, o discurso da normalidade não visa à exclusão dos “anormais”, mas sim, a disseminação dos dispositivos que permitem o seu cumprimento.

Os discursos surgidos em torno da prática homossexual eram condenados naquele contexto, pois, iam de encontro aos discursos vigentes que enxergam a relação heterossexual como a relação padrão. Segundo Araripe (1999, p. 133), “a *homossexualidade* é um achado conceitual do século XIX, quando começou a se impor como cultura de protesto, na literatura e na arte, e a ganhar conotação de patologia na ambiência médica”. É também no século XIX que a heterossexualidade passa a ser reconhecida como a sexualidade normativa, baseado em discursos históricos que legitimam esta prática. De acordo com Sabat (2004, p. 3)

Os discursos religiosos, médicos, psicanalíticos contribuem para tal identificação, ao produzir um conjunto de informações baseadas na noção de que as mulheres foram feitas naturalmente para os homens e vice-versa. Dois dos efeitos dessa combinação discursiva são, por um lado, a naturalização e a normalização da heterossexualidade e, por outro, a impossibilidade de questioná-la.

Nesta perspectiva, os censores, através de leis e decretos, buscam anular tudo o que possa comprometer a moral da sociedade brasileira, e a prática do homossexualismo, é, pois, considerada uma afronta. Vê-se, no texto, a defesa pela relação normal em detrimento do que seria patológico. Das três cenas que contém

sequências sexuais, observa-se que há um maior investimento nos cortes em que as relações ditas “anormais” são representadas, como no exemplo abaixo.

FÁBIO – *(Senta-se na cama.)* Vem cá senta aqui comigo. Sabe eu queria te dizer uma coisa, mas, eu sinto que...

CARECA – Vamos Fábio fale.

FÁBIO – *(Começa alisar o cabelo de Careca.)* *(Enquanto isto, se olham por um instante.)*

FÁBIO – Ah! Esquece, esquece, vai embora que tu já demorou muito.

CARECA – Eu sei o que você tá querendo dizer. *(Com ar de quem não gostou ele levanta-se da cama.)*

FÁBIO – Você já sabe? *(Pega Careca por trás, agarrando em seu cacete.)*

CARECA – *(Saindo.)* Corta essa Fábio!

FÁBIO – *(Para por um instante olhando Careca. Vai até a porta pega a chave e coloca no bolso, volta e senta-se na cama.)*

CARECA – *(Pega o tabuleiro e vai saindo nota a chave, tenta abrir a porta).*

Porra, trancou a porta! Fábio amanhã eu tenho que sair cedo pra tampar.

FÁBIO – Não tem pressa.

CARECA – Pô qual é hein? Agora deu pra encarnar na minha novamente é bichinha?

FÁBIO – Não me chame de bichinha! Se repete isto novamente eu te parto a cara. Vem cá Careca! *(Começa a se acariciar, pegando em seu cacete.)*

CARECA – *(Quase chorando)* Pára com isto Fábio.

<FÁBIO – *(Molha a mão de saliva e mete a mão dentro da calça para pegar novamente no cacete.)*

CARECA – Porra, se tu encheu a cara de fumo e tá querendo curtir comigo, tu vai se dar mal depois.

FÁBIO – Se dar mal, porquê? Hem? *(Roça na bunda de careca, careca se sai.)*

CARECA - *(Pega um pedaço de pau.)* Encosta que eu te mato de paulada.

FÁBIO – *(Mostra a bunda pra Careca.)* Vem mata!

CARECA – *(Olha com medo.)*

FÁBIO – Careca, dá aqui este pau, vamos me dá.

CARECA – Não encosta hein!

FÁBIO – Vamos, deixa de valentia menino, não seja mal criado. Dá aqui o pau, anda!

CARECA – *(Meio lesado e com medo de Fábio entrega o pau, e se afasta.)*

FÁBIO – Quer dizer que você ia meter este pau em mim? *(Começa a alisar o pedaço de pau)*

CARECA – Nojento, miserável! Esta vai ser a última vez que eu venho aqui, você vai ver.

FÁBIO – *(Colocando o pedaço de pau entre as pernas, roçando-se nele. Começa a abrir a braguilha, tira o seu cacete vai entrando em clima e arria as calças, coloca o pau entre as pernas e as nádegas. Roçando-se nele, vai se masturbando.)*

FÁBIO – Aí meu filho, ai Careca, vem cá, vem! *(Enquanto isto, Careca olha com nojo.)*

CARECA – Para com isto Fábio!

FÁBIO – Vem minha filha, vem!

CARECA – Para, eu já te falei! Para porra com isto.

FÁBIO – Meu tesão!

CARECA – Para filho da puta.

FÁBIO – Vem Carequinha, vem!

CARECA – Você tá maluco, Fábio?

FÁBIO – *(Entrando em clima cada vez mais forte.)* Vem, vem minha filhinha vem cá vem. Bota a bundinha aqui vem carequinha anda!

CARECA – Deixa disso Fábio.

FÁBIO – *(Dá um grito forte.)* Vem cá careca, anda, vem.



**CARECA** – (*Bate forte nos caixotes.*) Não! Não! Porra não!  
**FÁBIO** – (*Corre por trás dele e agarra-o. Roça em sua bunda, Careca reage. Fábio pega ele com força e leva-o para cima da cama, Careca reage o tempo todo, gritando. Fábio rasga as suas calças, cospe na sua bunda, e tenta penetrar nele.*)  
**FÁBIO** – Ai gostoso, ai Carequinha...ai...ai...ai  
**CARECA** – (*Gritando, chorando*) Para por favor, ai está doendo.  
**FÁBIO** – (*Penetra mais forte.*) Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!  
(*Enquanto isto, aparece Margô em pé canta.*)  
**Deitada eternamente em berço esplêndido,**  
**Ao som do mar e à luz do céu profundo,**  
**Fulguras ò País, florão da América,**  
**Iluminado a sacanagem desse mundo!**  
(*Enquanto isto, ela bate com chicotadas nos dois.*)  
**CARECA** – (*Dá um grito mais alto.*) Há! Há! Há! Há! Há! (*E desmaia*)  
**FÁBIO** – Ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai! Carequinha! Ah! (*Chega ao orgasmo, para, olha para Careca nota que ele desmaiou, toma um susto, e grita.*)  
**Fim do primeiro quadro.**> (CERQUEIRA, 1982, f.17-18, grifo nosso)

Na relação homossexual descrita, nota-se que esta não ocorre de maneira consentida, ou seja, Careca é violentado por Fábio. Portanto, têm-se, nesse trecho, dois temas interditos: a homossexualidade e a violência sexual. Para Costa (1992), em todos os segmentos sociais, têm-se discursos engendrados com vistas a denegrir as relações homoeróticas; o discurso médico entende como *anomalia*, o psiquiátrico como *neurose*, o psicanalítico como *perversão*, o senso comum como *indecência*.

É interessante como Antonio Cerqueira constrói o personagem Fábio. Marginal, ele utiliza a mão de obra de Careca, para vender drogas e muambas, sendo reconhecido por este como chefe e exemplo a ser seguido. A opção sexual de Fábio é revelada no decorrer da narrativa: primeiro Margô o chama de gigolô, uma vez que ele trabalhou no Brega da vovó, selecionando clientes para as prostitutas. Neste trecho, Fábio deixa claro seu asco pelas prostitutas e pela casa de prostituição. Depois, em uma demonstração de poder, violenta Careca, seu comparsa, a quem humilha no momento da relação não consentida. Nesse sentido, o autor se aproxima da visão psicanalítica, que classifica as relações homoeróticas como perversão.

As palavras empregadas por Careca para desqualificar Fábio como ‘bichinha’, possuem conotação pejorativa. A submissão e a humilhação também são marcadas no uso da combinação de itens léxicos ‘minha filha’, no momento do ato sexual, visto que Fábio, neste momento, trata Careca como um afeminado.

Assim, percebe-se o uso de itens léxicos injuriosos e blasfematórios, os chamados palavrões, como ‘miserável’, ‘nojento’, ‘porra’. Excluindo-se o item lexical

‘porra’<sup>208</sup>, têm-se dois vocábulos que assumem cunho blasfematório, pois são utilizados num contexto em que o furor, a impaciência e a agressividade, são veículos da expressão dos sentimentos.

No trecho abaixo, concernente à relação heterossexual, a linguagem de conotação injuriosa é abandonada. Emprega-se uma linguagem bastante didática, com uso de termos da área médica e até mesmo cultos, apesar de aparecer neste trecho, o item lexical ‘cacete’. O uso desse tipo de linguagem em *Malandragem Made in Bahia* raramente é utilizado, pois esta não se aplica ao dispositivo da sexualidade, uma vez que as publicações sobre o sexo “na prática, são de muito mais longo alcance em seus efeitos do que aqueles abertamente propagandistas” (GIDDENS, 1993, p. 38).

NANDO – Vou te provar uma coisa. Escuta só o que eu vou te contar.

FÁBIO – Eu? Eu não vou escutar nada. Você acabou de dizer que eu não tenho nada com a mina.

NANDO – Vai escutar sim.

FÁBIO – Pode falar. Mas pode ficar sabendo que eu não vou escutar nada.

NANDO – Já passavam das 12:00 h. E na casa da baronesa, o vento soprava gostoso pela sala, fazendo as cortinas bailarem nas janelas. Eu beijava os cabelos de Ruth, ativando-lhe o prazer. Minha mão alisava os seios fazendo-os empinar. Meus pés roçavam suas pernas, acompanhando bem os outros movimentos. Seus pais já estavam dormindo. Seus manos também.

O silêncio só era cortado pela respiração alta de alguém que dormia e pelos suspiros de prazer, meus e dela. Aproveitamos o sono dos outros, para acordar em nós a vontade dos nossos corpos em se terem.

Seus olhos negros brilhantes luziam na escuridão da sala. Eu roçava o seu corpo no meu corpo e puxava os seus lábios para o meus, num beijo condizente ao nosso ato de amor. Nossos corações batiam apressados, nossa respiração dançava conforme o sacolejar dos nossos peitos. Meu cacete rijo, doido lubrificado, querendo explodir da cueca, tal a emoção e o desejo contido de possuir tão quente corpo.

Um pouco de receio também tomava em nós: era de que alguém nos flagrasse praticando um ato tão puro e gostoso, mas ainda tão privado.

Para vencer este receio, nos levantamos e fomos para o banheiro; lá pelo menos, não dava pra ninguém escutar os ruídos ofegantes, e ficávamos distantes de todos.

Ruth recostou-se na pia de rosto, eu abracei fortemente, beijei seus lábios como que querendo mordê-los. (*Enquanto isto Fábio se excita.*) Levantei cuidadosamente sua blusa longa e apertada, arriei carinhosamente sua calcinha e aí deparei com a maravilha maior de todos os corpos existentes na fase da terra, que é exatamente sua nudez total.

FÁBIO – Para, para, para...eu não agüento mais.

NANDO – Não corta porra!

FÁBIO – Continua! Continua vamos!

Nando – Suas mãos suaves começaram a me acariciar e calmamente desceram pelas minhas costas e de uma forma carinhosa e serena, a cueca. Ao se abaixar para completar o ato de me despir. <Ela foi me chupando as

---

<sup>208</sup> O item lexical ‘porra’, ‘clava com saliência arredondada num dos extremos’, por seu formato, foi associado ao órgão sexual masculino, passando a designar o pênis. Além de aparecer como termo chulo, também é utilizado como interjeição que exprime impaciência, desagrado. No texto, o termo aparece nas duas acepções. Preti (1984), Arango (1991), Araripe (1999).

**pernas, mordendo-me gostosamente aqui e ali, e quando ao subir para de novo me sentir inteiramente nu, ela veio novamente me mordendo e achando gostoso o gosto do meu suor que descia por todo o meu corpo. Beijou o meu pênis, tocou-me os testículos de forma que me deixava cada vez mais doido, usando a sua língua ligeira e quente>.**

Eu, a esta altura, já havia ido às nuvens e voltado. Já havia subido e descido levemente, tal folha soprada pelo vento manso.

Puxei-a para mim. Guardei-a nos meus braços. Beije-a docemente, enquanto suas mãos salientes alojavam meu pênis<sup>209</sup> no seu orifício<sup>210</sup>, que se encontrava mais que molhado pelo desejo.

Depois de está devidamente dentro de suas entranhas, fui mordendo-lhe e mamando os seios enquanto isso ela alisava minhas nádegas e colocava os dedos afagando a entrada de meu ânus.

Ambos nos contorcíamos e quase moremos de tanto prazer. Ali numa posição tão incômoda, nós chegamos ao nosso objetivo.

(CERQUEIRA, 1982, f.21, grifo nosso)

Neste excerto, em que se descreve uma relação heterossexual, verifica-se que, quase não há cortes. Contata-se, portanto, que a censura ao sexo ocorre de forma a reiterar a relação “normal” e a refutar a relação “patológica”, uma vez que os censores apagam o ato sexual explícito.

Para Foucault (2010, p. 29), “Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia”, ou seja, no momento em que a heterossexualidade passou a ser a sexualidade normativa, todos os discursos, médicos, religiosos, psicanalíticos, sociológicos etc. se voltaram para a validação deste padrão sexual concebendo-o como natural.

Em duas das três cenas em que a relação sexual está presente observa-se o uso do relato, que, segundo Maingueneau (2010), é bastante utilizado por produções que contem sequências ou cenas sobre sexo. Para que o relato seja verossímil é preciso utilizar uma terminologia específica, um vocabulário especializado, uma linguagem proibida, que se constitui de termos tabuízados (*buceta, cacete, porrona, cú*, etc.) Para Maingueneau (2010, p. 83), “se a linguagem fosse apenas um simples instrumento de decalque neutro de uma ‘realidade’ única, o vocabulário ‘tendencioso’ não existiria”.

Preti (1984, p. 65) chama a atenção de que “é a situação (condições extra-verbais que cercam o ato de fala) que nos permitirá distinguir o que vulgarmente

---

<sup>209</sup> Palavra de origem latina que chegou até o português por via culta. No texto, quem faz uso desse vocábulo é o personagem Nando, que, no texto, representa a parcela da população escolarizada. De acordo com Guérios (1979, p. 19), “A palavra científica ou erudita tem muitas vezes o efeito eufêmico que a palavra da língua estranha”, por isso provoca estranhamento em quem ouve. Segundo Araripe (1999), o vocábulo pênis expressa foneticamente a dinâmica funcional da ejaculação, isso porque, para o autor a sílaba tônica do vocábulo contém a essência da expressão comunicativa.

<sup>210</sup> Segundo Preti (1984), o vocábulo “orifício” se constitui metáfora para vagina, por seu significado substantivo redondo de penetração artificial.

costuma chamar-se de ‘palavrão’, utilizado como blasfêmia ou injúria” (PRETI, 1984, p. 65). Ainda de acordo com Preti (1984, p. 64),

dentro dos padrões da vida moderna, em particular, o chamado ‘palavrão’ tem parecido a alguns um importante elemento catártico para aliviar a crescente tensão social e, nesse sentido, o vemos extrapolar das camadas mais ‘baixas’ para todos os níveis sociais da comunidade.

Além dos palavrões, têm-se, nos trechos analisados, vocábulos ou expressões que fazem referência a tabus sexuais e escatológicos, aos órgãos sexuais e ao ato sexual,

**FÁBIO – <Corre por trás dele e agarra-o. Roça em sua bunda<sup>211</sup> Careca reage. Fábio pega ele com força e leva-o para cima da cama. Careca reage o tempo todo, gritando. Fábio rasga as suas calças, cospe na sua bunda, e tenta penetrar nele>. (CERQUEIRA, 1982, f.17)**

**MARGÔ – Daí então, ele passou a mão <em minha buceta<sup>212</sup>> e eu imediatamente puxei-o para cima de mim. (CERQUEIRA, 1982, f.9)**

A linguagem proibida aí representada tem, segundo Maingueneau (2010, p. 23), um estatuto atópico. Enquanto prática atópica está reservada a determinados espaços de sociabilidade, pois “não possui lugar para existir[,] se esgueira pelos interstícios do espaço social”. Consoante Arango (1991, p. 11), “não estamos acostumados à sincera manifestação de sentimentos obscenos. [...] Aprendemos que o erotismo pode insinuar-se na linguagem mas não declarar-se abertamente”.

*Malandragem Made in Bahia* abusa de termos tabuízados tentando tornar natural o seu uso. Conforme Maingueneau (2010, p 28), “o texto não está centrado na descrição da relação sexual, mas no prazer de transgredir a lei [...] para satisfazer o próprio desejo”. E continua (2010, p. 29), “os jogos sexuais são pretextos para jogos com a linguagem. Se, na pornografia, o leitor é interpelado enquanto sujeito desejante individualmente considerado, na obscenidade, ele é interpelado antes de tudo como participante de uma maliciosa coletividade”.

Reafirmando o que ressalta Preti (1984), o uso de expressões ou vocábulos que evidenciam a prática sexual se configura em uma verdadeira linguagem proibida, uma

---

<sup>211</sup> Até o século XIX, o item léxico tinha cunho chulo, somente nos anos 1990, perde o cunho pejorativo e aparece com o uso bastante difundido. Cf. Araripe (1999).

<sup>212</sup> Etimologicamente boceta significa caixa pequena utilizada para guardar objetos. Esse vocábulo aparece registrado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nesta época, não apresentava cunho injurioso, chulo. “A palavra boceta, com a qual se denomina o genital feminino, tem o significado de caixinha redonda, oval ou oblonga. É um típico modo de representar a sua forma anatômica” (ARANGO, 1991, p. 118). Segundo Arango (1991), entre os termos que se referem ao órgão sexual feminino, esta unidade lexical é a mais condenada, recebendo condenação até mesmo em locais como prostíbulo.

vez que o léxico de uma língua, aplicado a determinado contexto ou situação, sofre pressão social e passa a ser a expressão da ideologia e das normas sociais que regem determinada sociedade. Somente se pode definir o que é proibido, se se pensar na perspectiva moral, pois valores morais independentemente do tempo se transformam em instituições sociais que regem e determinam o que é normal/moral e o que é patológico/imoral. Mesmo em um período de crescente questionamento da moral e que passava por profundas mudanças, os censores insistiam em agir como “guardiões<sup>213</sup>”, ignorando as transformações sociais que levam a moral a algumas modificações.

### 5.3 A LINGUAGEM PROIBIDA: SILENCIAMENTO

A censura surge, de acordo com Fagundes (1975), para organizar e orientar as sociedades e, assim, impor limites aos cidadãos que a integram. O censor, figura máxima nesse contexto,

tem a obrigação funcional e social de vetar, total ou parcialmente, todo espetáculo que, pelo conteúdo de obscenidade, de violência, de doutrinação política exótica, de desrespeito tanto às instituições como a seus agentes, resulte em mensagem contrária à cultura e às aspirações nacionais (FAGUNDES, 1974, p. 18).

Fagundes (1975) discute como o serviço censório agia para servir de “guia espiritual e moral” de uma nação, operando silenciamentos, criando imagens de si, e distorcendo a imagem de alguns autores tidos como imorais e subversivos. O censor revela a necessidade de existirem guardiões, pessoas predestinadas a cuidar do bem-estar coletivo, julgando as criações artísticas e protegendo os cidadãos das práticas imorais. Esses guardiões trabalhariam para cuidar dos interesses do Estado, banindo aquilo que fosse contrário ao seu interesse, zelando pelo bem-estar coletivo. Durante sua vigência, os órgãos responsáveis pela censura, sempre reafirmaram o objetivo de defesa da moral e dos bons costumes.

---

<sup>213</sup> Segundo Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, “os guardiões seriam pessoas predestinadas e especialmente educadas para governar, velando pelo bem-estar coletivo. As características dessa classe seriam o zelo em trabalhar para o bem do país e a rejeição de tudo aquilo que fosse contrário ao interesse do Estado. Os guardiões não consultariam o povo a respeito de que lei promulgar, da mesma forma o médico não indaga ao enfermo qual medicamento gostaria de tomar” (FAGUNDES, 1975, p. 25).

Além da defesa das questões morais, procurou-se aliá-la às questões políticas, que, no contexto de abertura, era de extrema importância para que se garantisse a continuidade dos projetos sócio-político-econômicos empreendidos pelos militares. Sendo assim, o serviço censório funcionou no sentido de silenciar manifestações contra o regime tanto no contexto das diversões públicas quanto na imprensa. Para Orlandi (2010, p. 104), a censura “proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições”.

Geralmente, o silêncio não deixa marcas formais. Porém, no período de ditadura militar, o silenciamento proposto pelo serviço censório, deixou marcas, que facilitavam a identificação por parte de leitores e espectadores. Nos jornais, os editores deixavam espaços vazios ou os preenchiam com receita ou poemas, que indicavam, a intervenção da censura. Nos palcos, atores adotavam algumas técnicas como ficarem calados ou fazerem mímicas nas passagens do texto vetadas pelos censores (ORLANDI, 2010). Desta forma, o silenciamento proposto pela censura não pode ser lido como ausência, mas sim como significação.

Em *Malandragem Made in Bahia*, o silenciamento aparece de várias maneiras. A principal e mais óbvia é o proposto pela censura. Ao vetar partes do texto, a censura realiza o silenciamento de formas linguísticas consideradas desprestigiadas, e também da diversidade de relações amorosas, consideradas pelo serviço censório como imorais. Opera assim, para que haja uma língua mais “refinada” e para que a relação heterossexual seja considerada “padrão” a ser seguido. “Desse modo, impede-se que o sujeito, na relação com o dizível, identifique-se com certas regiões do dizer” (ORLANDI, 2010, p. 104).

Se pensarmos na perspectiva social, “o vocabulário grosseiro e obsceno constitui a face mais popular da ‘linguagem proibida’, mas também a mais estigmatizada” (PRETI, 1984, p. 89). Não é à toa que os técnicos de censura em seus pareceres de leitura deixavam claro seu julgamento ao texto, classificando a linguagem como de baixo calão ou contendo muitos palavrões.

O uso deste tipo de linguagem foi intencional, até porque Antonio Cerqueira fazia uso da linguagem grosseira, através da prática do teatro agressivo. Segundo Rosenfeld (1976, p. 52-53), “Manifesta-se neste emprego [do palavrão] ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade”. Utilizando esse recurso, Antonio Cerqueira evidencia a crueza na linguagem dos personagens envolvidos na trama, que, a todo momento, utiliza vocábulos injuriosos com vistas a

ferir o outro, tentando assim desqualificá-los, tornando-os suscetíveis. Há também uso de termos ligados à prática sexual, que no texto, aparece através de metáforas, uma vez que alguns desses termos configuram-se como palavras-tabu.

Procurando retratar a realidade através do seu texto, Antonio Cerqueira, elege vocábulos que acentuam a condição marginal do homem impossibilitado de exercer um papel social “digno”, isso porque “A vida das palavras torna-se um reflexo da vida social e, em nome de uma ética vigente, proibem-se ou liberam-se palavras, processam-se julgamentos de ‘bons’ ou ‘maus’ termos, adequados ou inadequados aos mais variados contextos” (PRETI, 1984, p. 52).

No texto de *Malandragem Made in Bahia*, procura-se retratar personagens comuns, evidenciando a face violenta de seres sociais marginalizados. A erotização da linguagem possui caráter metafórico e segundo Preti (1984, p. 124),

reflete bem uma tendência popular: o uso de um mecanismo figurando essencialmente primário, de fundo emotivo, no qual, quase sempre, se evoca um objeto concreto por uma imagem também concreta valorizando uma de suas propriedades, talvez a mais expressiva. Em geral, baseia-se numa relação física (forma, cor, cheiro, som etc) [...].

Geralmente, as metáforas fazem referências às partes do corpo, principalmente aos órgãos sexuais, como também a prática sexual em si. Nesse sentido, é um recurso utilizado para burlar o silenciamento, pois, através do processo metafórico, há sentidos que escapam ao silêncio, não sendo vetados pelos censores.

Apesar de o texto ter sido classificado como proibido para menores de 18 anos, e com esta classificação poderia “tratar do homossexualismo e de outras perversões sexuais; conter cena de orgia e de desregramentos; de curra e violência sexual; explorar o erotismo, na forma de nudismo, de *strip-tease* e de danças lascivas; abordar temas de ódio e de vingança no ambiente familiar”, os atos sexuais entre os personagens foram silenciados. Assim o silenciamento proposto pela censura não se mostra eficaz, visto que no texto, esta relação fica em suspenso, não é apagada completamente. Por isso, nesse silenciamento está a resistência, pois nesse movimento de dizer e silenciar sempre há a possibilidade de outro sentido possível (ORLANDI, 2010).

Outro tema interdito, a evidência da relação incestuosa, diferente do que aconteceu com o veto ao trecho em que a relação homossexual aparece, não fica em suspenso, é apagada completamente, uma vez que os itens lexicais utilizados para marcar os participantes da relação foram suprimidos pelos censores. O apagamento da

relação incestuosa ocorre porque o incesto “é mais do que um proibido: é um impossível alético” (TFOUNI, 2008, p. 366).

Os órgãos de censura, através dos seus técnicos, sempre reafirmaram a necessidade de se manterem os valores éticos e morais e ao lado disso, também buscaram observar a questão de segurança nacional, que nesse momento, era inseparável da questão moral. Os cortes efetuados pelos censores, representantes da DCDP operavam no sentido de proteger a sociedade civil de palavras e atos vexatórios, atuando de forma paternalista, pois, somente os censores poderiam livrar o país da orgia e da devassidão, como eles acreditavam. Nem mesmo as mudanças sociais decorrentes do período de abertura política – período em que se enquadra o texto analisado – fizeram com que a censura mudasse de postura, no que tange à moral e aos bons costumes.

Antonio Cerqueira, ao discutir as relações familiares e amorosas que envolviam os personagens, vai de encontro com o que pregava a DCDP. Enunciar certas temáticas é que faz com que o autor, no período, Antonio Cerqueira seja visto como autor maldito. Já em sua primeira produção dramática, enuncia uma sexualidade que pode ser vista sob todos os ângulos, e que, ao mesmo tempo dialoga com questões sociais, visto que problematiza temáticas como a prostituição.

A linguagem proibida assume função lúdica, pois se configura como a representação da luta pelo anseio da liberdade de expressão, tão comum no período em que se inscreve. Assim, a partir do texto selecionado, buscou-se, observar o que faz de certos vocábulos e temas algo proibido em contexto de Ditadura Militar na Bahia.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa perspectiva dos estudos filológicos, conciliam-se abordagens e métodos que levam em conta a Crítica Textual, a Sociologia do texto e o Estudo Linguístico. Desenvolvem-se a leitura acerca do contexto de produção e circulação da obra dramaturgica de Antonio Cerqueira, recortando *Malandragem Made in Bahia* para edição e estudo.

Definiu-se uma trajetória e a seguiu. Tratou-se do autor, Antonio Cerqueira, e de sua obra, do teatro que realizou na Bahia naquele período de repressão; selecionou-se *Malandragem Made in Bahia*, para estudo da prática censória; identificaram-se os cortes e os analisou; conhecendo bem tal produção, propôs-se uma edição interpretativa, em suporte papel e digital, e outra fac-similar; para então, examinar os cortes reaçizados pelos censores em *Malandragem Made in Bahia*.

Ao considerar o uso de palavrões como forma de agredir, incomodar, gritar diante do silenciamento imposto pela censura, explorou-se por meio da ação do dramaturgo e dos censores, como sujeitos diferentes e atores sociais também distintos, deixando suas marcas nos testemunhos que fizeram circular a obra. Enquanto sujeito produtor, Antonio Cerqueira, preocupado em denunciar as injustiças sociais, buscou evidenciar, através da linguagem, as relações sociais entre sujeitos marginalizados.

Estudar o texto de teatro enquanto objeto material e social é um modo de entender como funcionam os mecanismos de repressão que atingem a linguagem, cerceada no período de ditadura militar. Trazer esses textos à cena, faz-se de extrema relevância para estudos que levam em conta não somente o contexto sócio-histórico, mas também os usos da língua em determinado período, uma vez que esta é retrato social, cultural e histórico de um povo.

Desse modo, firmam-se relações entre diversas áreas do saber que auxiliam o filólogo a realizar uma leitura filológica. De acordo com Said (2007, p. 82), “Uma verdadeira leitura filológica é ativa; implica adentrar no processo da linguagem já em funcionamento nas palavras e fazer com que revele o que pode estar oculto, incompleto, mascarado ou distorcido em qualquer texto que possamos ter diante de nós”. Pretendeu-se, ainda, tecer algumas leituras filológicas sobre a produção de Antonio Cerqueira no contexto da ditadura militar, para, a partir dos textos editados, ler os aspectos estéticos, ideológicos, sociológicos, políticos, entre outros.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALVES, Hebe. *Hebe Alves: depoimento* [set. 2008]. In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO NAS DÉCADAS DE 60, 70, 80 e 90. Salvador: Teatro Vila Velha, 2008.

ARALDI, Claudemir Luís. Nietzsche como crítico da moral. *Dissertatio*, Paraná: UFpel, n. 28-28, p. 33 – 51. 2008. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

ARANGO, Ariel. *Os palavrões*. Tradução de Jasper Lopes Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ARARIPE, Max. *Linguagem sobre sexo no Brasil*. Rio de Janeiro: Lucena, 1999.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: Arquivos pessoais, *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), v. 11, n. 21, p. 9 – 34. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras questões políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BRASIL. *Coletânea de todos os decretos e leis sobre censura cinematográfica, cinema nacional, teatro, imprensa, direitos autorais DSP, SCDP*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1963.

BRASIL. Emenda constitucional 01/69. Disponível em:  
<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/emendas/emc\\_anterior1988/emc01-69.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc01-69.htm)>. Acesso em: 04 abr. 2011

BRASIL. Lei 5.536/68. Disponível em:<  
[http://pt.wikisource.org/wiki/Lei\\_Federal\\_do\\_Brasil\\_5536\\_de\\_1968](http://pt.wikisource.org/wiki/Lei_Federal_do_Brasil_5536_de_1968)>. Acesso em: 23 out. 2010.

CANO AGUILAR, Rafael. *Introducción al análisis filológico*. [S.l.]: Castalia, 2000.

CARVALHO E SILVA, Maximiliano. Crítica textual: conceito, objeto e finalidade. *Revista confluência*. Rio de Janeiro, n. 7, p. 57-63, 1 semestre 1994.

CASTRO, Ivo. O retorno à filologia. In: PEREIRA, Cilene da Cunha; PEREIRA, Paulo Roberto Dias. *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 511- 520.

CERQUEIRA, Antonio. *Antonio Cerqueira*: depoimento [nov. 2011]. Entrevistadores: Liliam Lima, Adriele Benevides, Débora de Souza, Rosa Borges, Williane Corôa e Hugo Correia. Salvador: UFBA, 2011. Entrevista concedida aos integrantes da Equipe Textos Teatrais Censurados.

CERQUEIRA, Antonio. *Malandragem Made in Bahia*. Brasília. 1982. 32 f. Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN).

CERQUEIRA, Antonio. *Malandragem Made in Bahia*. Rio de Janeiro. 1982. 32 f. Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

CERQUEIRA, Antonio. *Malandragem Made in Bahia*. Salvador. 1982. 31 f. Acervo do

CHARTIER, Roger. *Desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002b.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002<sup>a</sup>.

COHEN, C.; GOBBETTI, G. J. . Abuso sexual intrafamiliar. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, São Paulo, v. 6, n. 24, p. 235-243, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP/FAPESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: erotismo e sexualidade na História do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.

DIAS, Maria Berenice. Incesto: um pacto de silêncio. *Boletim Brasileiro de Direito de Família*, V.35, n. 34, p. 11-14, jul/dez. 2005.

*Dicionário Aurélio Eletrônico; século XXI*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Lexicon Informática, 1999, CD-rom, versão 3.0.

DUARTE, Luiz Fagundes. *A fábrica de textos: ensaios de Crítica Textual acerca de Eça de Queiroz*. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

DUARTE, Luiz Fagundes. Glossário. In: \_\_\_\_\_. *Crítica textual*. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa, 1997. 106 p. Relatório apresentado a provas para a obtenção do título de Agregado em estudos portugueses, disciplina Crítica Textual, p. 66-90. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/cursos/etexto/glossario/intro.htm>>. Acesso em: 26 out. 2010.

FAGUNDES, Coriolano Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. 2. ed. São Paulo: Editau, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 9. ed. Rio de Janeiro: Edições graal, 2010.

FRAGA, Eudinyr. In: GUINSBURG, J. et alii. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 18-20.

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

FREUD, S. Totem e tabu. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de J.P. Porto. Rio de Janeiro: Delta, [s.d], p. 49-239. v. 14.

GADELHA, Carmem. Texto e espetáculo: edição crítica e movência. In: Encontro de ecdótica e crítica genética, 3, 1993, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, Idéia, 1993. p. 145-148.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. Tese de doutorado, UFRJ, Programa de pós-graduação em História Social. Disponível em: <[www.dominiopublico.com.br](http://www.dominiopublico.com.br)>. Acesso: 10 de nov. 2008.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARCIA, Silvana. In: GUINSBURG, J. et alii. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 296.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: au litteréture au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê/Editorial, 2009.

GENTILE, Fernando Hernani. *Manual do datilógrafo*. 50. ed. São Paulo: Distribuidora Cultural Brasileira LTDA, 1987.

GIDDENS, Anthony. *A Transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: EDUNESP, 1993.

GIULIANI, Luigi. Textos, performances y dilemas ecdóticos. In: JORNADA A EDIÇÃO DE TEATRO, 2006, Lisboa. *Actas...* Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, 2006. Disponível em: <[http://www.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/comunicacao\\_Giuliani.pdf](http://www.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/comunicacao_Giuliani.pdf)>. Acesso em: 01 maio 2010.

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, abr. 1995. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a18.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2009.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução Vitor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GUÉRIOS, Rosário F. Mansur. *Tabus lingüísticos*. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1979.

GUINSBURG, J. et ali. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUIRAUD, Pierre. *Les gros mots*. Paris: Quatrième édition, 1975.

HAY, Louis. O texto não existe: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULLAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2002.

LE GOFF, Jacques ; TRUONG, Nicolas. *História do corpo na idade média*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

LEVI-STRAUSS, C. *Las Estructuras elementares de parentesco*. Barcelona: Paidós, 1969.

LIMA, J. In: GUINSBURG, J. et alii. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 256-259.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LOURENÇO, Isabel. *The William Blake archive: da gravura iluminada à edição electrónica*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2009. Tese de doutorado, Universidade de Coimbra, Programa de pós-graduação em Língua e Literaturas modernas. Disponível em: <[www.dominipublico.com.br](http://www.dominipublico.com.br)>. Acesso: 10 out. 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCELINO, Douglas Áttila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e de diversões públicas nos anos 1970*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2006. Dissertação de mestrado, UFRJ, Programa de Pós-Graduação em História Social. <[www.dominipublico.com.br](http://www.dominipublico.com.br)>. Acesso: 10 de nov. 2008.

MARQUES, Reinaldo. O Arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de, MIRANDA, Wander M. (Org.). *Arquivos literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.141-156

MARTINS, Celia Ferreira. Filologia, Filologia Românica e Crítica Textual. *Scripta Philologica*. Feira de Santana: EDUEFS, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://www.uefs.br/filologiabaiana/5.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

MCKENZIE, D.F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal ediciones, 2005.

MENARD, René. *Diccionario de mitologia grega*. São Paulo: Opus, 1991.

MENDES, Cleise. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1995.

MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141 – 156.

MISKOLCI, Richard . Reflexões sobre Normalidade e Desvio Social. *Estudos de Sociologia* (São Paulo), Araraquara-SP, v. 14, p. 109-126, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORAES, Eliane Robert . O Efeito Obsceno. *Cadernos Pagu* (UNICAMP), Campinas, v. 20, p. 122-130, 2003.

MOREIRA, Paula Renata Melo. Espólio de Paulo Leminski: Literatura Contemporânea – Patrimônio Cultural. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 6, 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <[www.cult.ufba.br/enecult2008/14358.pdf](http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14358.pdf)>. Acesso em: 26 abr 2011.

MOTT, Luiz. Antropologia, teoria da sexualidade e direitos humanos. *Revista Bagoas*, Natal, v. 1, n. 1, 1997. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art03\\_mott.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art03_mott.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, n. 10, p.7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, António Braz. Arquivística literária: notas de memória e perspectiva. *Veredas*, Porto Alegre, n. 8, p. 373-382, 2007.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

PATRIOTA, Neide. Teatro de revista. In: GUINSBURG, J. et alii. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 113-115.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel. *La Edición de Textos*. Madrid, Síntesis, 1997.

PONTES, Andréa Mello. O Tabu do incesto e os olhares de Freud e Lévi-Strauss. *Trilhas Revista do Centro de Ciências Humanas e Educação*, Pará - Belém, v. 5, n. 1, p. 07-14, 2004.

PORTER, Roy. A história do corpo. In: BURKE, Peter (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: Queiróz, 1984.

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou .... In: *Arquivos pessoais*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 35-42. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 13-19, abr/jun. 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200003)>. Acesso em: 04 jan. 2011.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.



ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 143-174.

ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 45-57.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução Andrea Stahel m. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SABAT, Ruth. Educar para a sexualidade normal. Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPED, 2004, Caxambu (MG).  
SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, Dênis (Org.). *Combates e Utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Tradução Eliana Aguiar e Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 25-50.

SAID, Edward. O regresso à filologia. In: \_\_\_\_\_. *Humanismo e Crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 80-109.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos de teatro. In: Simpósio Nacional e Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 11, 2006, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia, EDUFU, 2006. p. 2663-2670. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo\\_254.pdf](http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_254.pdf)>. Acesso em: 01 maio 2010.

SORJ, Bernardo. *A construção do intelectual brasileiro contemporâneo: da resistência à ditadura ao governo FHC*. São Paulo: Centro edelstein de pesquisas sociais, 2001.

SPINA, Segismundo. *Introdução a edótica: crítica textual*. 2 ed. São Paulo: Ars Poética: EDUSP, 1994.

TAVANI, Giuseppe. Teoría y metodología de la edición crítica de textos literarios contemporáneos. In: *Litterature Latinoamericaine et des Caraïbes du XX Siecle: theorie et pratique de l'édition critique*. Roma: Bulzoni, 1988, p. 65-84. (Collection Archives).

TAVARES, Luiz Henrique. *História da Bahia*. 10. ed. São Paulo: Editora Unesp; Salvador: Edufba, 2001.

VENEZIANO, Neyde. In: GUINSBURG, J. et alii. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 296-297.

## REFERÊNCIA PERIÓDICOS

- ANDRAEDE, Maíza. Comunidade reivindica volta do Cine-teatro de Alagados. *A Tarde*, Salvador, 24 jul 1999.
- ANTONIO Cerqueira volta com “Espelhos e janelas”. *Correio da Bahia*, Salvador, 17 dez, 1983.
- “BAIONETA Sangrenta” no Unhão. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 11 set. 1984, p.12.
- BARROS, João. As máquinas em julho. *Jornal de Sergipe*, Aracaju, 26 jun. 1981, p.5.
- BLECAUTE no Araguaia: quinta feira, 21,30 h no Vila Velha. [referência incompleta]
- “CALÍGULA” vai a João Pessoa. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 set. 1987. *Variedades*, p. 7.
- CAMPANHA da Kombi: Programação de teatro e dança. *Correio da Bahia*, Salvador, 18 dez. 1982, p. 15.
- CENSURA a peças de teatro pode ser feita pela federal. *Jornal da Bahia*, 16 jul. 1978, p.7.
- CENSURA veta peça Blecaute no Araguaia. *Jornal da Bahia*, Salvador, 22 jul. 1983, p. 11.
- CENSURA veta peça sobre guerrilha. *Tribuna da Bahia*, 23 jul. 1983, p.11.
- CENSURA veta peça. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 12 set. 1984, p.14.
- COMPANHIA leva Brecht às ruas. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 28 jul 1981, p. 11.
- CONTRA a censura: artistas exigem liberação de filmes e peça. *Jornal da Bahia*, Salvador, 12 set. 1984.
- CRUZ, Gutemberg. Este mês tem espetáculos a preços populares. E a censura volta a atacar. *Correio da Bahia*, Salvador, 15 set. 1984. Caderno 2, p.1.
- DEPOIS da proibição de “Blecaute no Araguaia”, Antonio Cerqueira prepara para novembro “Suarentos”. *Correio da Bahia*, Salvador, 02 ago. 1983.
- DIÁRIO de um loco: A verdade sobre um funcionário. *Correio da Bahia*, Salvador, 18 abr. 1980. Secção Teatro, Caderno 2.
- DIRETOR apela contra censura. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 13 set. 1984, p.4.
- ESPETÁCULOS Blecaute no Araguaia. *A Tarde*, Salvador, 01 maio 1986.
- ESPETÁCULOS. *Jornal da Bahia*, Salvador, 16 abr. 1980.
- ESPETÁCULOS. Baioneta Sangrenta. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 set. 1984. *Variedades*, Caderno 2, p. 14.
- ESPETÁCULOS. Malandragem Made in Bahia. *A Tarde*, Salvador, 09 dez. 1982.
- EVA, Lady. “Blecaute no Araguaia”: lançado em livro, enquanto a velha censura não libera a peça. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 26 set. 1986.

EVA, Lady. Um nome bem sugerido. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 13 jul 1987. Variedades, p.3.

FONSECA FILHO, José. De olho na censura. *A Tarde*, Salvador, 12 set. 1984.

FUNDAÇÃO apóia grupos culturais de Periperi. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 05 maio 1989. Caderno 2, p.2.

LASSERRÉ, Luis. Luxúria e poder. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 27 ago. 1987.

LINS, Jorge. *Gazeta de Sergipe*, Aracaju, 15 jul. 1981, p. 2.

LUTA do Araguaia retratada pelo teatro baiano. *Tribuna Operária*. [referência incompleta]

NAVALHA na carne no Vila Velha.[referência incompleta]

NOS PALCOS duas boas estreias. *Jornal da Bahia*, 08 maio 1986.

NOVAS estréias. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 15 jul 1981, p. 11. Secção Teatro.

O MUNDO asfixiante de Plínio Marcos em Navalha na Carne. [referência incompleta].

OFICINA de teatro, ator e palco. *Correio da Bahia*, Salvador, 20 dez. 1986. Caderno 2, p.2.

OFICINA teatro encerra amanhã. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 20 dez. 1986. Variedades, p.23.

OS 12 ANOS de teatrólogo. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 mar. 1989.

PEÇA “A Vaca” continua em cartaz hoje e amanhã no Teatro Lima Penante. João Pessoa, 07 ago. 1982.

PEÇA de Plínio Marcos faz sucesso em Feira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 30 jun. 1981, p. 10.

“PEDRO Mico” é a peça de estréia do Grupo Nosso. *Jornal da Bahia*, Salvador, 25 set. 1979.

PRÊMIO ressuscita valores teatrais [referência incompleta].

QUANDO as máquinas param. *Jornal de Sergipe*, Aracaju, 16 jul. 1981, p. 5.

ROTEIRO/Serviço. *Correio da Bahia*, Salvador, [s.d], caderno 2, p.2.

SUSSEÃO influencia na censura. *Jornal da Bahia*, Salvador, 9 e 10 set. 1984.

TEATRO a preço popular. Vá ver. *Correio da Bahia*, Salvador, 17 dez. 1982.

TEATRO. *Correio da Bahia*, Salvador, 31 dez. 1981, caderno 2.

TEATRO. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 dez. 1982.

TEATRO/Show. Roteiro [referência incompleta].

TEATRO. *Correio da Bahia*, Salvador, [s.d].

UEFS prossegue hoje com semana cultural. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 20 maio 1981, p. 10.

ÚLTIMOS blecautes. *Jornal da Bahia*, Salvador, 29 maio 1986.

UM FELIZ aniversário quando as máquinas param em Édipo Rei. *Correio da Bahia*, Salvador, 25 abr. 1981.

UM GRANDE espetáculo. Aracaju, 07 jul 1981.

UM NOME bem sugerido. *Tribuna da Bahia*, 10 mar. 1989.

## FUNDO DCDP

Certificado de Censura nº 006/83, de 20 de janeiro de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Malandragem Made in Bahia.

Certificado de Censura nº 12.012/83, de 28 de fevereiro de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Malandragem Made in Bahia.

FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. Despacho nº 160/85-SO/DCDP/DPF, de 02 de setembro de 1985, liberando a peça sem cortes. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Blecaute no Araguaia.

Ofício de encaminhamento nº 00447, de 22 de fevereiro de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório de Malandragem Made in Bahia.

Parecer nº 173/84, de 10 de setembro de 1984. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Baioneta Sangrenta.

Parecer nº 174/84, de 11 de setembro de 1984. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Baioneta Sangrenta.

Parecer nº 4044/85, de setembro de 1985. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Blecaute no Araguaia.

Parecer nº 4047/85, de setembro de 1985. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Blecaute no Araguaia.

Parecer nº 4685/83, de 01 de agosto de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Blecaute no Araguaia.

Parecer nº 4686/83, de 01 de agosto de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Blecaute no Araguaia.

Parecer nº 021/83, de 15 de dezembro de 1982. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Malandragem Made in Bahia.

Parecer nº 022/83, de 20 de dezembro de 1982. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Malandragem Made in Bahia.

Parecer nº 023/83, de 08 de janeiro de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Malandragem Made in Bahia.

Parecer nº 024/83, de 20 de janeiro de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Malandragem Made in Bahia.

Protocolo de encaminhamento nº 382/83-SE/DCDP, de 07 de julho de 1983. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório de Malandragem Made in Bahia.

Protocolo nº 1449/83 [s.d]. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório de Malandragem Made in Bahia.

Portaria nº 17/78, do diretor da DCDP Rogério Nunes, em 13 de julho de 1978. Divisão de Censura de Diversões Públicas, Seção Orientação, Série Normatização.