

**A ESCRITA FEMININA EM TEMPOS DE DITADURA NA BAHIA: UMA LEITURA DE
“DEZ ANOS DE VIVABAHIA” DE EMÍLIA BIANCARDI FERREIRA**

Profa. Dra. Rosinês de Jesus Duarte (UFBA)

O texto *Dez anos de Vivabahia*” de Emília Biancardi Ferreira integra a seleção de textos teatrais censurados escritos por mulheres, na Bahia, na década de setenta, objeto do projeto de pesquisa por mim desenvolvido na Universidade Federal da Bahia. *Dez anos de Vivabahia* é uma peça teatral escrita em 1973 que traz à baila diversos elementos que identificam a cultura baiana. O presente estudo pretende fazer uma leitura filológica desse texto, priorizando identificar como essa voz feminina se circunscribe no cenário do teatro baiano em inícios da década de setenta, em meio à Ditadura Militar. Observar-se-á também o que foi cortado, o que foi silenciado em nome da “moral” estabelecida pela Ditadura nesta época. Esse texto, portanto, é tomado como documento de uma ideologia, enquanto produto social e cultural desse espaço-tempo. Por isso, serão considerados não apenas o texto, mas as subjetividades dos sujeitos mediadores do processo de transmissão, ou seja, quesitos que condiciona(ra)m seu papel discursivo na cena do teatro baiano. Através da leitura filológica, mostram-se as formações discursivas e ideológicas que mobilizaram a produção dos discursos veiculados nos textos e ainda como se produz as subjetividades desses sujeitos, já marcados pelo (recorte) do gênero: mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Textos teatrais baianos censurados. Escrita feminina. Leitura Filológica. Dez anos de Vivabahia.

1 INTRODUÇÃO

Vim das terras de Luanda
Meu carimbamba, em sou de lá
Meus parentes e aderentes
Meu carimbamba, eu deixei lá
Rê Luanda, mulher endigue
Não tem parentes, olha a mulher endigue
Odoiá minha Bahia
Para Luanda não posso voltar
Vou sentir falta do samba
E dos festejos a Iemanjá
Odotá, tá, Odotá, tá
Bahia, mistura de coisas e de cor
Odoiá, Odoiá Bahia
Também sou filho de Salvador
Viva Bahia, Bahia flor,
Também sou filho de Salvador
Luanda, Rê, Luanda Rá, Luanda Rô
VIVABAHIA Odoiá

A música acima foi batizada de *Odoiá, Bahia*. Odoiá é uma saudação que se faz ao orixá Iemanjá e significa mãe das águas. Nos dois testemunhos do datiloscrito da peça teatral *Dez anos de Viva Bahia*, de 1973, esse trecho encontra-se na última página, entretanto, de acordo com o roteiro da peça, é ele que abrirá o espetáculo de comemoração aos dez anos do primeiro grupo parafolclórico da Bahia, o Vivabahia. A música trazida à cena na abertura do espetáculo apresenta os elementos constituintes da subjetividade da autora da peça, a etnomusicóloga Emilia Biancardi Ferreira. A professora e pesquisadora de Folclore brasileiro nasceu em Salvador, em 1932, mas

viveu sua infância e alguns anos da adolescência em Vitória da Conquista (Bahia), cidade onde teve contato com as manifestações populares que lhe chamavam a atenção desde cedo. Em 1962, levou para o palco os frutos de anos de pesquisa sobre as manifestações artísticas afro-baianas: o grupo Viva Bahia.

Nesta primeira cena, Emilia Biancardi marca Luanda, capital de Angola, como uma origem dos traços culturais que foram trazidos à Bahia. Luanda é personificada na figura da mulher sem parentes, filho de Luanda os negros são retirados de suas terras e trazidos ao Brasil, entretanto, sem abandonar seus credos, seus costumes, suas danças. Ao chegar aqui encontra modos de representar a religiosidade, por isso, saúda a Bahia, com a saudação feita à mãe das águas, Iemanjá: Odoiá, Bahia. Essa possível reverência à origem africana, entretanto, não nega o sentido de pertencimento à cidade de Salvador: “Também sou filho de Salvador”.

“O texto literário é um palimpsesto”. Essa afirmação de Schneider (1990, p. 71) resume a ideia de que um texto é sempre um lugar polifônico, onde soam outras vozes, ainda que tenha havido uma vontade de apagá-las, porém “o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito” (SCHNEIDER, 1990, p. 71). Sendo assim, o roteiro de *Dez anos de Viva Bahia* é construído a partir da intertextualidade, fazendo ecoar diversas vozes da poesia e da música popular baiana, com músicas que representam o folclore na Bahia, de autoria da própria Emilia Biancardi ou de outros compositores baianos. O musical está dividido em cinco atos: 1) A abertura, dividida em dois quadros, sendo o primeiro com a música acima referida e logo depois um texto explicativo sobre o que se vai contar no musical, seguido de trechos do poema *Navio Negreiro* de Castro Alves; e o segundo quadro da abertura corresponde à “Ode ao dois de julho”, segundo o *script* da peça: “uma homenagem ao sesquicentenário da Independência da Bahia, com figurantes do sexo masculino e feminino, vestidos como o caboclo e a cabocla do tradicional desfile histórico”; 2) A primeira parte, denominada “Bahia em três tempos”, ao que se sucede a divisão dos quadros, o primeiro quadro, “O sertão”, o segundo quadro “O Mar” e o terceiro quadro “A Magia”.

No primeiro quadro, “O sertão”, ocorre a apresentação da dança do esporão, festa sertaneja, feita por boiadeiros; no quadro “O mar” se interpreta, segundo o *script*, “o pitoresco, o ingênuo, a dor, a labuta diária de homens e mulheres ligados ao mar” e no terceiro quadro desta parte, “A magia”, interpretam-se danças, ligadas à magia dos candomblés baianos, evidenciando a mistura da liturgia gege-nagô com a religião católica, neste quadro, Emilia Biancardi insere a dança de vários orixás: Exu, Ogum, Iansã, Omolu, Xangô.

A segunda parte do espetáculo recria o “largo do pelourinho, na época colonial”. Aqui entram em cena, a resistência negra na luta com o feitor, suas danças (fofa, maxixe, bate-bau, maculelê,

congada). Ressalte-se que a texto traz a explicação do que representa cada uma dessas danças na cultura baiana. Depois desse *script*, o texto traz informações sobre o vestuário dos atores e figurante e todas as letras de músicas que foram introduzidas no espetáculo. Vê-se, portanto, que se trata de um texto produzido a partir do resultado de uma cuidadosa pesquisa sobre a cultura africana e baiana, que demonstra um comprometimento com a manutenção de uma memória cultural, ainda que essas manifestações culturais estivessem tolhidas pela ação da censura.

Esse foi o primeiro texto de um conjunto de aproximadamente 12 textos que escolhemos para ativar uma leitura filológica dos textos teatrais censurados produzidos por mulheres na década de setenta. Essa leitura promove uma atitude crítica perante o texto, ativando para a análise toda a transtextualidade, ou seja, o entorno do texto, suas referências, o paratexto, etc. Sendo assim, para estudar o texto, o filólogo transita por diversos campos do saber e tece sua produção científica a partir desse lugar trans e multidisciplinar.

Conforme afirma Edward Said (2007, p. 85), a leitura minuciosa de um texto o localizará em seu tempo como parte de uma rede de relações, “cujos contornos e influência desempenham um papel formador no texto”. Sendo assim, para o filólogo, “o ato de ler é assim o ato de primeiro colocar-se na posição do autor, para quem escrever é uma série de decisões e escolhas expressas em palavras”. Em *Dez anos de Viva Bahia* percebe-se que as escolhas do sujeito-autor é altamente comprometida com a difusão e rememoração das culturas e crenças que formaram a povo baiano, ela ativa em seu texto, o credo, as vestes, a dança e, inclusive o cenário que constituem traços identitários do povo baiano.

A partir de representações da cultura local, Emilia Biancardi Ferreira constrói um tecido cultural encenado para comemorar os dez anos do conjunto folclórico Viva Bahia. *Dez anos de viva Bahia* é, portanto, um tecido de citações saído dos mil focos de cultura baiana, é um exercício de intertextualidade.

O texto é frequentemente entrecortado por aspas, num dizer de Compagnon em *O trabalho da citação*: a silhueta do sujeito se mostra em retirada inúmeras vezes no texto (COMPAGNON, 2007, p. 52). Esse tecido de citações suscita no leitor o despertar de uma memória cultural a partir da música, vestes, modos e crenças que representam a cultura baiana. As músicas folclóricas, sambas de roda trazidos à teia no espetáculo ganham vida nova e fazem ressignificar a cultura baiana, deslocando-a, fazendo com que o público realize um exercício de reconhecimento e identificação.

A partir da construção dessa peça, é possível fazer um desenho preliminar desse sujeito que se revela, principalmente, através de exterioridades: são suas escolhas de músicas, danças, vestes e ambiente que denotam um sujeito comprometido com a difusão e valorização da cultura local, como lembra Compagnon:

[...] o sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos – mas, sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento (COMPAGNON, 2007, p. 50)

Emilia Biancardi “delata” em seus textos sujeitos que ajudaram a construir a memória cultural da Bahia, através de sua música, poesia, mas, ao fazê-lo se reconhece como sujeito ativo na manutenção dessa memória, ou seja, é também Narciso reconhecendo-se, identificando-se através das letras de músicas, das vestes, das danças do candomblé em culto aos orixás, na poesia de Castro Alves. Nesse contexto, esse sujeito-autor é um objeto historicamente constituído, a partir de elementos que lhe são exteriores (REVEL, 2005, p.84).

Nessa perspectiva, questiona-se sobre os elementos que sinalam a escrita de Emilia Biancardi Ferreira, dentro do contexto de uma possível “escrita feminina”, na dramaturgia baiana ou se há, neste caso, uma neutralização dessa escrita, não sendo possível caracterizá-la.

De acordo com Nelly Richard, “falar em ‘escrita feminina’ é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto?” (RICHARD, 2002, p. 129). Ressalte-se que escrever sob a égide do “feminino” é, de certo modo, desafiar uma constituição ideológica dos modos de representação predominantes na sociedade, é assumir o lugar e o modelo da “diferença”.

É importante salientar que ao trazer à cena uma representação do feminino nos textos teatrais, não se pretende estabelecer um sujeito único, central, mas é sob o descentramento do sujeito que se fez essa leitura, pensa-se esse feminino perpassado por múltiplas forças heterogêneas que proporcionam um constante desequilíbrio desse sujeito. Visto que, “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (RICHARD, 2002, p. 138).

Nessa perspectiva, para esta análise filológica, toma-se o “feminino não como um termo absoluto (totalizador), mas uma rede de significados em processo de construção, que cruzam o gênero com outras marcas de identificação social e de acentuação cultural” (RICHARD, 2002, p. 151). Essas marcas de identificação podem ser validadas a partir dos rastros deixados na materialidade textual e a partir das formações discursivas e ideológicas que ativaram e possibilitaram esses discursos.

2 A AÇÃO DA CENSURA EM “DEZ ANOS DE VIBABAHIA”

Em entrevista a membros da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), a dramaturga Aninha Franco afirma que “A censura prévia era a coisa mais terrível pro artista, ela censurava

antes do consumidor cultural ver, assistir, conferir, ela era abortiva.”

No período pós 64 e, mais intensamente, a partir de 1968, com o Ato Institucional número 5 (AI-5), a produção artística em todas as suas manifestações passou a ser vigiada pelos órgãos da Polícia Federal. Para tal, constituíram-se Órgãos, Departamentos e Comissões e designaram-se pessoas de formações culturais e acadêmicas diversas para “velar” os bons costumes e a ordem social e vetar o que, em sua concepção, lhes oferecesse alguma ameaça.” Sendo assim, os censores dos governos militares mutilaram textos e – como co-autores não autorizados – interferiam em muitas produções artísticas, vetando trechos, cortando passagens, cenas, expressões idiomáticas. Na Bahia e em todo o território nacional, a criatividade dos autores, atores e diretores teve de esbarrar na mão do censor que, muitas vezes desprovido de uma formação em dramaturgia, teatro ou artes, determinava o que podia – ou não – ser visto, dito, encenado (MATOS; SANTOS, 2010).

Entretanto, conforme lembra Elza Cunha de Vicenzo, o teatro nos finais da década de 60 e início de 70, tornara-se um verdadeiro foco de resistência e a mulher é recrutada para lutar a partir desse lugar. “Daí o lugar de preeminência que ocupam as preocupações políticas e sociais em suas primeiras peças e nas que se lhes seguem nos anos 70” (VICENZO, 1992, p. XVI).

Segundo Vicenzo, a dramaturgia feminina, a partir de 1969, assume um caráter duplamente político: apresenta uma impregnação política caracterísitca da nova dramaturgia, mas impregna-se também do sentido político do feminismo contemporâneo. Assim, “os temas explicitamente sociais e políticos, o propósito de denúncia e análise da situação geral afloram a cada passo nas complicadas posições de suas personagens, sejam elas masculinas ou femininas” (VICENZO, 1992, p. 18).

O teatro, na década de setenta, era um lugar de resistência inclusive das manifestações populares tradicionais. Na peça *Dez anos de Viva Bahia*, há sete cortes feitos pela censura, cerceando, assim, o direito do sujeito-autor sobre o seu próprio texto, controlando a expressão da subjetividade desses sujeitos. As referências aos atos sexuais, a nudez do corpo, principalmente o feminino, e os palavrões são os principais alvos da censura.

Na peça *Dez anos de Viva Bahia*, o primeiro corte é na parte do vestuário. O *script* diz que na parte de Ode ao Dois de Julho, as caboclas usarão tangas de pena, com o peito nu e os homens levarão tangas:

VESTUÁRIO

ABERTURA

Tangas para homens e mulheres, sendo que as mulheres estarão com a parte do tórax coberta com um desenho afro.

“Ode ao Dois de Julho” – As caboclas levarão tangas de penas, com o peito nu. Os homens levarão tangas.

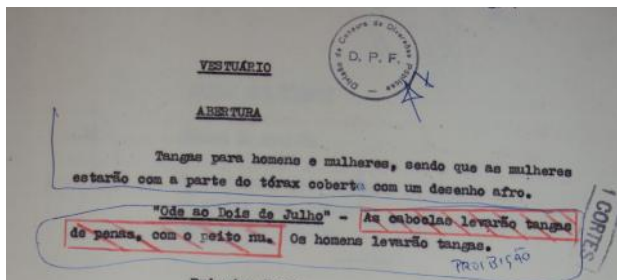


Figura 1: EBF.DAVB.07.T1.EXB

Ressalte-se que a censura proíbe a nudez feminina, entretanto, o fato dos homens entrarem de tanga, representando os caboclos não causa estranhamento, não sendo, portanto, objeto de censura.

Na página 12, na parte das letras de músicas, mais uma vez a ação da censura recai sobre a representação da mulher, há um corte quando a música se refere aos seios da mulata:

Mulata de peito duro
É duro de natureza
Quem me dera ser criança
Pra mamar nestas belezas

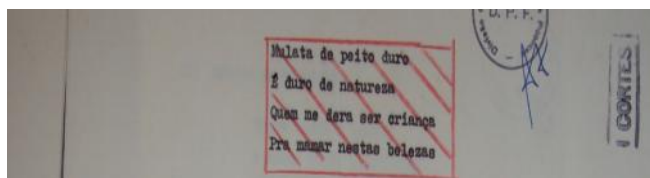


Figura 2: EBF.DAVB.12.T1.EXB

Na página 15, na parte das letras de música do samba de roda, há um corte de cunho moral, a ambiguidade do verbo “comer” e do substantivo “rola” não passa pelo crivo da censura:

Comi a mãe, comi a filha e o pai
Se bobear vou comendo muito mais
Coro
Ai que rolo de corda, que rolão
As meninas tão com medo do Negão

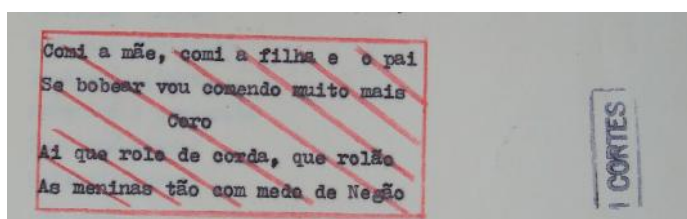


Figura 3: EBF.DAVB.15.T1.EXB

Em outra letra de música que integrava o espetáculo, a representação da mulher é mais uma vez alvo da censura. A letra fala de Teresa, uma mulher bonita e sensual, mulher que nasceu “caprichada” e logo depois do coro, insinua a falta de virilidade do “velho”:

Teresa baiana o seu negócio
Seu negócio por cima do nosso
Teresa baiana nasceu caprichada
Umás com tanto, outras sem nada

Coro

Este velho não dá
Este velho já deu
A fruta do velho
O tempo comeu

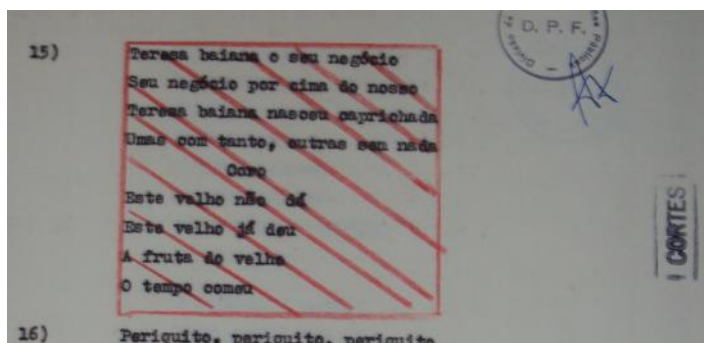


Figura 4: EBF.DAVB.16.T1.EXB

Nas músicas para as rodas de capoeira, a mulher continua sendo alvo da censura, o coro da música canta a nega danada que trabalha de noite e descansa de dia:

Ó Inácio, Ó Inácio
Mulé parida não come
Ó Inácio, Ó Inácio
Farinha do mesmo dia
Se ela come ela morre
Ó Inácio, Ó Inácio
E o filho não se cria
Coro

Que nega danada
É a dona Maria
Trabalha de noite
Descan[s]a de dia
Se não fosse o home
A mulé não paria...

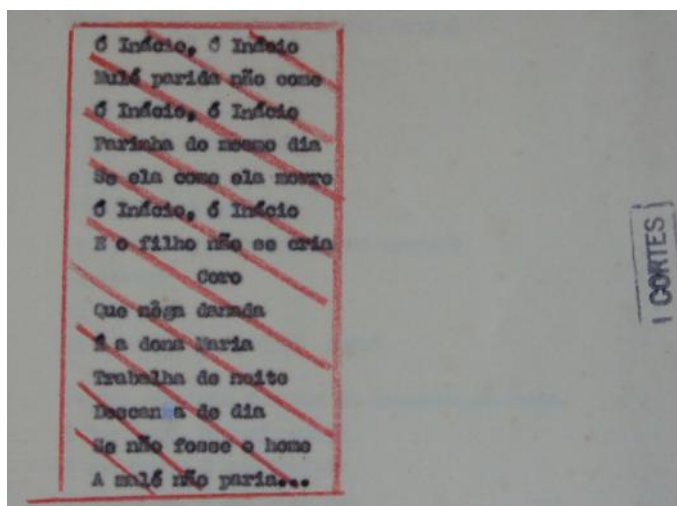


Figura5: EBF.DAVB.18.T1.EXB

A última mutilação feita no texto de Biancardi é na página 20, quando se verifica um corte em parte da música sobre o samba do ai, que insinua atos sexuais a partir da repetição da interjeição *ai* e reproduz o estereótipo de sensualidade, de virilidade do homem negro:

Cantada
Ai, ai, ai, ai, ai
Falada
Uns dão um ai bem lírico
Cantada
Ai, ai, ai, ai, ai
Falada
Outros intercalam com suspiros
Cantada
Ai hum, ai hum, ai hum
Falada
De qualquer forma o ai é de gozação
Foi no samba do ai
Que Seu negão foi mil vezes papai
Foi no samba do ai (bis)

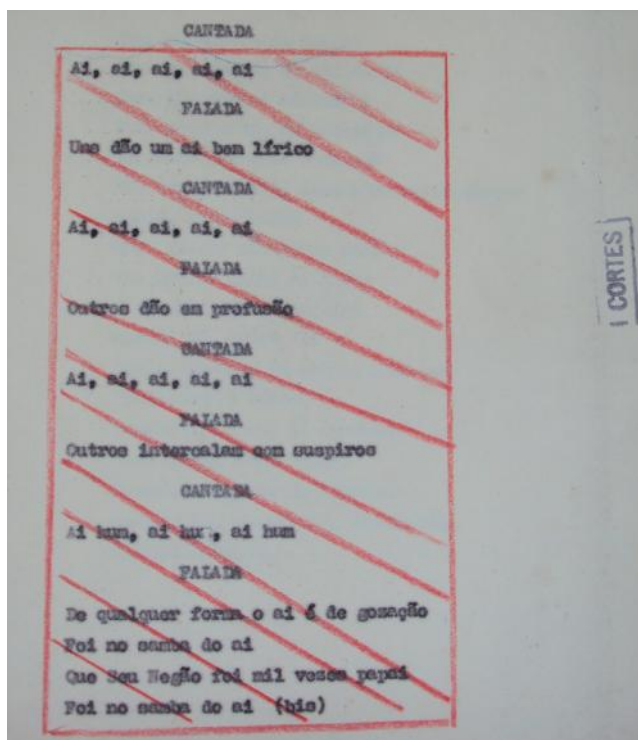


Figura 6: EBF.DAVB.20.T1.EXB

A análise dos textos teatrais censurados reivindica a ativação de duas leituras: uma leitura dos textos propriamente ditos e uma leitura dos cortes, ou seja, ao fazer a leitura dos cortes, lê-se também o autor destes cortes o censor e os possíveis elementos que mobilizaram esta ação.

3 PALAVRAS FINAIS

O exercício de leitura filológica feito neste artigo tentou percorrer os fios dessa tessitura, a partir da análise dos intertextos, evidenciando esse jogo de abertura de Emilia Biancardi Ferreira que dá voz a outros sujeitos que constituíam a cena da música folclórica na Bahia. Tratando-se, porém, de um texto censurado, não se furtou da possibilidade de ler o texto partir dos cortes, visto que, “o sentido de uma obra depende sempre da maneira como ela é apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes” (CHARTIER, 2002, p. 52). Sendo assim, privilegiou-se trazer à cena partes do texto que não foram apresentadas ao espectador na década de setenta, objetivando, assim, apresentar aspectos desse sujeito-autor, sem a mutilação imposta pela censura.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. A meia marrom. In: _____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.471-498.
- BORGES, Rosa. et.al. **Edição de texto e crítica filológica**. Salvador: Quarteto, 2012.
- BRASIL. **Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968**. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Diário oficial da

República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 21 de nov. 1968. Disponível em:
<<http://www.soleis.adv.br/censuraconselhosuperior.htm>>. Acesso em: 20 out. 2008.

CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**: publicar teatro e ler romances na época moderna, séc. XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. **Ditos & escritos V**: ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa, p. 144-162.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: la literatura em segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Disponível em: http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2012_genette_palimpsestos.pdf. Captado em 07 de julho de 2013.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3 ed. São Paulo: Ática, 1996.

MATOS, Eduardo Silva Dantas; SANTOS, Rosa Borges. **Cortes e ideologia**: por uma análise do discurso moral. Cadernos do cnlf, vol. XI, nº 07. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xicnlf/7/cortes_e_ideologia_por_uma_analise.pdf Captado em 05 de junho de 2013.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In.: RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Rosa Borges (Org.). **Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia**: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012. v. 1. 157p .

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**. Dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.