

EDICÃO do **TEXTO** **TEATRAL** na

Contemporaneidade
metodologias e críticas

Rosa Borges
Arivaldo Sacramento de Souza
Débora de Souza
Fabiana Prudente
Isabela Santos de Almeida
Mabel Meira Mota



EDIÇÃO
do **TEXTO**
TEATRAL na

Contemporaneidade

metodologias e críticas

FICHA TÉCNICA



© 2021, By Memória e Arte

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sejam quais forem os meios empregados, a não ser com permissão escrita do autor ou da Memória e Arte, conforme a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998.

REVISÃO DE TEXTOS:

Clese Mary Prudente Correia

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO:

Érico Lisboa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Edição do texto teatral na contemporaneidade

[livro eletrônico] : metodologias e críticas /

Rosa Borges ... [et al.]. -- Salvador, BA :

Memória e Arte, 2021.

PDF

Outros autores : Arivaldo Sacramento de Souza,
Débora de Souza, Fabiana Prudente, Isabela Santos de
Almeida, Mabel Meira Mota.

Bibliografia.

ISBN 978-65-87693-06-4

1. Crítica textual - Brasil 2. Texto teatral

I. Borges, Rosa. II. Souza, Arivaldo Sacramento
de. III. Souza, Débora. IV. Prudente, Fabiana.

V. Almeida, Isabela Santos de. VI. Mota, Mabel Meira.

21-91871

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica Textual

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

ISBN 978-65-87693-06-4

<https://doi.org/10.29327/551158>

memoriaearte@gmail.com

Conheça nossos lançamentos em www.memoriaarte.com.br

SUMÁRIO



APRESENTAÇÃO

Por uma crítica textual <i>made in Bahia</i>	7
Patrício Nunes Barreiros	

CAPÍTULO I

A edição de textos: crítica filológica e práticas editoriais.	13
Rosa Borges	

CAPÍTULO II

Edições interpretativa e crítica hipermídias: diferentes orientações de leitura na contemporaneidade.	51
Débora de Souza	

CAPÍTULO III

O texto e a edição sinóptica: considerações para uma abordagem social da edição.	85
Arivaldo Sacramento de Souza Fabiana Prudente	

CAPÍTULO IV

Hiperedições: a práxis editorial e as tecnologias digitais	111
Isabela Santos de Almeida Mabel Meira Mota	

APÊNDICE

Lista de Dissertações e Teses.	139
-------------------------------------	-----





Fotografia de Maria Celeste em Aladim e a lâmpada maravilhosa (Arquivo Pessoal).

POR UMA CRÍTICA TEXTUAL *MADE IN BAHIA*

O livro *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas*, organizado por Rosa Borges, Débora de Souza, Arivaldo Sacramento de Souza, Fabiana Prudente, Isabela Santos de Almeida e Mabel Meira Mota, documenta de modo bastante didático as experiências editoriais e a trajetória da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) da Universidade Federal da Bahia, coordenada pela professora Rosa Borges. A equipe é constituída por pesquisadores que realizam edições e estudos da dramaturgia censurada baiana e brasileira, colaborando com reflexões teórico-metodológicas subsidiadas por abordagens interdisciplinares que reafirmam o compromisso ético, crítico e político da atividade filológica.

A Equipe Textos Teatrais Censurados é, sem sombra de dúvidas, um dos grupos mais produtivos no campo da Crítica Textual brasileira, por problematizar a prática editorial de modo inovador, não apenas no que se refere à escolha do objeto pesquisado (textos teatrais censurados), mas, principalmente, pela metodologia editorial e abordagem teórica dos estudos realizados pelos seus integrantes. As reflexões do grupo propõem revisitar a Crítica Textual em seus aspectos histórico e epistemológico, situando o filólogo-editor em seu estatuto de mediador social e de leitor crítico (SAID, 2007 [2004]).

O nível de maturidade teórico-metodológica delineado no livro *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas* não se alcança por acaso. As ações do grupo começaram antes mesmo da formação da ETTC, que aconteceu efetivamente em 2006. Nesse contexto, destaca-se o protagonismo da professora Rosa Borges nos cursos de Crítica Textual, ministrados no antigo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia. Naquela ocasião, a principal pauta era debater sobre a *práxis* filológica da edição de textos como uma atividade hermenêutica que ultrapassasse a visão dos manuais de Crítica Textual e dos “modelismos” editoriais difundidos no Brasil e que colocavam (e ainda colocam) a Crítica Textual como subsidiária de outras disciplinas.



Os estudantes oriundos desses cursos e orientados pela professora Rosa Borges encaminharam suas dissertações e teses para pesquisas no campo da experimentação editorial, lançando-se ao novo, criando projetos editoriais que se ajustavam às especificidades dos textos e às abordagens críticas em diálogo com áreas de conhecimentos que melhor favoreceram a leitura crítica do *corpus*.

Faço esses apontamentos iniciais para destacar o papel político que a Equipe Textos Teatrais Censurados tem desempenhando no âmbito da formação de pesquisadores, no desenvolvimento da crítica textual brasileira e para se pensar numa *práxis* filológica mais crítica, reflexiva e independente.

No que se refere aos textos teatrais censurados, o grupo tem contribuído para a história da dramaturgia baiana e brasileira, da censura no Brasil, do Regime Militar de 1964, e para contar histórias silenciadas de homens e mulheres que foram vítimas de violência por não poderem ser representados numa cena, por conta da homofobia, da misoginia, do racismo e dos falsos pudores que estão a serviço da opressão.

Os arquivos dos textos censurados revelam as histórias que alguém decidiu silenciar, mas, felizmente, estão sendo trazidas à tona por pesquisadores, numa espécie de tributo às liberdades. As marcas da censura flagradas nos porões escuros iluminam o que foi sufocado, o grito que não pode ser dado, o desabafo, as denúncias materializadas no texto e em tudo que o circunda.

O texto teatral censurado em si é um problema de pesquisa à parte e enfrentar essa questão é um ato de coragem dos pesquisadores da ETTC. No teatro, durante os ensaios e em cada encenação, sempre surge um novo texto, envolvendo a performance dos atores, a intervenção do diretor e da plateia. Somam-se a isso os rascunhos, as versões, os testemunhos, o texto que se publica como literatura dramática, os inúmeros paratextos, as adaptações e as marcas físicas dos censores impressas no suporte físico e as que podem ser notadas pelos indícios. Nesse sentido, o texto teatral censurado favorece o exercício da Crítica Textual na perspectiva adotada pela ETTC, dando conta dos processos de produção, circulação e recepção dos documentos.

Entre os aspectos humanos, políticos, éticos e científicos da pesquisa realizada pelo grupo, destaca-se também a metodologia usada para organização dos acervos no Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC). A construção desse arquivo implica a busca pelas fontes, enfrentando problemas institucionais e jurídicos, mediante olhares vigilantes daqueles que se sentem afrontados com o interesse dos pesquisadores em “mexer no passado” que deveria ser esquecido. É um gesto generoso disponibilizar os documentos coletados na pesquisa de fontes, organizando-os em plataformas digitais, acompanhados de interpretações críticas.

O diálogo que a Equipe Textos Teatrais Censurados estabelece com a informática converge para os aspectos teóricos e metodológicos que orientam a prática editorial no



escopo das edições digitais e suas relações com as Humanidades Digitais. As edições digitais elaboradas somam-se ao que está sendo desenvolvido por outros grupos, colaborando, desse modo, para ampliar os estudos de uma área em expansão.

No contexto em que muitas edições assumem a alcunha de “digitais” é importante sinalizar que uma edição digital precisa ter um engajamento crítico do editor, como fazem os pesquisadores da ETTC, em suas experiências editoriais digitais bem-sucedidas. Ao abordar os documentos em suas dimensões materiais, sociais, culturais e históricas, os editores os transformaram em edições digitais, mediante abordagens críticas que melhor se ajustaram a cada caso. Sem essa abordagem, teríamos um fac-símile digital, um arquivo digital, uma biblioteca digital, um *corpus* digital etc., mas não uma edição digital como a concebemos.

Do mesmo modo, é importante sinalizar que as edições digitais elaboradas pelo grupo avançaram para as novas possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais em rede, exploraram os diálogos multidisciplinares que a leitura crítica do texto exigiu e levaram em consideração o perfil dos leitores do século XXI. Outro aspecto importante que merece destaque é que os pesquisadores assumiram o protagonismo na elaboração de seus projetos editoriais, experimentando novas possibilidades de apresentação dos textos, com vista a colaborar com a comunidade de pesquisadores, no âmbito das Humanidades Digitais.

O livro *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas* está organizado em quatro capítulos. No primeiro texto, *A Edição de textos: crítica filológica e práticas editoriais*, Rosa Borges apresenta com detalhes a *práxis* filológica desenvolvida pela Equipe Textos Teatrais Censurados e o compromisso do grupo em repensar a prática editorial, a partir de problematizações teórico-metodológicas. A autora faz um inventário das principais publicações do grupo e sua contribuição para ampliar o debate no campo da crítica textual. Na sequência, Rosa Borges discute os avanços mais recentes da crítica textual, culminando com uma síntese das teorias, dos métodos e produtos editoriais esboçada a partir de uma densa leitura crítica dos principais estudos no campo da crítica textual contemporânea.

Na última parte do texto, a autora apresenta as metodologias para a edição dos textos teatrais censurados adotadas pela equipe, concentrando-se nos “afazeres preliminares de uma edição”, em quatro etapas, e na “apresentação editorial”, em seis etapas, detalhando, de modo sistemático, os procedimentos editoriais, problematizando questões pontuais quanto à natureza dos documentos editados. Por fim, cabe dizer que o texto assinado por Rosa Borges revela uma abordagem metodológica inovadora no campo da Crítica Textual, demonstrando que a Equipe Textos Teatrais Censurados está na vanguarda da crítica textual, ao propor uma metodologia para a edição de textos teatrais censurados com dicção própria.



O segundo capítulo, *Edições interpretativa e crítica hipermídias: diferentes orientações de leitura na contemporaneidade*, de autoria de Débora de Souza, apresenta os procedimentos teórico-metodológicos utilizados na elaboração da edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* e da edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r*, textos teatrais da dramaturga e atriz baiana Nivalda Costa. Destacam-se as experiências editoriais empreendidas por Débora de Souza, na edição e na leitura crítica dos documentos do acervo de Nivalda Costa. Os procedimentos editoriais são descritos em suas etapas, desde a pesquisa documental, passando pela posição adotada pela filóloga-leitora crítica que traz à tona a obra dramatúrgica de uma mulher negra, reafirmando aquilo que foi silenciado. Nesse sentido, a filologia coloca-se a serviço de uma política reparadora, restituindo a voz calada pela violência do Regime Militar que oprimiu os intelectuais e artistas, mas sobretudo as mulheres.

A pesquisa de Débora de Souza demonstra que as edições digitais despontam como uma alternativa viável para expor a dinâmica das relações rizomáticas que são peculiares à documentação dos acervos. A leitura crítica dos documentos e os *links* estabelecidos no meio digital possibilitam visualizar o texto teatral em seu aspecto performático.

O terceiro capítulo, *O texto e a edição sinóptica: considerações para uma abordagem social da edição*, Arivaldo Sacramento de Souza e Fabiana Prudente partem do texto do dramaturgo Roberto Athayde, *Os Desinibidos*, para sustentar um debate maduro acerca de uma abordagem social da edição, exemplificada numa experiência de edição sinóptica impressa e digital.

Ao problematizar a edição sinóptica de abordagem crítica, numa perspectiva social, os autores revisitaram as principais teorias da edição, mas também abordagens culturais, filosóficas e religiosas que negaram a ideia de diversidade como algo positivo. A justa defesa da edição sinóptica e da abordagem social da edição é confirmada pela densa leitura crítica do texto e das relações estabelecidas com outros documentos do dossiê de *Os Desinibidos*. A discussão teórico-metodológica empreendida pelos autores permite vislumbrar uma tendência da crítica filológica que propõe a desconstrução de alguns paradigmas excessivamente eurocêntricos e que ainda permanecem na crítica textual. Nesse sentido, o texto de Arivaldo Sacramento e Fabiana Prudente apontam para uma renovação necessária e urgente nos estudos filológicos.

O quarto capítulo, *Hiperedições: a práxis editorial e as tecnologias digitais*, de autoria de Isabela Almeida e Mabel Meira Mota, apresenta uma discussão teórica sobre as relações entre a crítica textual e as tecnologias digitais, concentrando-se especialmente nas terminologias utilizadas por pesquisadores em diferentes contextos. As autoras também discutem acerca de parâmetros recomendados por alguns grupos, na elaboração de edições digitais, notadamente aqueles que recomendam a utilização de padrões internacionais e linguagem de marcação para a configuração dos arquivos.



As autoras apresentam duas experiências de edição digital. A primeira é a edição de *Iemanjá, rainha de aiocá*, da dramaturga Jurema Penna, realizada por Isabela Almeida em dois momentos diferentes. A leitura crítica do texto de Jurema Penna ganha diferentes contornos quando vista em modelos editoriais diferentes e com o acréscimo de novos testemunhos. A segunda experiência editorial apresentada no capítulo é a hiperedição do texto de Ariovaldo Matos, *A Escolha ou O Desembestado*. A edição levada a cabo por Mabel Meira Mota conta com uma discussão bastante original que aproxima a prática editorial à arquivística. A aplicação *Web* elaborada por Mabel Motta extrapola o que se está acostumado a ver em projetos de edições digitais, configurando-se como um trabalho de extrema relevância para as Humanidades Digitais e suas relações com a Filologia.

Por fim, os leitores que tiverem a oportunidade de ler o livro *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas* irão vislumbrar uma *práxis* filológica comprometida com o desenvolvimento científico da área, que avança e anuncia um novo tempo para os estudos da crítica textual. As reflexões teóricas e a inovação metodológica para abordar textos teatrais censurados apontam para uma Crítica Textual *Made in Bahia*. Boa leitura!

Patrício Nunes Barreiros
Professor Titular da UEFS





Capa do disco que traz a trilha sonora da peça *Quincas Berro d'Água* (Arquivo Textos Teatrais Censurados).

A EDIÇÃO DE TEXTOS: CRÍTICA FILOLÓGICA E PRÁTICAS EDITORIAIS

Rosa Borges

A filologia como crítica textual tem buscado, ao longo do tempo, atualizar/renovar suas práticas editoriais em razão das situações textuais examinadas em suas especificidades, quanto aos processos de produção e transmissão dos textos nos contextos de circulação e recepção e também das tecnologias disponíveis. Na práxis filológica, colocada em ação pelo Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET), interagem diferentes áreas do saber para dar conta do estudo crítico-filológico e da edição dos textos teatrais censurados, sobretudo, mas também de outros textos de escritore(a)s da literatura baiana e, conseqüentemente, brasileira. Nesse sentido, firma-se o diálogo da filologia com a arquivística literária, informática, história, crítica genética, sociologia dos textos, avançando-se para o campo das humanidades digitais.

Desde 2006, a Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) tem trabalhado com tais textos, estando seus membros sempre atentos às discussões que fizeram/fazem (re)pensar o labor filológico em suas práticas quanto às teorias e aos métodos adotados para cada obra/texto em estudo. Nosso propósito é, especialmente, o de fazer representar a dramaturgia/literatura silenciada e esquecida, produzida no período da ditadura militar na Bahia/Brasil. A cada edição realizada, firmamos o compromisso, enquanto leitores críticos especializados (filólogos-editores), com nosso público leitor, no sentido de dar a conhecer um recorte da cena dramatúrgica/literária baiana e brasileira, suas produções, seus atores/agentes sociais e culturais que assumiram um papel relevante, político e crítico, na sociedade daquela época, atuando, de forma engajada, naquele contexto de repressão e luta, contribuindo, assim, para a atualização da memória do teatro na Bahia.

O texto teatral nos desafiou a rever a prática da edição e crítica filológica de textos. Em sua materialidade e história, os textos trazem as marcas dos diversos sujeitos que neles atua(ra)m, desde o autor/escritor/dramaturgo, em uma produção individual ou coletiva, àqueles que datilografavam os textos, que encaminhavam à Censura Federal, que exerciam o julgamento censório (censores), que tomavam os textos nos ensaios e faziam alterações (atores, diretores, produtores), entre outros. No Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), em espaço virtual, reunimos textos e documentos dos acervos de mais de sessenta dramaturgos. Os textos são, em sua maioria, datilografados (pelo autor/escritor ou por outros sujeitos), com rasuras manuscritas do próprio autor/escritor ou ainda com intervenções de outras pessoas, atores e censores. Propomo-nos, então, estudar o texto em sua materialidade, e, por essa via, adquirir informações de fundamental importância para o procedimento filológico.



Outra particularidade do texto teatral diz respeito ao fato de ser sempre um texto inacabado, que se refaz a cada encenação, que conta com a participação de vários agentes para a construção do espetáculo ou mesmo do texto, que se altera a cada gesto colaborativo. Como afirma João Augusto ([*A Tarde*], [16 fev. 1976]), há dois textos: um é o texto-palavra, aquele que sofre perseguição e cortes, o texto da peça teatral, e o outro é o texto do espetáculo que se faz nos ensaios, com a participação dele e do elenco, preparado dia a dia. Ainda em relação ao texto teatral, contamos com o texto feito para ser lido, aquele publicado em livros e revistas. Tais formas de realização ou publicação se podem ilustrar através dos materiais que formam a massa documental do ATTC. Do estudo dos textos teatrais, em seus testemunhos e versões, e dos textos/documentos que a eles se relacionam (manuscritos ligados à gênese e materiais paratextuais), elaboraram-se edições, em papel e em formato eletrônico, fundamentadas na crítica filológica, a partir dos gestos de uma ética de leitura, crítica, ativa e política.

Em alguns dos artigos publicados, *Ações do filólogo editor: teoria e prática*¹ (SANTOS, 2016), *Estudos crítico-filológicos: teorias e práticas editoriais*² (SANTOS, 2018a), *Experiências e descentramentos epistemológicos na prática filológica* (BORGES, 2020a), *Uma metodologia para a edição de textos do século XX*³ (BORGES, 2020b), *A prática filológica na edição de textos modernos* (BORGES, 2021a[2019]) e *Prácticas filológicas en la edición de textos del siglo XX: experiencias de un grupo de investigación* (BORGES, 2021c), estão apresentados os trabalhos de edição e crítica filológica trazidos nas dissertações e teses desenvolvidas no período de 2008 a 2019. Partindo desse lugar de interação e experiências compartilhadas, construímos saberes acerca das teorias, metodologias e dos produtos editoriais, expostos a seguir, que caracterizam o fazer da crítica textual.

TEORIAS E MÉTODOS EDITORIAIS⁴

A filologia, em nossa prática editorial, realiza-se como um procedimento hermenêutico, dialógico e político para a leitura de textos e como forma de colocar em circulação distintas geografias culturais, no que tange às edições de textos no mundo contemporâneo, proporcionando a difusão de textos e novas orientações de leitura (SANTOS, 2018a), através da metodologia da crítica textual, levando-se em conta o leitor do século XXI, tanto aquele a quem se dirige a edição quanto o leitor crítico (filólogo-editor), mediador e intérprete. A partir das diversas abordagens críticas, filológica, genética e sociológica, e das vertentes editoriais, platônica (teleológica) e pragmática (sociológica)⁵, faz-se a investigação dos textos para fins de estudos crítico-filológicos e edição.

Os filólogos-editores têm buscado, no campo da crítica textual, o texto representativo do ânimo autoral (teoria da edição crítica), ou da intenção final (teoria do *copy-text* (texto-base) e derivadas (intenção final/intenção autoral final – teoria intencionalista)) – texto único, singular; ou os textos que resultam da colaboração de vários sujeitos (teoria social da edição), interessando-se pela forma

1 Consultar artigo em: http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_05/003.pdf. (Cadernos do CNLF, v. 20, n. 5, p. 44-62).

2 Consultar artigo em: http://www.filologia.org.br/xxii_cnlf/cnlf/tomo01/035.pdf. (Cadernos do CNLF, v. 22, n. 3, p. 494-503).

3 Consultar artigo em: http://www.filologia.org.br/xii_sinefil/completos/uma_metodologia_ROSA.pdf. (Revista Philologus, ano 26, n. 76, p. 1-19).

4 Para escrita desta seção, tomamos, prioritariamente, os artigos publicados nos *Anais* do Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (CILPR) (BORGES, 2021a[2019]), nos *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia* (CNLF) (SANTOS, 2016; 2018a), e na Revista (*an*)ecdótica (BORGES, 2021c).

5 Segundo Chartier (2010, p. 41), citando David Kastan (2001, p. 117-118), “[s]erial ‘**platônica**’ a perspectiva segundo a qual uma obra transcende todas as possíveis encarnações materiais e [...] ‘**pragmática**’ a que afirma que nenhum texto existe fora das materialidades que lhe dão para ler e escutar. Essa percepção contraditória dos textos divide tanto a crítica literária quanto a prática editorial, opondo aqueles [da perspectiva da fixação dos textos] que têm a necessidade de encontrar o texto tal como o autor o redigiu, imaginou, desejou, sanando as feridas que lhe infligiram a transmissão manuscrita ou a composição tipográfica, àqueles para quem as múltiplas formas textuais em que uma obra foi publicada constituem diferentes estados históricos, que devem ser respeitados, editados e compreendidos em sua diversidade irreduzível” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 22, grifo dos autores).



como um texto é transmitido, considerando a instabilidade textual e a multiplicidade de versões (McGANN, 1983) – texto múltiplo, plural (SANTOS, 2018a; BORGES, 2021a[2019]). Realizamos a edição de textos, orientada pelo exercício da crítica filológica, por nós entendida como um “feixe de práticas de leitura, interpretação e edição [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 21), tomando em conta as peculiaridades da tradição e transmissão textuais nos contextos de produção, circulação e recepção.

A cada época, a crítica textual se faz própria de seu tempo e das tecnologias em uso, trazendo aspectos conceituais e metodológicos que orientam sua prática. Inicialmente, conforme **teoria da edição crítica**, buscava-se recuperar, através de uma reconstrução histórica, os originais perdidos dos autores antigos, chegando-se ao **arquétipo** (método de Karl Lachmann (1850) aplicado à edição de manuscritos bíblicos e clássicos, a partir da classificação genealógica (LOURENÇO, 2009)). Mais tarde, Joseph Bédier (1890) propõe que se considere, na edição de um texto, o *codex optimus*, o “bom manuscrito”, interessando-se pela singularidade do manuscrito⁶. Os métodos de Lachmann e de Bédier seguem definindo os modos de fazer a edição crítica, integral ou singular, respectivamente (CLARK DE LARA, 2020), adaptando-se às situações textuais examinadas e aos interesses do filólogo-editor.

Ao longo do século XX, outros estudiosos da escola europeia trouxeram ajustes à metodologia da crítica textual, a saber: Henri Quentin (1926) elaborou um método de reconstrução do arquétipo a partir de cálculos estatísticos aplicados à distribuição de variantes, todas em um mesmo plano de interesse; Paul Maas (1927) utilizou o método dos erros-guia para aprimoramento do *stemma*; Giorgio Pasquali (1974 [1934]) colocou em evidência a história da tradição como elemento substancial na crítica do texto (distinguindo variantes de copistas de variantes autorais); Gianfranco Contini (1974 [1937]) que, com a crítica das variantes, abriu caminho para a “filologia de autor” (BORGES, 2021a[2019]). Em quaisquer dessas práticas editoriais, o princípio que orienta o filólogo-editor é o da unicidade, singularidade: elege-se apenas um texto para sua fixação.

No âmbito da escola anglo-americana, que também objetiva fixar um texto único para cada obra, busca-se o texto **autêntico ou “ideal”** (original presente). A escolha do texto para a feita da edição pauta-se na **teoria do copy-text** (texto-base), trazida por Walter Greg (1966 [1950]), a partir da qual se consideram as variantes substantivas e acidentais, e na **teoria intencionalista** (intenção final/intenção autoral final (BOWERS (1964); TANSELLE (1975; 1976)), justificando-se a opção pelo manuscrito final, entregue para publicação, ou pelo texto mais recente, último publicado em vida do autor, ou por aquele que registra a intenção autoral final. Segundo Fredson Bowers (1964), o objetivo de uma edição crítica seria o de produzir a versão mais próxima em todos os aspectos, conforme as **intenções finais do autor**.

Outros pesquisadores, no entanto, chamam atenção para aspectos que desmobilizam a teoria intencionalista. Philip Gaskell (1972) adverte para o fato de que diferentes agentes atuam no processo de produção e inserem elementos no texto ao longo de sua transmissão, caracterizando uma **autoridade múltipla**, enquanto Hans Zeller (1975) afirma que as fases de redação não seguem necessariamente uma ordem hierárquica, e, então, cunhou o termo **versão**. Para Zeller, a cada nova versão, registra-se uma nova intenção, de modo que a regra da intenção final não pode ser seguida em todas as circunstâncias; as intenções autorais mudam, a depender do contexto, de modo a falar em versões (LOURENÇO, 2009). Os princípios estabelecidos por Gaskell (1972) e Zeller (1975) desconstruíram a ideia de texto como elemento estável e único e, junto com

⁶ As reflexões propostas por Bédier constituem uma das mais significativas críticas ao método editorial compósito reconhecido como lachmanniano. Tal perspectiva faz da crítica bédieriana um ponto crítico intermediário entre as perspectivas mais tradicionais da edição e aquelas que tem um interesse pragmático de perceber a história das tradições. Embora possamos considerá-lo dessa forma, a proposta do *bon manuscrit* é, ao fim e ao cabo, a escolha do manuscrito representativo da tradição, o que o coloca ainda nos contornos das perspectivas teleológicas de edição, sobretudo pelo idealismo, embora o autor seja um dos primeiros a providenciar uma crítica qualitativa às vertentes quantitativas, mecânicas, de estabelecimento do texto.



outras contribuições trazidas aqui, permitiram pensar o **manuscrito moderno**⁷ na edição crítica, bem como as ações dos diversos atores que participam da publicação de uma obra (**mediação editorial**), nos campos da crítica genética e da sociologia dos textos, respectivamente, em diálogo com a crítica textual (BORGES, 2021a[2019]). Segundo Lucía Megías (2007, p. 40),

[...] [l]a difusión del método crítico anglosajón de la bibliografía textual (o material, si lo queremos leer con acento francés) y el nacimiento de la crítica genética como ámbito ecdótico que rescata las tradiciones más modernas, han venido a ofrecer cuidadas metodologías para poder encarar la edición científica de un texto desde ámbitos de recepción bien diversos.⁸

Na França, no final da década de 1960, o trabalho com os manuscritos do poeta alemão H. Heine, sob a coordenação de Louis Hay, fornecia elementos para construção de um novo tipo de edição aplicado às *Obras Completas* de Heine (1973-1997) que buscava informar sobre a sucessão de operações da escrita, pondo em destaque o processo criativo. Os aspectos teóricos e metodológicos da crítica genética são apresentados por Louis Hay (1979) em *Essais de critique génétique*. No âmbito da filologia editorial/crítica textual, “[n]o se trata ya de reconstruir un original perdido ni de seleccionar el mejor estado de transmisión: ahora importa determinar cuál es la **última voluntad estética del autor de la obra** y dejar constancia del camino que lo condujo hasta allí desde sus primeras tentativas [...]”⁹ (HIGASHI, 2013, p. 57, grifo nosso), por meio das versões sucessivas até o manuscrito final, dado por acabado (BORGES, 2021a[2019]). Da interação entre a crítica textual e a crítica genética, define-se, no campo da filologia, o que Duarte (2019) chamou de **crítica textual genética**¹⁰, aquela que conjuga ambas as metodologias na edição de textos modernos e contemporâneos (TAVANI, 1988¹¹; CASTRO, 1990).

Ainda no contexto da escola anglo-americana, outra teoria editorial se destaca: a **teoria social da edição**, a qual considera, em sua prática, para além dos **gestos da escrita**, a pluralidade de versões que resultam da **ação de vários agentes sociais e culturais** que participam do gesto colaborativo do processo de publicação (SANTOS, 2018a). J. McGann (1983) e D. McKenzie (1999 [1986]) posicionam-se em favor de uma teoria “social” da crítica textual, “[...] na qual toda a história de uma obra literária – da composição à recepção e além – fica dentro do escopo do estudo textual” (MaCNEIL, 2019, p. 167). Nessa perspectiva editorial, trazida por McGann e McKenzie, “[...] os textos de uma obra [são considerados] nas redes de relações que estabelecem entre si” (LOURENÇO, 2009, p. 437), cabendo ao editor reconhecer “a variação, a múltipla intencionalidade e a instabilidade como propriedades intrínsecas da materialidade textual” (LOURENÇO, 2009, p. 219).

7 **Manuscrito moderno.** Termo reservado aos manuscritos que fazem parte de uma gênese textual atestada por vários testemunhos sucessivos e que manifestam o trabalho de escrita de um autor; ao contrário do manuscrito antigo, que tinha por função, como o livro moderno, assegurar a circulação dos textos, o manuscrito moderno é normalmente um escrito-para-si (GRÉSILLON, 1994)” (DUARTE, 2019, p. 392).

8 “[...] [a] difusão do método crítico anglo-saxão da bibliografia textual (ou material, se quisermos ler com sotaque francês) e o nascimento da crítica genética no campo da ecdótica que resgata as tradições mais modernas, têm oferecido cuidadas metodologias para poder encarar a edição científica de um texto nos mais diversos âmbitos da recepção” (LUCÍA MEGÍAS, 2007, p. 40, tradução nossa).

9 “[n]ão se trata mais de reconstruir um original perdido ou de seleccionar o melhor estado de transmissão: agora é importante determinar qual é a **última vontade estética do autor da obra** e registrar o caminho que o levou até ali desde as primeiras tentativas [...]” (HIGASHI, 2013, p. 57, grifo e tradução nossa).

10 Crítica textual aplicada a complexos de manuscritos autógrafos (notas, esboços, versões transitórias, cópias a limpo e texto definitivo), com o objetivo de estudar e determinar o processo de gênese do texto neles contido, dando-se especial atenção aos aspectos materiais que a documentam (marcas de manipulação autógrafa) (DUARTE, 2019, p. 382-383).

11 Giuseppe Tavani (1988) apresenta as modalidades próprias da situação textual de obras contemporâneas e discute os aspectos teóricos e metodológicos da edição crítica de textos de ditas obras (cf. G. Tavani, “Los textos del siglo xx” y “Teoría y metodología de la edición crítica de textos literarios contemporáneos”, em Amos Segala (coord.), *Litterature latino-américaine et des caraïbes du xx siècle: théorie et pratique de l’ édition critique*, p. 58-59 e 65-84, respectivamente).



Segundo McKenzie (2005, p. 53), o importante é não “[...] hacer una combinación de todas las versiones, puesto que destruiríamos la historicidad de cada una de ellas”¹², mas dar visibilidade às versões do texto expostas na materialidade de cada testemunho. Na teoria sociológica, “[c]ada versión reclama su derecho de ser editada a su propia manera, respetando su historicidad como tal realidad concreta [...]”¹³ (McKENZIE, 2005, p. 20). Busca-se, desse modo, **editar todos os textos e suas versões**, de acordo com os registros trazidos na materialidade textual, resultantes dos processos de produção e de publicação. Nessa perspectiva, falamos em crítica textual social/sociológica (BORGES, 2018; 2020b).

A edição social de textos enfoca os papéis de todos os envolvidos com a fabricação, distribuição e recepção das formas físicas do texto (editora, impressora, livreiro, críticos). Nisso, difere da escola intencionalista, que se centra em descobrir somente as intenções do autor. Os “editores sociais” estão particularmente interessados na produção material do texto (o que McGann (1983) chama de “códigos bibliográficos”) (SANTOS, 2018a). “O processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro” (CHARTIER, 2007, p. 13).

Como vimos, nessa trajetória marcada pela singularidade/unicidade e variabilidade dos textos, a metodologia da crítica textual foi se enriquecendo de outras práticas e, com isso, renovou-se.

Cuestiones como la pérdida de importancia de selección mecánica, la mayor trascendencia del *iudicium*, la importancia principal de la tradición, la valoración de las variantes o el interés de las variantes de autor, aparte de los nuevos planteamientos introducidos por la bibliografía textual, han renovado considerablemente el estudio filológico de la edición de textos (PÉREZ PRIEGO, 2018, p. 153).¹⁴

As contribuições de Pasquali (1934), Contini (1937), Gaskell (1972), Zeller (1975), Hay (1979), McGann (1983) e McKenzie (1985), dentre outros não mencionados, foram importantes para (re)pensarmos as noções de **texto** – fechado, único, estável; depois, aberto, plural, variável e instável –, examinado como espaço performativo e evento social; e de **autoria** – de autor autônomo, universal, para autor atravessado por diferentes instâncias, além de uma autoria colaborativa. Registra-se um deslocamento das noções de “autor autônomo” e “texto ideal”, que perdem sua centralidade dominante, para a possibilidade de colocar em destaque, mesmo que de forma provisória, uma multiplicidade de autorias e de textos (BORGES, 2021a[2019]).

Em 2000, Bernard Cerquiglini fazia a distinção entre dois paradigmas teóricos da Filologia, denominados como **Filologia Antiga – Paradigma I**, aquela que prepara os textos a fim de estabelecer um texto único e final, a partir da comparação e intervenção nos testemunhos, e **Nova Filologia – Paradigma II**, aquela que se baseia na comparação, buscando ressaltar as modificações em uma obra, ao longo do tempo, e reconhecer a historicidade presente no conceito de texto (ALMEIDA; BORGES, 2017). No paradigma da Nova Filologia, porém, a arborescência hierarquizada dá lugar à rede ou ao rizoma (CERQUIGLINI, 2000), cujas interconexões desconstruem a ideia de texto como unidade e valorizam a variabilidade. O texto é estudado em seu contexto e na rede de relações que estabelece com outros “textos”, fazendo-se uso do hipertexto, o qual, de acordo com McGann (1995), permite ao editor apresentar e disponibilizar de modo dinâmico, relacional e descentralizado vasta gama documental, preservando-se a autoridade absoluta de todos os itens documentais.

12 “[...] fazer uma combinação de todas as versões, pois destruiríamos a historicidade de cada uma delas” (McKENZIE, 2005, p. 53, tradução nossa).

13 “Cada versão reclama seu direito de ser editada à sua própria maneira, respeitando sua historicidade como uma realidade concreta [...]” (McKENZIE, 2005, p. 20, tradução nossa).

14 “Questões como a perda de importância da seleção mecânica, a maior importância do *iudicium*, a importância principal da tradição, a valorização das variantes ou o interesse pelas variantes de autor, além das novas abordagens introduzidas pela bibliografia textual, têm renovado consideravelmente o estudo filológico da edição de textos” (PÉREZ PRIEGO, 2018, p. 153, tradução nossa).



A crítica textual se vê, pois, afetada pela crítica genética e pela bibliografia/sociologia dos textos. A primeira interessa-se pelos manuscritos autógrafos, enquanto a segunda, pelos impressos.

A crítica genética escolheu estudar o conjunto de documentos escritos que carregam algum tipo de testemunho do processo escritural: anotações esparsas, notas de leitura como preparação para uma obra futura, projetos, cenários, rascunhos, cópias passadas a limpo, cópias impressas, provas corrigidas e, caso se faça necessário, as reescrituras que antecedem uma nova edição do texto (GRÉSILLON, 2009, p. 43).

A bibliografia textual, ao dirigir a atenção para todas as versões sucessivas, testemunha o fato de que novos leitores fazem novos textos e que as formas repercutem no significado. Pretende-se “registrar y mostrar su lectura –de hecho, a la luz de los intereses de una historia de cambio cultural, ponerla de manifiesto”¹⁵ (McKENZIE, 2005[1986], p. 46). A bibliografia como sociologia dos textos é “la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y recepción”¹⁶ (McKENZIE, 2005 [1986], p. 30).

No campo da crítica textual moderna, a partir da documentação autógrafa, ou homologada pelo autor, o filólogo-editor tem se ocupado da atividade de editar um texto que corresponda à última vontade do autor ou à sua intenção final, e ainda de mostrar o processo de criação desse texto. A existência de um espólio do autor ou de redações múltiplas na tradição manuscrita oferece material deveras precioso para estudo do que veio a se chamar “crítica das variantes”, formulada do ponto de vista teórico por Gianfranco Contini (1974 [1937]), procurando recuperar a gênese do texto a partir das variantes de autor. As mudanças documentadas nos diversos testemunhos da tradição (manuscrita, impressa, digital) revelam as diversas maneiras como uma dada sociedade compreendeu e reinventou um texto. Nesse sentido, a **crítica genética** e a **sociologia dos textos** consideram a **pluralidade de estados de um texto**, de uma obra, seja pelos **movimentos de gênese**, seja pela **ação dos diversos atores sociais no processo de transmissão textual** (BORGES, 2018). Enfim, todas as abordagens críticas estão em profícuo diálogo na filologia editorial e mostram como o filólogo, na contemporaneidade, evidencia suas escolhas e assume uma atitude crítica e interessada em relação ao objeto de estudo.

Podemos, assim, resumir a prática metodológica da crítica textual que se caracteriza, conforme **teoria da edição crítica**, em perspectiva platônica (teleológica), pela busca do texto único (produto) que estaria representado, de acordo com o método adotado, pelo arquétipo ou pelo bom manuscrito, o *codex optimus* (com K. Lachmann e J. Bédier, respectivamente), ou ainda pelo texto ideal, que traga a intenção autoral final (com W. Greg, F. Bowers, T. Tanselle); ou conforme **teoria social da edição** (com J. McGann e D. McKenzie), em perspectiva pragmática (sociológica), optando pelo texto múltiplo (processo), considerando cada testemunho e suas versões, examinados em suas especificidades, a partir dos gestos de escrita e da mediação editorial, com a participação de vários agentes sociais e culturais nos processos de produção, circulação e recepção de um texto, de uma obra, tomando em conta os aspectos sociológicos, históricos, estéticos e ideológicos (BORGES, 2020b).

Desse modo, o filólogo-editor, como mediador social e leitor crítico (SAID, 2007 [2004]), foi produzindo ajustes aos métodos editoriais e construindo novos rumos para a crítica textual que considera as edições e seu modo de fazer, em suporte papel e/ou eletrônico, de acordo com a situação textual examinada e seus inte-

¹⁵ “registrar e mostrar sua leitura – de fato, à luz dos interesses de uma história de mudança cultural, colocá-la em manifesto” (McKENZIE, 2005[1986], p. 46, tradução nossa).

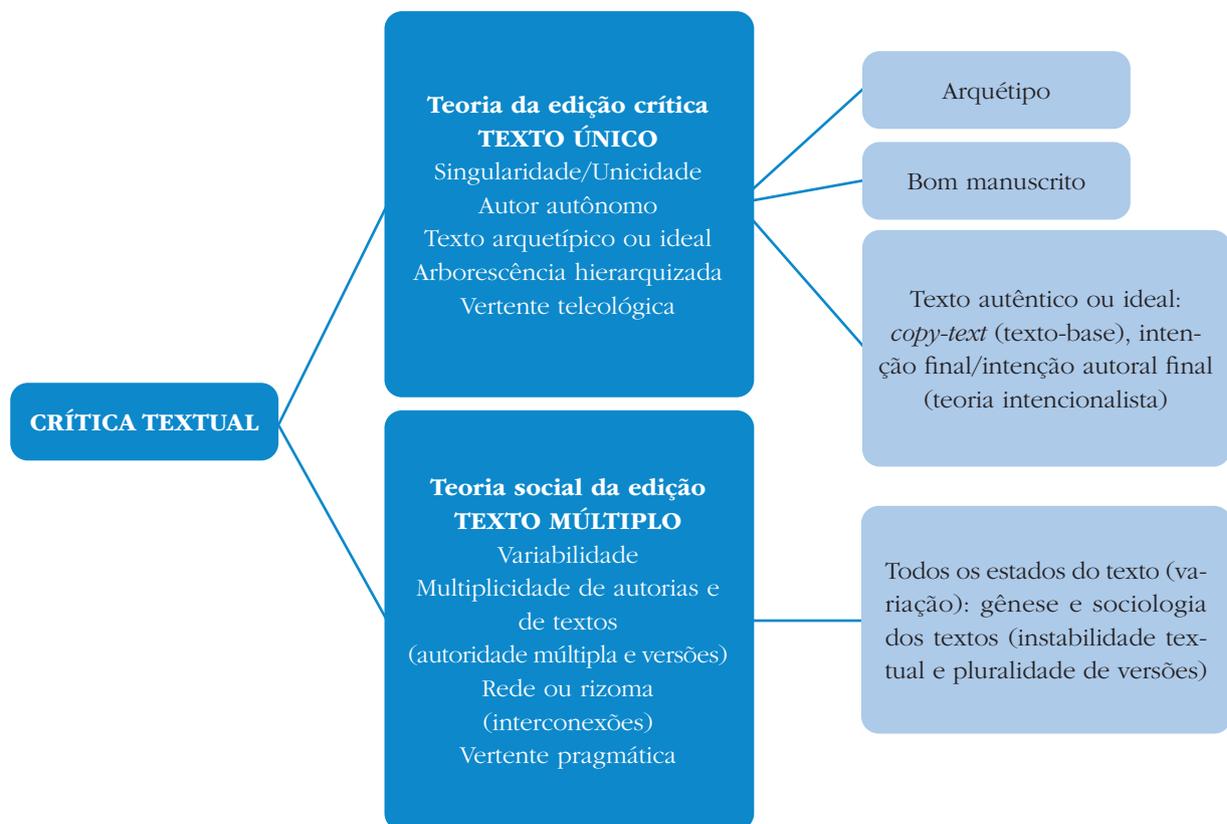
¹⁶ “a disciplina que estuda os textos como formas registradas, assim como os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção” (McKENZIE, 2005 [1986], p. 30, tradução nossa).



resses quanto aos estudos e à edição a serem desenvolvidos, visando determinado público leitor, especialista ou não. Vários dos princípios e métodos, expostos anteriormente, foram sendo revisados e atualizados, “[...] a la luz de nuevos desarrollos y de una concepción más metodológica y menos idealista de la crítica textual”¹⁷ (HIGASHI, 2013, p. 42). Nesse contexto, experimentamos outros modos de fazer a edição de textos, considerando suas particularidades quanto à transmissão e gênese textuais, da produção à recepção, apresentando como resultado diversos produtos editoriais (Cf. Figura 1 e Quadro 8).

A Figura 1 resume teorias e métodos, aqui discutidos sumariamente, com destaque para os princípios e as modalidades da crítica textual, crítica textual genética e sociológica que norteiam as práticas filológicas, resultando em diferentes produtos editoriais.

Figura 1 – Síntese das teorias, dos métodos e produtos editoriais



PRODUTOS EDITORIAIS	
CRÍTICA TEXTUAL	CRÍTICA TEXTUAL GENÉTICA E SOCIOLÓGICA
Edição crítica Edição interpretativa Edição diplomática	Edição sinóptica Edição genética Edição eletrônica Arquivo Hipertextual/ Hiperedição (edição interpretativa, crítica e sinóptico-crítica hiper mídias e edição fac-similar digital)

Fonte: elaborado a partir de Borges (2020b; 2021b).

¹⁷ “[...] à luz dos novos desenvolvimentos e de uma concepção mais metodológica e menos idealista da crítica textual” (HIGASHI, 2013, p. 42, tradução nossa).



METODOLOGIAS PARA ESTUDO E EDIÇÃO DE TEXTOS¹⁸

Os trabalhos desenvolvidos com os textos teatrais produzidos no século XX, no campo da filologia, trazem os contornos de uma metodologia para a edição de tais textos que tem o propósito de oferecer aos leitores de outra época um panorama da produção dramaturgica baiana e brasileira, proporcionando, através das letras e dramaturgias nacionais, o conhecimento dos textos que foram, por parte de muitos de seus autores, um “[...] veículo de la concientización de la sociedad respecto de la realidad que debían ver y vivir”, pois “[los] textos artísticos nunca fueron ajenos a la realidad política”¹⁹ (DÍAZ ALEJO, 2015, p. 16). Nesse cenário, foram escritos, adaptados, traduzidos e encenados textos de peças para investir no próprio teatro, como também textos que eram manifestos de resistência, de luta e de conscientização do momento vivido pela sociedade brasileira sob os auspícios da ditadura.

Diante dos materiais que compõem o ATTC (textos teatrais, matérias de jornais, documentação censória e outros documentos), o compromisso do filólogo, editor, crítico e hermeneuta, é, através da atividade editorial científica, política e humanística, configurar a história de nossas letras, apresentar autores e obras (especialmente aquele(a)s que foram silenciado(a)s e/ou esquecido(a)s) e, assim, fazer representar nossa literatura/dramaturgia. À luz da filologia editorial e das abordagens críticas, passamos a examinar os textos teatrais censurados, em seus testemunhos e versões, considerando seu contexto cultural, político e social, de produção e transmissão textuais.

Os textos, da primeira à última versão conhecida, são modificados por seu próprio autor ou autores (quando se trata de uma produção coletiva), por razões ideológicas ou estilísticas, ou pela simples revisão do texto datilografado; ou ainda por outros sujeitos, aqueles que reproduziam os textos para trabalho pessoal ou para outro fim (ensaios) e ainda diretores, atores/elenco, produtores, amigos, colaboradores em geral, censores e editores. Tais modificações (rasuras, intervenções manuscritas, cortes etc.) registram-se na materialidade dos testemunhos que fizeram circular o texto a ser editado. Os demais documentos, prototextos e paratextos, se ligam aos textos estudados e informam sobre os aspectos que contextualizam a produção em questão.

Cabe-nos, então, realizar o cotejo dos testemunhos conservados e estabelecer relações com os demais documentos reunidos na *recensio*, com vistas à edição, construção da história do texto e de sua transmissão e ao conhecimento dos processos que envolvem os gestos de escrita e de publicação (quando for o caso). Foram editados até o momento 40 textos de 16 dramaturgos²⁰. A partir dos trabalhos de edição já realizados no âmbito da ETTC e do estudo crítico-filológico do dossiê²¹ de *Quincas Berro d'Água*²², expõe-se a metodologia construída para a edição de tais textos, que pode ser ainda ampliada para outros gêneros literários.

A filologia editorial, por meio das diversas atividades que delineiam seus fazeres metodológicos, como descrição, transcrição, anotações, comentários, entre outros, vai proporcionar a construção de edições, ofe-

18 A escrita desta seção toma parte do texto que será publicado no livro que resultou do estágio de pós-doutoramento na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): *Estudio crítico-filológico de Quincas Berro d'Água, adaptación de João Augusto de la novela de Jorge Amado: reflexiones sobre la práctica editorial – Propuesta metodológica para la edición de textos teatrales* (BORGES, 2020c), apresentando alguns ajustes e tradução do original em espanhol.

19 “[...] veículo de conscientização da sociedade quanto à realidade que deviam ver e viver”, pois “[os] textos artísticos nunca foram alheios à realidade política” (DÍAZ ALEJO, 2015, p. 16, tradução nossa).

20 Conferir Quadro 3 no artigo “Diálogos entre Filologia e Arquivística: acervos de dramaturgos baianos” publicado nos *Cadernos do CNLF*, 2019, p.180-195, no site: http://www.filologia.org.br/xxiii_cnlf/cnlf/tomo01/14.pdf. Este quadro tem sido ampliado conforme desenvolvimento das pesquisas.

21 Entendemos “Dossiê” como *corpus* de pesquisa construído pelo filólogo-editor, a partir da *recensio* das fontes provenientes de diferentes acervos. Nele, serão incluídos os documentos relacionados pelo editor para representar a gênese textual e/ou as redes de sociabilidades constituídas no processo de transmissão e nos contextos de circulação e recepção dos textos.

22 Trabalho desenvolvido no pós-doutorado na UNAM, sob a supervisão da Profa. Dra. Belem Clark de Lara em 2019.



recidas ao público leitor, bem como leituras crítico-filológicas, a partir de publicações em periódicos, livros, teses, *sites* que abrigam os acervos de escritores e dramaturgos (como é nosso caso). Os **textos**, com os quais a filologia trabalha, são **documentos**, que se tornaram testemunhos de sua tradição e transmissão (manuscrita, impressa, digital), **testemunhos** que evidenciam os processos de produção, circulação e recepção, e **monumentos** que guardam a memória do que representam, de quem os preparou, quando e onde foram produzidos, por onde circularam, como foram lidos e passados adiante (SANTOS, 2007; BORGES, 2015[2013]). Daí o compromisso do filólogo em trazer para um novo circuito de leitura textos que permitam representar ou simular a literatura/dramaturgia produzida no contexto da ditadura militar no Brasil, em especial, na Bahia.

Desse modo, propomos a construção de uma metodologia da crítica textual que busca articular os procedimentos convencionais da edição de textos com os preceitos específicos da filologia digital. De forma didática, relacionam-se os passos metodológicos seguidos na edição dos textos teatrais. Para dar conta dos **afazeres preliminares de uma edição**, começa-se por realizar as seguintes tarefas:

- a. **construção do dossiê**, selecionando os materiais que deverão integrar o *corpus* de pesquisa (originais, cópias xerográficas, cópias em carbono, publicações em revistas, livros, manuscritos, datiloscritos, diário de direção, folhas soltas, matérias de jornal, documentação censória, bilhetes, disco, fotos, entrevistas, entre outros);
- b. **produção de fac-símiles, por meio da digitalização dos documentos**, para fins de armazenamento, construção de um arquivo digital e estudos;
- c. **elaboração de fichas-catálogo** para os textos teatrais, matérias de jornal e documentação censória, contendo as seguintes informações: referência, tipo documental²³, localização – procedência dos documentos (acervo), assunto²⁴, descrição, resumo e estudos desenvolvidos²⁵ (Cf. Figuras 2, 3 e 4);
- d. **organização do acervo**, de acordo com um quadro de arranjo, que considera a classificação dos documentos por SÉRIES e SUBSÉRIES, criando um código de identificação para cada documento do dossiê, preparando um INVENTÁRIO que traz todos os documentos reunidos para cada texto, listados em um QUADRO que traz a **quantidade** de documentos por série, a **referência**, indicando o arquivo/acervo de proveniência (arquivos públicos ou privados, bibliotecas), e o **código de arquivamento** (Cf. Quadros 5 e 6).

Para chegar-se à **apresentação editorial**, cumprem-se outras atividades:

- a. **classificação dos materiais do dossiê**, criando um código de identificação para cada texto e respectivos testemunhos: QBA72T1_(TVV), QBA72fragT2_(DCDP-AN), QBA72T3_(EXB), QBA72T4_(TVV), QBA75T5_(TVV), QBA75/83T6_(DCDP-AN) (abreviatura do título, datação, enumeração dos testemunhos (T) e sigla do acervo de proveniência, subscrito entre parênteses);
- b. **conhecimento da situação histórica e cultural**, reunindo os materiais e a bibliografia direta e indireta do autor/dramaturgo, fazendo uma leitura contextual para entender aspectos ligados à época, ao grupo cultural e político a que pertenceu, ao período histórico, além da atmosfera que envolveu sua vida (DÍAZ ALEJO, 2015). “La lectura del corpus mostrará sus propios problemas e irá sugiriendo sus necesidades metodológicas.”²⁶ (DÍAZ ALEJO, 2015, p. 43);

23 Apenas para a documentação censória.

24 Apenas para as matérias de jornal.

25 Apenas para os textos teatrais, incluindo-se ainda informações como: classificação (adulto/infantil), número de personagens, de atos e de cenas, após a localização do acervo de proveniência.

26 “A leitura do corpus mostrará seus próprios problemas e vai sugerindo suas necessidades metodológicas.” (DÍAZ ALEJO, 2015, p. 43, tradução nossa).



- c. **produção de uma cópia de trabalho** para evitar o desgaste do material devido ao manuseio do mesmo, a partir da qual se realizará a pesquisa e o processo editorial;
- d. **descrição física**²⁷ e **transcrição dos testemunhos**²⁸ para **edição e estudo crítico-filológico** do texto selecionado (Cf. Quadros 1, 2, 3 (descrição) e 4 (transcrição));
- e. **cotejo dos testemunhos para análise das modificações textuais** (autorais e da tradição/transmissão), identificando mudanças linguísticas, ideológicas, estéticas, estilísticas, entre outras que resultam das intervenções de diversos sujeitos, para além do autor, examinando as vias e os modos particulares através dos quais se desenvolveram a produção, circulação e recepção de cada texto, em suas diferentes versões, observando erros óbvios, de datilografia, tipográficos etc., cortes realizados pelos censores, dentre outros aspectos que possam interessar ao estudo do texto;
- f. **preparo de edições, com apresentação do(s) texto(s) crítico(s)**, a partir dos critérios que explicam as ações do filólogo-editor, escolha do texto ou dos textos a passar pelo processo de fixação, quando for essa a opção, ou trazer os textos de outros testemunhos, em sua fisionomia cultural específica, levando-se em conta os conhecimentos dos testemunhos, versões, questões de estilo do autor e da época, entre outros aspectos, tomando decisões quando necessário, procedendo à atualização do(s) texto(s), de acordo com as normas ortográficas vigentes. A apresentação do(s) texto(s) crítico(s) se completa com **o(s) aparato(s) (crítico, genético, de conjecturas)** e as **anotações** ao texto (**aparato de notas**), e podem apresentar-se em papel e/ou em suporte digital/eletrônico.

No exercício de tais tarefas, seja na preparação e organização do material a ser estudado, seja na elaboração e execução de um projeto editorial, duas grandes fases do processo da edição crítica de textos fazem-se pertinentes, a (1) *recensio* e a (2) *constitutio textus* (CLARK DE LARA, 2003): “[...] la primera [...] tiene como fin determinar [...] las relaciones que se dan entre los testimonios; la segunda es una fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores [...]”²⁹ (BLECUA, 1983, p. 33). Nessa direção, apontam-se as etapas metodológicas da edição crítica de textos teatrais, da construção do *corpus* até a apresentação editorial do texto ao público leitor (o fazer filológico), com destaque para os procedimentos e instrumentos que orientam a prática editorial e seus (des)caminhos ao longo do tempo.

(1) *RECENSIO*

A etapa da *recensio* consiste em reunir as *fontes criticae* para a construção do corpus de investigação (CLARK DE LARA, 2003; 2020). Segundo Pérez Priego (1997, p. 73), “[...] el método de la *recensio* sigue siendo un instrumento riguroso y de absoluta validez”.³⁰ Todos os testemunhos (completos, fragmentários ou indiretos, através de citações ou traduções) disponíveis do texto a ser editado, de forma exaustiva e completa, bem como outros materiais que façam alusão a tal texto (documentação paratextual e de gênese, paratextos e prototextos, respectivamente) são buscados, com vistas à elaboração do dossiê para estudo dos processos de produção e transmissão textuais. Nos diferentes acervos, faz-se a recolha dos textos, seguida da análise histórica e material de seus testemunhos, identificando as distintas versões de cada texto. Nesse processo, as

27 A DESCRIÇÃO será registrada na ficha-catálogo.

28 Cada testemunho deve ser identificado, de maneira sintética e ilustrativa, por uma sigla, que poderá ser construída a partir do título, do ano de elaboração ou publicação e da enumeração do testemunho: QBA72T3, por exemplo, ou ainda mais simplificada, desde que se estabeleça uma correspondência: QBA3 = QBA72T3.

29 “[...] a primeira [...] tem por finalidade determinar [...] as relações que existem entre os testemunhos; a segunda é uma fase de tomada de decisão, mais pragmática, cujo propósito é oferecer um texto crítico concreto aos leitores [...]” (BLECUA, 1983, p. 33, tradução nossa).

30 “[...] o método da *recensio* continua sendo um instrumento rigoroso e de absoluta validez” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 73, tradução nossa).

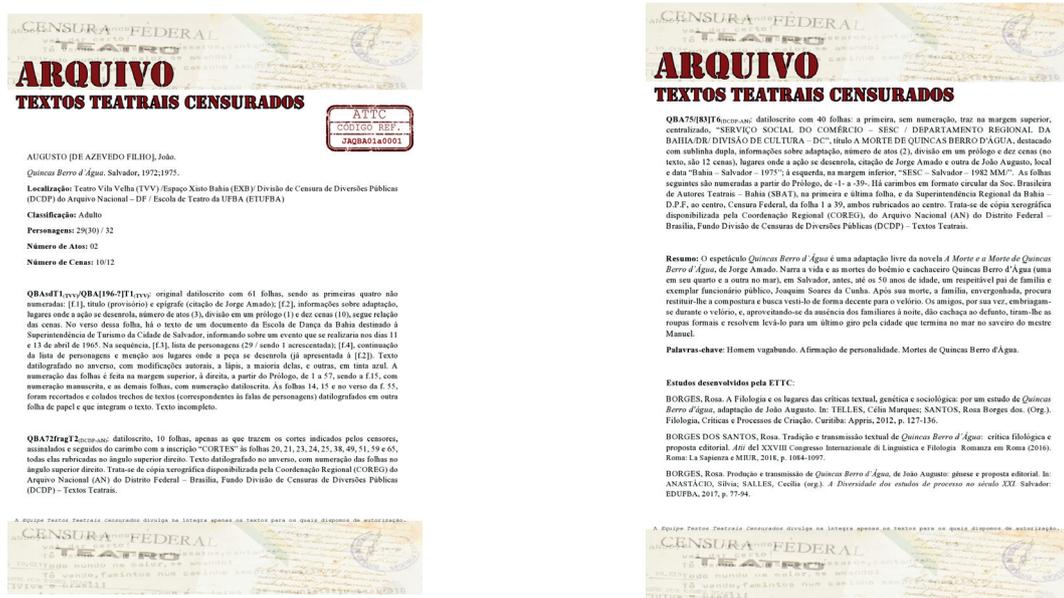


atividades de **descrição** e **transcrição** dos testemunhos são de extrema relevância para conhecimento das formas de transmissão, produção, circulação e recepção dos textos e suas especificidades.

A pesquisa com os textos teatrais censurados³¹ começou com a busca de materiais em acervos do teatro baiano e avançou para o Arquivo Nacional em Brasília e também para alguns arquivos privados. Inicialmente, realizamos a captura das imagens a partir de objetos não digitais (textos datiloscritos, impressos e manuscritos), através da fotografia ou da escanização, seguido do processo de **digitalização** (simulação do objeto original) para a **produção dos fac-símiles**, o documento digitalizado. As imagens foram tratadas para fins de arquivamento, fazendo-se a organização e a indexação dos documentos, classificando os textos em dois grupos: TEATRO ADULTO e TEATRO INFANTIL (armazenados em *OneDrive*). O mesmo tratamento foi dado ao material publicado na imprensa baiana (e também de outros estados brasileiros) relativo à produção dramática (texto e espetáculo) e à censura ao teatro³².

Para os textos teatrais e matérias de jornal, foram elaboradas fichas-catálogo³³, disponibilizadas em arquivo PDF (*Portable Document Format*), contendo o **Termo de Responsabilidade**, em que o usuário declara estar ciente do disposto nas Leis n.º 9.610/98 e n.º 12.527/11, quanto aos Direitos Autorais e ao Acesso a Informações. Tais fichas trazem a descrição e o resumo do documento, além de outras informações, como se pode ver nas Figuras 2 e 3.

Figura 2 – Ficha-catálogo para o texto teatral (folhas 1 e 3)



Fonte: Borges (2020b, p. 6-7).

31 De 2006 a 2009, contamos com a colaboração de pesquisadores de Iniciação Científica (IC) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Isabela Almeida, Eduardo Matos, Luís César Souza, Iza Silva, Fabiana Prudente, Débora de Souza e Williane Corôa, de pesquisadores voluntários da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Ludmila Antunes, e da Universidade Católica de Salvador (UCSal), Mabel Mota. De 2009 aos dias de hoje, contamos, na UFBA, com a colaboração dos bolsistas de Iniciação científica, Liliam Lima, Alan Nunes, Carla Fagundes, Adriele Benevides, Mila Araújo Fonseca, Débora Carvalho, Carlos Medeiros, Taisa de Jesus, Riedson Oliveira, Izabela Ferreira, Larissa Borges, Dâmaris Santos, Paulo Brunelli, Cintia Marques, Rafael Cardoso, Fernanda Santos, Emille Mattos, Anete Souza, Jhade Gomes, Larissa Medeiros e Bianca Nascimento.

32 O Arquivo Textos Teatrais Censurados foi organizado pelos bolsistas de Iniciação Científica (IC): Liliam Carine da Silva Lima, para os textos do teatro adulto; Alan Nunes Machado Júnior, para os textos do teatro infantil; Carla Cecília Rocha Fagundes, para as matérias de jornal, que contou com o apoio das pesquisadoras voluntárias, Adriele Benevides Lacerda e Mila Araújo, e de Taísa Patrício de Jesus (também bolsista de IC).

33 As teses de Fabiana Correia (2017), Carla Fagundes (2019) e Débora de Souza (2019) trazem fichas-catálogo para os documentos de censura também.



Figura 3 – Ficha-catálogo para matéria de jornal



**ARQUIVO
TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS**

ATTC CÓDIGO REF. JA02a0008-72

REFERÊNCIA			
JORNAL DA BAHIA, Salvador, 01 nov. 1972. Teatro. Recorte de Jornal.			
PROCEDÊNCIA: Acervo do Teatro Castro Alves.			
ASSUNTO			
Produção Teatral Teatro Adulto, Infantil e Infanto- Juvenil	Autoria / Direção Adaptação / Tradução	Elenco	Data e Local de encenação
Quincas Berro d'Água	Autoria: Jorge Amado/ Direção e adaptação: João Augusto/ Cenários e Fotos: Jamison Pedra e Sívio Robatto	Washington Santiago, Erico Gomes, Anádia Inês, Suely Veloso, Dalva Nery, Stela Vilela e Juriko Kamida	23 de novembro/ Teatro Castro Alves
DESCRIÇÃO			
Recorte colado em folha de papel ofício. Carimbo da Sala de Pesquisa e Documentação do TCA. Ao centro, dia e data da publicação do Jornal: Salvador, 01 novembro 1972 – JORNAL DA BAHIA; Texto em 1 coluna, com 59 linhas.			
RESUMO			
Informa-se sobre a produção do Teatro Livre da Bahia e de Roberto Santana para a montagem da peça <i>Quincas Berro d'Água</i> . Na matéria, discorre-se sobre orçamento, roteiro musical com as canções especialmente escritas para o espetáculo, a saber: <i>Canto de Amor de Nanã</i> , de Dorival Caimi [sic]; <i>Beira Mágica e Bolero</i> , de Fernando Lona e João Augusto, <i>Ensinança</i> , de Edil Pacheco e João Augusto, <i>Baão de Quincas</i> , de Gerebá, e <i>Fengô</i> , gravadas em um disco. Faz referência à presença do escritor Jorge Amado, entre outros, compondo o corpo de jurados para escolha de algumas mulatas para atuarem como figurantes, juntamente com um elenco 56 atores.			

A Equipe Textos Teatrais Censurados divulga na íntegra apenas os textos para os quais dispomos de autorização.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 4 – Ficha-catálogo para documentos censórios



**ARQUIVO
TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS**

ATTC CÓDIGO REF. JA010006-72

Referência: CERTIFICADO [DE CENSURA] 2483/72. Brasília, 18 out. 1972.

Tipo documental: Certificado.

Localização: Acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) – Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN) – Brasília (DF)

Descrição: reprodução xerográfica de Certificado de Censura [Provisório] emitido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, referente ao texto da peça teatral *A morte de Quincas Berro d'Água*, em papel ofício. Validade de 18 out. 1972 a 11 jun. 1975. Com cortes indicados às páginas: 20, 21, 23, 24, 25, 28, 49, 51, 59 e 65. Traz um carimbo com a informação: "Proibido para/ menores de/ dezoito anos".

TERMO DE RESPONSABILIDADE SOBRE O ACESSO E REPRODUÇÃO DE DOCUMENTOS

Ao baixar este arquivo, o usuário do ATTC declara estar CIENTE do disposto nas Leis nº 9.810, de 19/02/1998 (Lei de Direitos Autorais) e nº 12.527, de 18/11/2011 (Lei de Acesso à Informação), e DE ACORDO com o que se segue:

1. Estar ciente do disposto na Lei nº 9.810 – Lei de Direitos Autorais, de 19 de fevereiro de 1998 e na Lei nº 12.527 – Lei de Acesso à Informação, de 18 de novembro de 2011, comprometendo-se a zelar pela adequada utilização e divulgação das informações a que tiver acesso e assumir a responsabilidade civil, criminal e/ou administrativa pelos danos morais e/ou materiais decorrentes da indevida utilização ou divulgação das informações a que tiver acesso, isentando os membros da Equipe Textos Teatrais Censurados de qualquer responsabilidade a este respeito.
2. Estar ciente das restrições legais que condõem aos crimes de calúnia, injúria e difamação (arts. 138 a 145 do Código Penal), bem como da proibição constitucional de difundir as informações obtidas que digam respeito à honra e à imagem de terceiros, ainda que associadas a interesses particulares.
3. Estar ciente das restrições legais que dizem respeito aos crimes contra a fé pública, especificamente em relação à falsidade documental (arts. 296 a 306 do Código Penal).
4. Estar ciente de que poderá ser responsabilizado pelo uso indevido das informações pessoais de terceiros, na forma da lei;
5. Estar ciente de que os documentos digitais disponibilizados no ATTC não podem ser reproduzidos a terceiros;
6. Estar ciente de que deverá, obrigatoriamente, citar que os documentos digitais fazem parte do acervo do ATTC;
7. Estar ciente de que é de inteira responsabilidade do usuário buscar as autorizações, nos diferentes acervos e instituições onde os originais encontram-se guardados, para o uso das reproduções, assim como fazer as adequadas citações de autoria, quando necessárias;
8. Estar ciente de que ao usuário é apenas permitido o download para uso pessoal, o uso do(s) título(s) disponibilizado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respectivo autor ou editor da obra.

A Equipe Textos Teatrais Censurados divulga na íntegra apenas os textos para os quais dispomos de autorização.

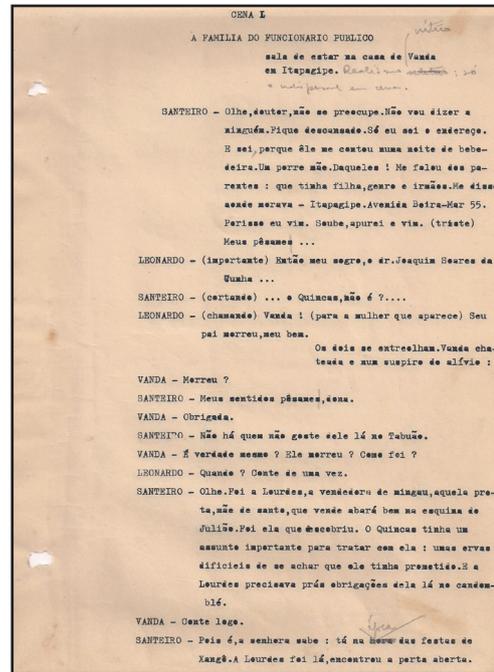
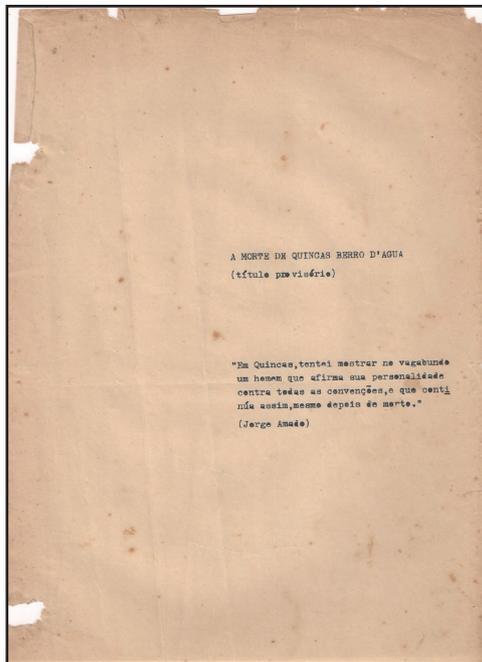
Fonte: elaborado pela autora.



A **descrição** física dos testemunhos leva em conta as marcas expressas na materialidade do texto, as características do suporte, a forma de transmissão (manuscrita, datiloscrita, impressa), dentre outras informações que sejam específicas da tradição textual investigada. Para servir de orientação à descrição filológica do texto, tomam-se alguns dos testemunhos de *QBA*, acompanhados de sua descrição:

Quadro 1 – *Testemunho (capa, f. 3) e descrição de QBA[196-?]T1*_(TVV)

QBAsdT1_(TVV)/**QBA[196-?]T1**_(TVV)

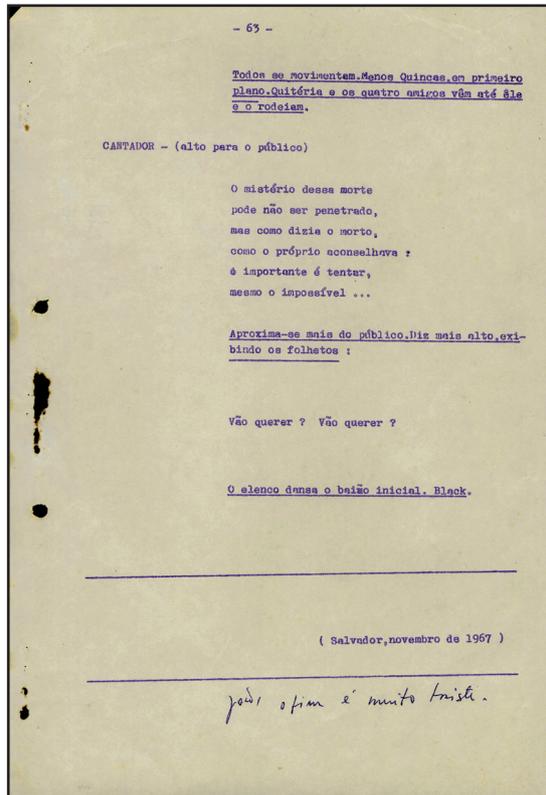
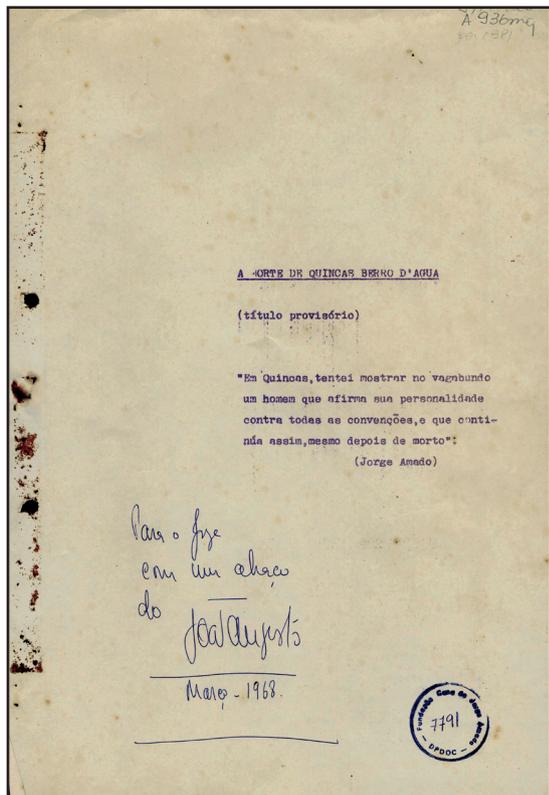


QBAsdT1_(TVV)/**QBA[196-?]T1**_(TVV)³⁴: original datiloscrito com 61 folhas, sendo as quatro primeiras não numeradas: [f.1], título (provisório) e epígrafe (citação de Jorge Amado); [f.2], informações sobre adaptação, lugares onde a ação se desenrola, número de atos (3), divisão em um prólogo (1) e dez cenas (10), e a relação das cenas. No verso dessa folha, há o texto de um documento da Escola de Dança da Bahia destinado à Superintendência de Turismo da Cidade de Salvador, informando sobre um evento que se realizaria nos dias 11 e 13 de abril de 1965. Na sequência, [f.3], lista de personagens (29 / sendo 1 acrescentada); [f.4], continuação da lista de personagens e menção aos lugares onde a peça se desenrola (já apresentada à [f.2]). Texto datilografado no anverso, com modificações autorais, a lápis, a maioria delas, e outras, em tinta azul. A numeração das folhas é feita na margem superior, à direita, a partir do Prólogo, de 1 a 57, sendo a f.15, com numeração manuscrita, e as demais folhas, com numeração datiloscrita. Às folhas 14, 15 e no verso da f.55, foram recortados e colados trechos de textos (correspondentes às falas de personagens) datilografados em outra folha de papel e que integram o texto. Faltam as últimas folhas do texto.

Fonte: elaborado pela autora.

³⁴ Tal texto foi provavelmente produzido na década de 1960 e parece anterior ao texto enviado por João Augusto a Jorge Amado em março de 1968 (QBA67_(FCJA)), com data de "novembro de 1967" (Cf. Quadro 2).

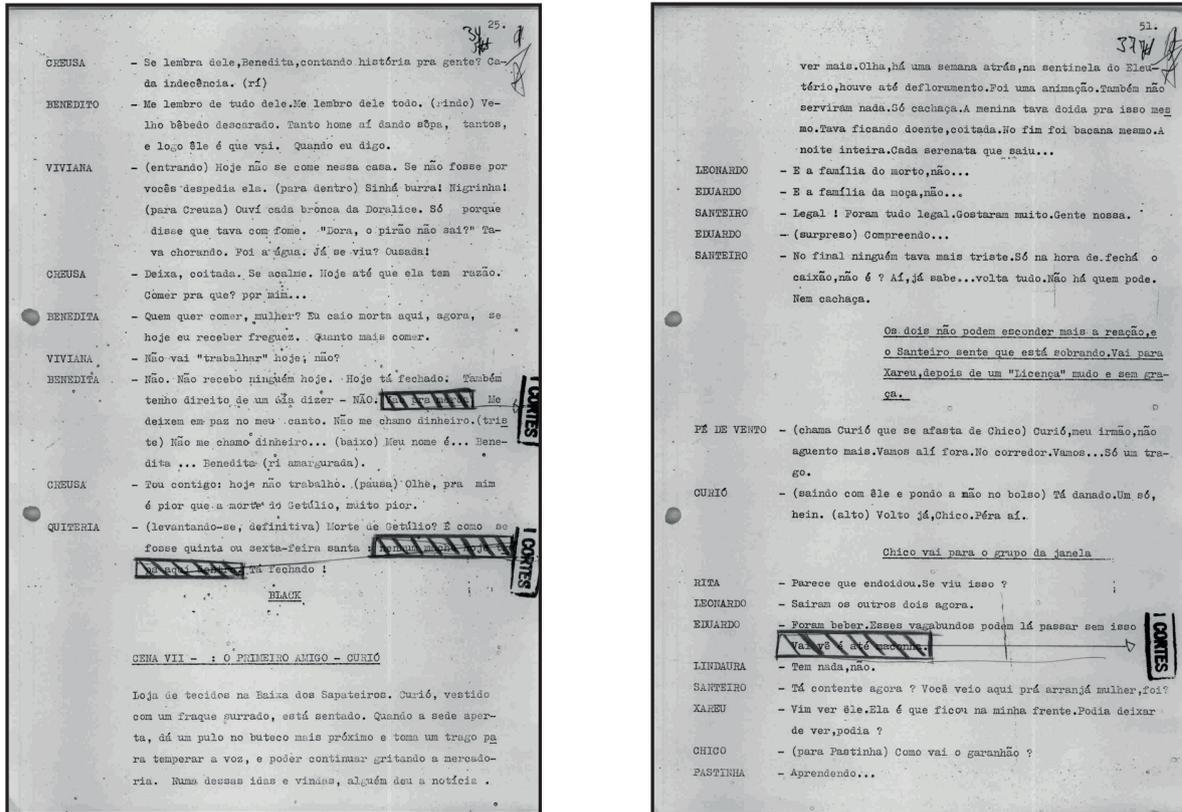


Quadro 2 – *Testemunho (capa, f. 63) e descrição de QBA67*_(FCJA)**QBA67**_(FCJA)

QBA67_(FCJA): datiloscrito mimeografado na cor azul, com 67 folhas, sendo as quatro primeiras não numeradas: [f.1], título (provisório), epígrafe (citação de Jorge Amado), dedicatória: “Para Jorge/ com um abraço/ do/ João Augusto/ Março – 1968.” e carimbo em formato circular da Fundação Casa de Jorge Amado – DPDOC, com um número ao centro “7791”; [f.2], título, informações sobre provisoriedade do título, adaptação, número de atos (2), divisão em um prólogo (1) e dez cenas (10), relação das cenas, e, por fim, lugares onde a peça se desenrola; [f.3 e 4], lista de personagens (30); [f.4], continuação da lista de personagens, seguida de algumas anotações a propósito dos papéis de seis dos personagens: “Cantador”, “Chico”, “Everaldo”, “Médico” e “Elias”, que seriam interpretados por três atores, e de duas músicas, que não deveriam “cair no folclórico (o baião inicial, fúnebre, e a canção de Dora)”. A peça busca o “popular”. Texto datilografado no anverso, que parece passar a limpo **QBA**sdt1_(TVV)/**QBA**[196-?]t1_(TVV), considerando as modificações autorais ali realizadas. A numeração das folhas é feita na margem superior, a partir do Prólogo, de 2 a 63, iniciando a contagem por 1, embora não se registre o numeral. Localizado e datado: “(Salvador, novembro de 1967)”. Ao final, traz uma anotação de Jorge Amado: “João, o fim é muito triste.”

Fonte: elaborado pela autora.



Quadro 3 – Testemunho (f. 25 e 51) e descrição de QBA72fragT2 (DCDP-AN)**QBA72FRAGT2** (DCDP-AN)

QBA72fragT2 (DCDP-AN): datiloscrito, 10 folhas, apenas as que trazem os cortes indicados pelos censores, assinalados e seguidos do carimbo com a inscrição “CORTES” às folhas 20, 21, 23, 24, 25, 38, 49, 51, 59 e 65, todas elas rubricadas no ângulo superior direito. Texto datilografado no averso, com numeração das folhas no ângulo superior direito. Trata-se de cópia xerográfica disponibilizada pela Coordenação Regional (COREG) do Arquivo Nacional (AN) do Distrito Federal – Brasília, Fundo Divisão de Censuras de Diversões Públicas (DCDP) – Seção Teatro³⁵.

Fonte: elaborado pela autora.

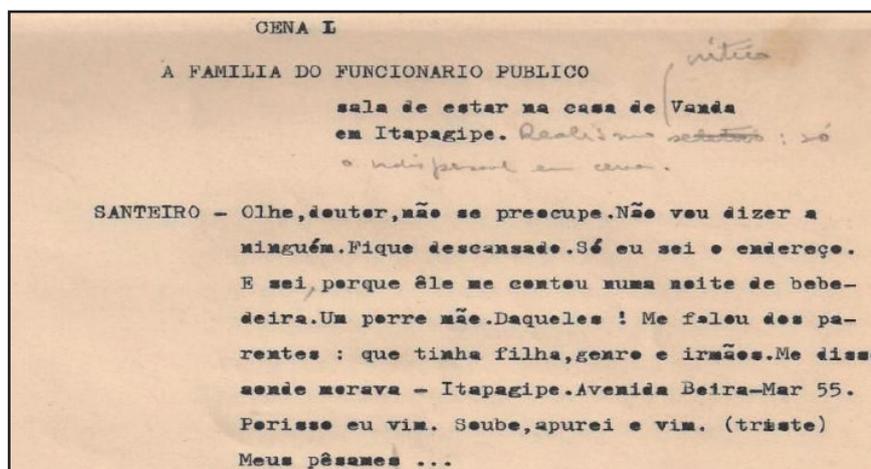
Para a **transcrição** dos testemunhos, toma-se o documento digitalizado, obtido dos originais, convertendo-o do formato imagem para o formato texto, através de processamento automático por Reconhecimento Óptico de Caracteres (*Optical Character Recognition – OCR*), *Software Free Online OCR* (ALMEIDA, 2011; 2014) e *Abbyy FineReader* (CORREIA, 2018)). No entanto, fazem-se necessárias revisões ao texto para concluir a atividade de transcrição, como se pode observar no Quadro 4. Em **QBA[196-?]T1(QBA1)**, por exemplo, texto modificado por João Augusto, as alterações manuscritas quase não se registram no OCR:

³⁵ Por e-mail, fizemos contato com a Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN) do Distrito Federal, Brasília, e tivemos acesso à lista dos textos teatrais que estão lá arquivados, e, mediante solicitação e assinatura de um Termo de Responsabilidade, foi-nos disponibilizada a cópia da documentação censória (cópia xerográfica e cópia digital) relativa às produções de determinados dramaturgos, daqueles com os quais estávamos trabalhando em nossas pesquisas.

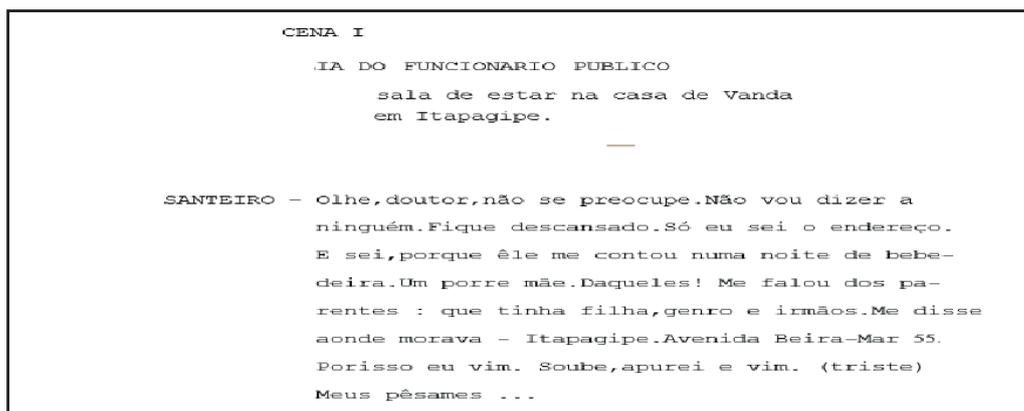


Quadro 4 – Processamento de imagem em texto em QBA1

QBA[196-?]T1.PDF

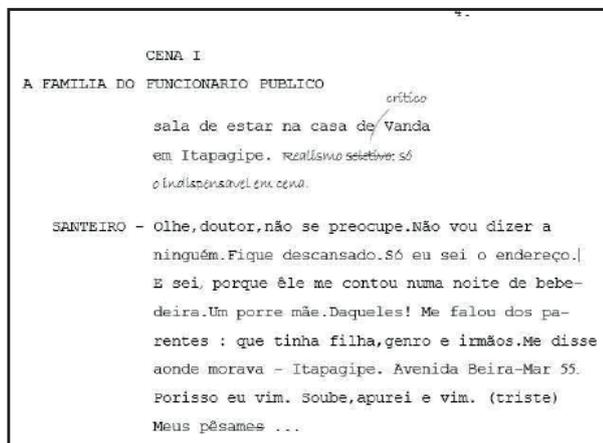


QBA[196-?]T1_OCR

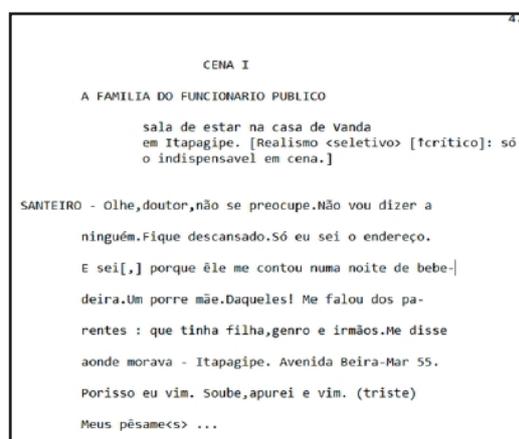


QBA[196-?]T1

Transcrição diplomática



Transcrição linearizada



Fonte: Borges (2020b, p. 8-9).



Quando se trata de manuscritos, porém, o melhor é fazer a transcrição de modo convencional, buscando-se preservar as características dos documentos, os gestos de escrita (autor(es)/dramaturgo(s), autoria coletiva) e as ações de outros sujeitos na materialidade textual. A transcrição, linearizada³⁶ ou diplomática³⁷, pode fazer-se através da reprodução de um manuscrito com todos seus acidentes genéticos, sem respeitar a respectiva topografia, valendo-se de símbolos e sinais³⁸ para registro das rasuras (linearizada), ou respeitando a topografia da página (diplomática). Biasi (2010[2000]) assinala para além destes dois tipos de transcrição, outros: a semidiplomática ou mista³⁹, aquela que combina os recursos da transcrição diplomática e linearizada; e a diacrônica linearizada, a que reconstitui as etapas sucessivas da escritura. Na filologia, realizamos a transcrição conservadora do texto como parte da metodologia das edições diplomática e semidiplomática⁴⁰.

Na transcrição diplomática do manuscrito de QBA1, Borges (2020c) fez uso de tachado para indicar as supressões (ab~~e~~), do parêntese angular (>) para abrir espaço e da sublinha (abc), quando palavras ou trechos dos textos estão assim destacados. Quanto às substituições e aos acréscimos, foram registradas no espaço interlinear ou marginal onde estão localizadas as alterações (superior, inferior, à margem etc.). Nos casos de substituição por sobreposição, indicou a rasura dessa maneira: <a> /b\ (b está sobrescrito), para ambos os tipos de transcrição (diplomática e linearizada). Na transcrição linearizada, para registro e estudo das rasuras, utilizou os seguintes operadores: <abc> supressão; [abc] acréscimo; Ω1 abc Ω2 abc deslocamento; † ilegível; uso de setas (↑ ↓ ← →) nas direções espaciais onde se registram os movimentos de gênese.

Para registro das modificações manuscritas em *QBA*, na transcrição, a opção foi pelo uso da fonte *Bradley Hand ITC*⁴¹, em preto automático ou azul, conforme material usado para escrita, lápis ou caneta, e para as datiloscritas, manteve-se a fonte *Times New Roman*, com a letra “d” em tamanho menor, colocada acima da linha de escritura normal do texto. Seguem exemplos:

BENEDITA - Quem quer comer, mulher? Eu caio morta aqui, agora,
se hoje eu receber homem. ^{quanto} ~~inda~~ mais comer!

(QBA1, f. 24)

MAROCAS - (vendo de repente o sapo, num ^{grito} ~~xxxx~~ possante)
Uai !!!!!!!!!... Credo!

(QBA1, f. 34)

36 Na dissertação e tese de Matos (2011; 2014), optou-se pela transcrição linearizada, aquela que usa os operadores para registro das rasuras, quanto ao tipo e à topografia. Também fez uso das transcrições diplomática e mista em outras partes de seu texto. Consultar dissertação em <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8476> e tese em <http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/pt-br/node/411>. Borges (2020c) também realizou a transcrição linearizada, sobretudo, para destaque dos trechos dos testemunhos em que as rasuras se apresentavam no cotejo entre as diferentes versões do texto de *QBA*.

37 Damaris Santos (2020) realizou a transcrição diplomática do manuscrito de *História da Paixão do Senhor*, de João Augusto, a qual visa manter “a disposição topográfica – página, linha, margem e reescrituras interlineares do original” (GRÉSILLON, 2007[1994], p. 164); ver critérios p. 40-41 de sua dissertação. Borges (2020c) também optou pela transcrição diplomática do manuscrito de *Quincas Berro d'Água* (QBA1), de João Augusto.

38 Biasi (2010[2000]) esclarece, ao tratar dos códigos de transcrição, que não se deve sobrecarregar a transcrição com signos diacríticos, pois termina dificultando a tarefa do leitor. O melhor seria, então, realizar a transcrição levando-se em conta os códigos já utilizados em outros trabalhos, além de ficar atento àqueles signos que criem alguma situação de conflito, como, por exemplo, o uso de parênteses angulares <abc> na edição digital.

39 Liliam Lima (2014) optou por realizar a transcrição mista dos manuscritos de *Manual de Construção* de João Augusto. Consultar dissertação em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27356>. Ver critérios p. 39-40.

40 Fizeram a transcrição conservadora dos textos em suas teses: Sacramento de Souza (2014, <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27656>) e Jesus (2014, <http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/en/node/416>), aquela que, no campo da filologia, associa-se às práticas das edições diplomática ou semidiplomática.

41 Liliam Lima (2014) utilizou a fonte *monotype corsiva*.



Para as passagens do texto envolvidas em círculos ou retângulos, ou que se destacam por um grande colchete, ou uma linha vertical, foram representadas nas formas em que se apresentam. As palavras datilografadas juntas foram separadas com uma barra na vertical (|), os traçados ou símbolos (#, X), que remetem às alterações ou revisões feitas ao texto, vão indicados nas formas como se registram nos testemunhos:

EDUARDO - Tudo isso tá muito bem, Vanda. Que ele seja enterrado
como um cristão. Com ^opadre, de roupa nova e corôa ^{capéla} de
flores. Não merecia nada disso, hein, mas afinal é teu
pai e meu irmão. Tudo isso está muito bem. Até aí -
está bem. Mas porque meter o defunto em casa, Vanda?
LEONARDO - Por|que ?

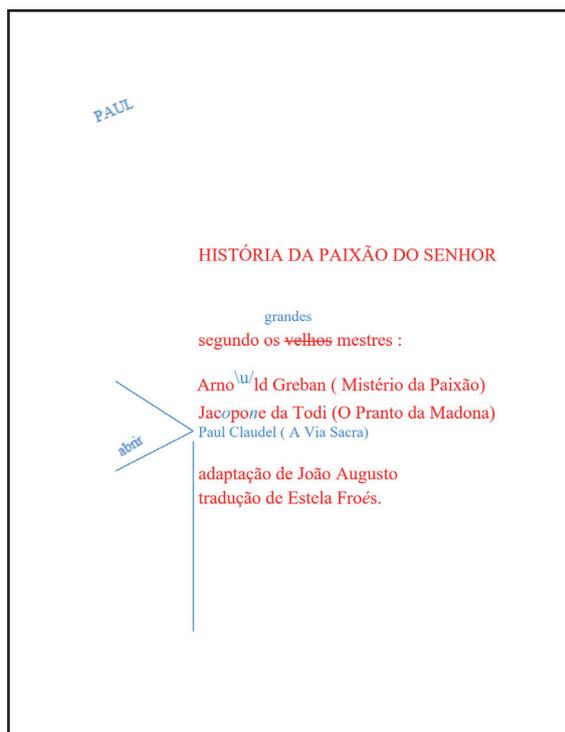
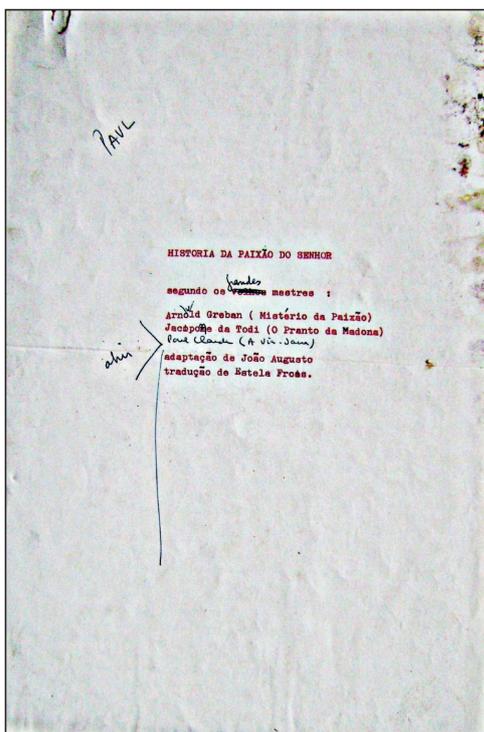
(QBA1, f. 13)

VIVIANA - por vocês ^{Niqrinha!} ...despedia ela! (para dentro) ^{Sinhá} Essa
burra! (para Clara) Ouvia cada bronca da Doralice!
Só porque disse que tava com fome. "Dora, o pirão
não sai?" Foi a água! Já se viu isso?

(QBA1, f. 24)

Para ilustrar as demais práticas de transcrição nos trabalhos mencionados, seguem:

a. Transcrição diplomática



Fonte: Santos, D. (2020, p. 23 e 42).



b. Transcrição linearizada

• Testemunho 1

CÂNDIDO
CENA PRIMEIRA
(Esboço)

< Narrador – Era uma vez... no reino da Vestfália, no castelo do senhor barão/de Thunder-tem-tronkn, um jovem pleno das mais doces virtudes./ Sua fisionomia serena refletia sua alma. Tinha razão equilibrada/ e espírito simples. Creio ter sido por este motivo que lhe deram / o nome de..... CÂNDIDO. Silhueta de Pangloss, o filósofo, pensando. Em sombra. Só o contorno, sen-/ tado numa cadeira. Basear-se na silhueta de Voltarie feita por Jean Huber./ Luz em Pangloss. Fala.

• Testemunho 2

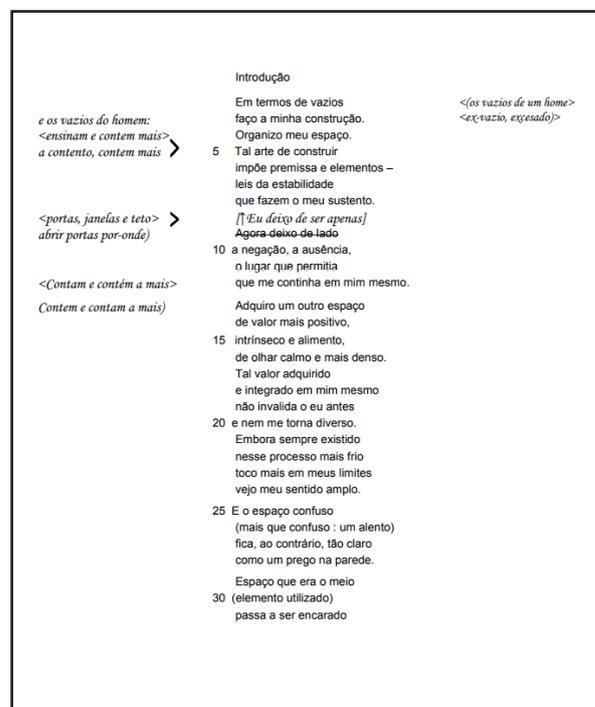
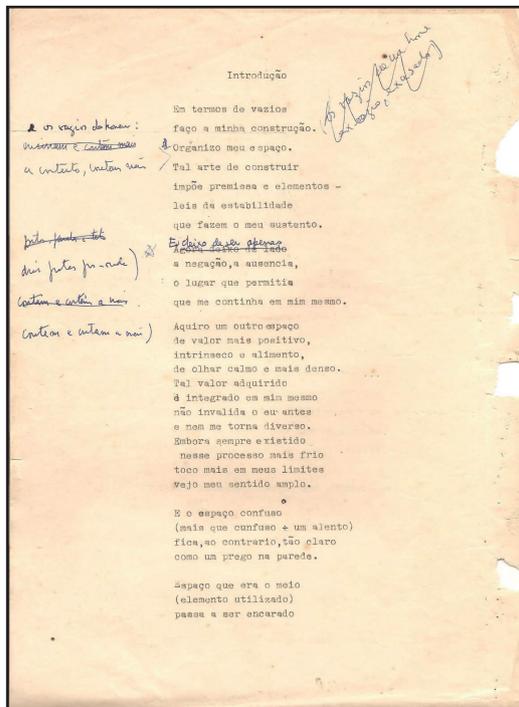
Prólogo

Início

Sobe o poço. Atores como estátuas, vestidos <iguais> [↑guardapós cáquis] com/ maquiagem que anule a cabeça, ficando ações de todos os/ tipos de serviços necessários para o “melhor dos mundos”./ Cada ação deverá ser caracterizada pelo uso de um objeto./ O universo das ações poderá abranger os serviços domésticos e coletivos./ Pangloss (o controlador das estátuas) é trazido por dois criados/ sôbre o seu globo e liga um botão num objeto que poderá ser/ – um cetro/ – ou o braço da cadeira sobre o qual Pangloss se senta/ – ou ao mesmo tempo cetro e braço da cadeira ficando o/ objeto apenas encaixado, podendo ser manipulado como cetro./ Esse objeto é uma cabeça humana cheia de botões./ A partir do gesto de dizer as “estátuas” se movem e/ e tudo começa a funcionar no “melhor dos mundos” para/ servi-lo.

Fonte: Matos (2011, p. 100).

c. Transcrição semidiplomática ou mista



Fonte: Lima (2014, p. 42).



Ainda como resultado da *recensio*, chega-se à organização dos acervos de dramaturgos no ATTC, com a finalidade de constituir o dossiê a ser estudado a partir dos documentos reunidos. Quanto à metodologia de organização dos acervos que compõem o ATTC⁴² (BORGES; FAGUNDES; SOUZA, 2016; SANTOS, 2018b), adotamos os seguintes procedimentos: a) **identificação dos autores** que produziram na Bahia no período da ditadura militar (1964-1985), bem como dos autores que tiveram suas peças encenadas na Bahia; b) **criação de um sistema de identificação** para os TEXTOS TEATRAIS censurados, trazendo o **título do texto**, a **datação**, a **enumeração dos testemunhos** (T) e o **acervo físico** no qual os textos se encontram (QBA72T3_{TVV}: *Quincas Berro d'Água* (título da peça), 1972 (ano), Testemunho 3, Teatro Vila Velha (acervo/lugar onde se encontra armazenado o texto)). Para as MATÉRIAS DE JORNAL, são indicadas as iniciais que correspondem ao **nome do jornal**, a **data de publicação** (no caso de matérias longas, as partes do texto, conforme recorte dado pela fotografia, são numeradas), e, por fim, o **acervo de origem** (JB.01.11.72.TCA: Jornal da Bahia, 01 nov. 1972, Teatro Castro Alves).

Na organização dos acervos de cada dramaturgo⁴³, os documentos foram agrupados em **SÉRIES**, identificados por um **CÓDIGO**, construído com as seguintes informações: IDENTIFICAÇÃO DO DRAMATURGO, com destaque para as letras iniciais do **nome e sobrenome** (Deolindo Checcucci (DC), João Augusto (JA), Jurema Penna (JP), Nivalda Costa (NC)...); **SÉRIES**, em **algarismos arábicos** (01, 02...), com dois dígitos; **SUBSÉRIES** indicadas por **letras do nosso alfabeto** (a, b, c...); **NÚMERO DO ITEM**, em **algarismos arábicos**, com quatro dígitos (0001, 0002...); **ANO**, **abreviado nos dois últimos dígitos** (quando não houver registro da data no documento, colocar a informação sem data (sd)). Para cada texto teatral, listam-se seus testemunhos, identificados por **"T"** (abreviatura para testemunho) e numerados sequencialmente (T1, T2, T3), tal informação completa o código, que ficará assim: **JA01a0001-72T3** (JA = João Augusto; 01 = Série Produção intelectual; a = Subsérie Texto teatral; 0001 = número do item no acervo; 72 = 1972; T3 = Testemunho 3).

Cada item do ATTC, em cada um de seus acervos, é agrupado de acordo com as séries aqui delimitadas: **01 Produção intelectual, 02 Publicações na imprensa e em diversas mídias, 03 Documentação censória, 04 Esboços, notas e rascunhos, 05 Documentos audiovisuais e digitais, 06 Correspondência, 07 Memorabilia, 08 Adaptações e traduções, 09 Estudos e 10 Varia**. Em cada série, destacam-se as subséries, como disposto no quadro de arranjo que segue:

42 Todos os procedimentos a propósito da metodologia de organização dos acervos que integram o ATTC, bem como parte do texto que aqui se apresenta, estão postos no capítulo publicado em 2018, no livro *Filologia e Humanidades Digitais*, intitulado "Dramaturgia censurada em arquivo digital: acervos e edição" (SANTOS, 2018b, p. 103-130).

43 Nosso trabalho segue a orientação, com alguns ajustes, do *Manual de organização de acervos literários*, de Maria da Glória Bordini (1995), que se ocupou do Acervo Literário do escritor Érico Veríssimo.



Quadro 5 – Classificação dos documentos dos acervos por séries e subséries (quadro de arranjo)

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

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



Os documentos de cada acervo foram classificados e organizados em pastas de arquivos no computador (Cf. Figura 5):

Figura 5 – Pasta de arquivos com os documentos do Acervo Nivalda Costa (ANC)

Nome	Data de modificaç...	Tipo	Tamanho
1 Anatomia das feras	10/12/2016 09:22	Pasta de arquivos	
2 Aprender a nada-r	10/12/2016 10:01	Pasta de arquivos	
3 Casa de cães amestrados	10/12/2016 10:10	Pasta de arquivos	
4 Ciropédia ou A Iniciação do príncipe, O...	10/12/2016 10:59	Pasta de arquivos	
5 Glub! Estória de um espanto	10/12/2016 11:46	Pasta de arquivos	
6 Vegetal vigiado	10/12/2016 13:48	Pasta de arquivos	
7 Girassóis	19/04/2016 14:47	Pasta de arquivos	
8 Hamlet	10/12/2016 13:26	Pasta de arquivos	
9 Pequeno Príncipe aventuras	10/12/2016 13:37	Pasta de arquivos	
10 Veredas cenas de um grande sertão	06/04/2017 15:43	Pasta de arquivos	
11 e 12 Passagem e Suite	11/04/2018 19:49	Pasta de arquivos	
13, 14 e 15 Poesias_Capoeirando	10/12/2016 15:02	Pasta de arquivos	
16 Poemadramático_Da cor da noite	10/12/2016 15:08	Pasta de arquivos	
17, 18 e 19 Poesias_Revista Exu	02/03/2017 21:35	Pasta de arquivos	
20 Poema Processo	29/05/2018 07:57	Pasta de arquivos	
21, 22 e 23 Diabolina, O voo e Intr_Parara...	10/12/2016 15:06	Pasta de arquivos	
24 Afro-memória	10/12/2016 15:24	Pasta de arquivos	
25 Fêmea	10/12/2016 15:24	Pasta de arquivos	
26, 27, 28 e 29 Sobre o autor	15/12/2016 14:23	Pasta de arquivos	

Fonte: Souza (2019, p. 72).

Para cada peça teatral, reúnem-se os documentos correspondentes às séries dispostas no quadro de arranjo, também em pastas de arquivos, como se pode ver na Figura 6.

Figura 6 – Pasta de arquivos *Glub! Estória de um espanto*

Nome	Data de modificaç...	Tipo	Tamanho
01 PRODUÇÃO INTELECTUAL	17/04/2017 08:28	Pasta de arquivos	
02 PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA E EM DI...	06/04/2017 15:38	Pasta de arquivos	
03 DOCUMENTAÇÃO CENSÓRIA	16/12/2016 09:09	Pasta de arquivos	
04 ESBOÇOS, NOTAS E RASCUNHOS	16/12/2016 11:27	Pasta de arquivos	
05 DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS E DIGIT...	01/04/2017 20:31	Pasta de arquivos	
09 ESTUDOS	20/05/2017 18:27	Pasta de arquivos	
10 VARIA	16/12/2016 11:42	Pasta de arquivos	

Fonte: Souza (2019, p. 72).

Com o intento de possibilitar o acesso, a consulta e a divulgação dos materiais reunidos no ATTC, preparamos como instrumento de pesquisa um INVENTÁRIO. Nele, trazemos as seguintes informações: ACERVO (NOME DO AUTOR/DRAMATURGO) (AJA) (a partir do nome do dramaturgo, apresentar-se-á ao público leitor/navegador seu perfil), TÍTULO do texto teatral, em ordem alfabética (com um *link* para a ficha-catálogo), ANO, ACERVO de origem (onde os textos estão arquivados), VISUALIZAR IMAGEM (relacionar código para os diversos testemunhos dos textos teatrais), considerando a folha inicial e a última para os textos que não tiveram autorização para divulgação e, na íntegra, para os textos autorizados, e OUTROS DOCUMENTOS (categorizados conforme as séries) que se liguem ao texto teatral em estudo (também serão disponibilizadas



as imagens (de domínio público ou autorizadas) ou a indicação de *link* para acesso ao documento, no caso dos trabalhos acadêmicos realizados por integrantes do grupo de pesquisa).

Figura 7 – Inventário dos documentos de QBA no Acervo João Augusto (AJA)



ACERVO JOÃO AUGUSTO

Título	Ano	Acervo	Visualizar imagem	Outros documentos
A morte de Quincas Berro d'Água / Quincas Berro d'Água	[196-?]	TVV	JA01a0001-sdT1	Letra de canção Publicações na Imprensa Documentação censória
	1967	FCJA	JA01a000167T2	Fotografia, programa do espetáculo e disco Correspondência
	1972	COREG-DF-AN (DCDP)	JA01a0001-72T3frag	Edital Concurso Paratexto (texto para programa e contracapa do disco escrito por Jorge Amado)
	1972	EXB	JA01a0001-72T4	
	1972	FCJA	JAa0001-72T5	
	1972	TVV. ETUFBAc	JA01a0001-72T6	
	1975	TVV. ETUFBAc	JA01a0001-75T7	
	1975 [1983]	COREG-DF-AN (DCDP)	JA01a0001-75T8	

Fonte: elaborado pela autora.

Os documentos inventariados são listados, em um quadro, trazendo **quantidade** de documentos (por série), **referência** (conforme NBR 6023 da ABNT⁴⁴) e **código de arquivamento**. Na referência do documento, para aqueles que não traziam data e foram identificados na construção do código com “sd” (sem data), aqui será reconstituída a data, conforme orienta a NBR 6023 (2018, p. 44-45): [1971 ou 1972]: um ano ou outro; [1969?]: ano provável; [1973]: ano certo, não indicado no item; [entre 1906 e 1912]: para intervalos menores de 20 anos; [ca. 1960]: ano aproximado; [197-]: década certa; [197-?]: década provável; [19--]: século certo; [19--?]: século provável. Indica-se também o acervo de proveniência do documento. Ao final do quadro, tem-se o número total de documentos por dossiê de cada peça teatral.

44 Cf. NBR 6023: 14. 11. 2018 da ABNT: Informação e documentação — Referências — Elaboração.



Quadro 6 – Recorte do Inventário dos documentos que integram o AJA**A MORTE DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA/QUINCAS BERRO D'ÁGUA**

Quant. de docs.	Referência	Código
TEXTO TEATRAL		
01	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>A morte de Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], [196-?], 61 folhas. Acervo do Teatro Vila Velha ⁴⁵ .	JA01a0001-sdT1
02	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>A morte de Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], 1972, 10 folhas (fragmento). Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Peças Teatrais.	JA01a0001-72T2frag
03	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], 1972, 62 folhas. Acervo do Espaço Xisto Bahia.	JA01a0001-72T3
04	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], 1972, 57 folhas. Acervo do Teatro Vila Velha e cópia no Acervo da Escola de Teatro da UFBA.	JA01a0001-72T4
05	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>A morte de Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], 1975, 38 folhas. Acervo do Teatro Vila Velha e cópia no Acervo da Escola de Teatro da UFBA.	JA01a0001-75T5
06	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>A morte de Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], 1975, 40 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Peças Teatrais.	JA01a0001-75T6
LETRA DE CANÇÃO		
01	BAIÃO. Música de Fernando Lona e letra de João Augusto. [Salvador], 1f. Acervo do Teatro Vila Velha.	JA01i0001-sd
PUBLICAÇÕES NA IMPRENSA		
1	“QUINCAS” Deus premio a João Augusto e lhe abre perspectivas mais amplas. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 22 fev. 1968. Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 01JB.22.02.68.BPEB	JA02a0001-68
2	FERREIRA, Jurandyr. E João Augusto venceu o concurso. <i>Diário de Notícias</i> , Salvador, 23 fev. 1968. Coluna Teatro em foco. Recorte de Jornal arquivado no acervo do Teatro Vila Velha. 02DN.23.02.68.TVV	JA02d0002-68
3	GENTIL, Sóstrates. JA tem mais uma vitória. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 25-26 fev. 1968. Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 03JB.25-26.02.68.BPEB	JA02a0003-68
4	GENTIL, Sóstrates. Várias peças para 68. Seção Teatro. Salvador, 19 mar. 1968. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 04JB.19.03.68_1.BPEB	JA02a0004-68
5	FUNDAÇÃO do Teatro Castro Alves entregou prêmios aos vencedores do concurso. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 24-25 mar. 1968. Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 05JB.24-25.03.68.BPEB	JA02a0005-68
DOCUMENTAÇÃO CENSÓRIA		
1	SOLICITAÇÃO encaminhada pelo Grupo de Teatro Livre da Bahia. Salvador, 2 out. 1972. Assina Kerton Bezerra de Figueiredo. Traz o carimbo da SBAT.	JA03a0001-72

⁴⁵ Atualmente, Nós, por exemplo – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha. Porém, quando iniciamos a pesquisa era Acervo do Teatro Vila Velha e assim mantivemos por conta de sua identificação no código criado para o documento.



2	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. <i>A morte de Quincas Berro d'Água</i> . [Salvador], 1972, 10 folhas (fragmento). Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP– Peças Teatrais.	JA03c0002-[72]
3	FICHA PROTOCOLO. Contém Título/Gênero. 1) S. Arquivo; 2) Programação; 3) S.C.T.C.; 4) Chefe S.C.; 5) Diretor da D.C.D.P. Datas: 5 jul. 1972; 17 out. 1972 (Prazo de validade: 11 jun. 1975); 18 out. 1972.	JA03h0003-72
4	PARECER. Brasília, 12 out. 1972.	JA03d0004-72
5	OFÍCIO 090/SC–DCDP/72. Encaminhado pela Superintendência Regional da Bahia. Salvador, 16 out. 1972	JA03b0005-72
DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS E DIGITAIS		
1	JOÃO AUGUSTO. Fotografia de João Augusto com Jorge Amado. [Salvador], [197-]. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	JA05a0001-sd
2	Programa do espetáculo QUINCAS Berro d'Água. [Programa impresso]. Salvador, [1972]. Programa por Onias Camardelli e Cartaz e desenho do programa por Calazans Neto.	JA05b0002-72
3	Disco QUINCAS Berro d'Água de Jorge Amado. Direção e adaptação de João Augusto. <i>In</i> : LONA, Fernando. [Disco de Quincas Berro d'Água]. 1972. Publicado por Evangelina Maffei. Disponível em: http://discograficasbrasil.blogspot.com.br/search/label/FernandoLona Acesso em: 01 out. 2013; https://immub.org/album/cpd-quincas-berro-dagua-de-jorge-amado-trilha-sonora-da-peca-teatral . Acesso em: 20 out. 2019.	JA05f0003-72
CORRESPONDÊNCIA		
1	AMADO, Jorge. [Carta de Jorge Amado a João Augusto]. Salvador, 19 out. 1972. 1f. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha.	JA06a0001-72
2	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. [Carta de João Augusto a Jorge Amado]. Salvador, 20 out. 1972. 1f. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha.	JA06b0002-72
3	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. [Carta a Palmira]. Salvador, 1º. [1968?]. 1 f. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha.	JA06b0003-[68?]
4	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. [Carta a Thereza Sá]. Salvador, 8 out. [19[68]]. 2f. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha.	JA06b0004-[[68]]
5	AUGUSTO, João. [Carta a Thereza Sá]. Salvador, 11 mar. [1972]. 3f. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha.	JA06b0005-[72]
VARIA		
1	FUNDAÇÃO do Teatro Castro Alves. Edital. Concurso de Peças Teatrais. Salvador, 3 out. 1967. 3f. Carlos Coqueijo Costa (Presidente da FTCA).	JA10b0001-68
2	AMADO, Jorge. <i>João Augusto criador</i> . Datiloscrito. Salvador, [1972]. 2f. Texto de abertura do programa para divulgação da peça. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha. Texto do programa da peça.	JA10c0002-72
3	AMADO, Jorge. As músicas de Quincas. [Salvador], [1972]. 1f. <i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória, Teatro Vila Velha. Texto da contracapa do disco.	JA10c0003-72
54	Total de documentos	

Fonte: elaborado pela autora.



Da *recensio* realizada, construímos o dossiê a ser estudado, considerando os documentos reunidos, classificados, inventariados e organizados, propiciando uma leitura que põe em relação tais documentos nos gestos de ler, editar, comentar e criticar do filólogo, mediador editorial e intérprete. Após etapa da *recensio* e análise dos materiais (por meio das atividades de descrição e transcrição), avançamos para a fase do cotejo ou da **colação** (*collatio*) de todos os testemunhos entre si para identificar as transformações por que passa um texto (genéticas ou da tradição/transmissão) e, conseqüentemente, suas distintas versões, fazendo a escolha de um, dentre os testemunhos, como texto de base, o texto de colação, quando for o caso, ou a comparação entre os vários testemunhos, a partir do confronto sinóptico, cumprindo a etapa de estudo das **modificações textuais**, analisando as relações entre os testemunhos, dando a conhecer a história do texto e suas formas de transmissão.

Dessa fase da colação, resulta a escolha do(s) testemunho(s) que se queira editar, conforme o propósito editorial – fazer uma edição em uma vertente platônica (teleológica) ou pragmática (sociológica) –, bem como o registro codificado de tais modificações (de autor/escritor ou da tradição textual examinada) em um *apparatus criticus*, que se apresenta em uma configuração própria aos suportes que divulgam a informação, se em papel ou meio digital, e atende a diferentes finalidades: para registro das modificações textuais, de autor e de outros sujeitos que não o autor, das notas e comentários do editor que trazem a informação contextual, em seus aspectos histórico, social, político, artístico e cultural, ou explicações sobre fatos, pessoas, personagens, termos específicos de determinada área, notas bibliográficas e textuais.

Na colação de diferentes testemunhos⁴⁶, alguns dos pesquisadores utilizaram o programa *Juxta Commons*⁴⁷, que traz modificações textuais (observadas nos modos de visualização *heatmap* e *side-by-side*), diagramas (recurso gráfico do histograma que traz a frequência da ocorrência das modificações em relação ao texto de base escolhido), aparatos codificados em TEI (*Text Encoding Initiative*) em formato XML, e uma edição, através da opção *Edition Starter*, em um arquivo com o texto completo, linhas numeradas de 5 em 5 e, ao final, uma lista das modificações textuais identificadas por testemunho e nas linhas em que se registram⁴⁸. Este programa de colação de textos se presta, de forma eficaz, como instrumento de pesquisa e também no preparo de uma edição sinóptica (ALMEIDA, 2014).

(2) *CONSTITUTIO TEXTUS*

A segunda etapa, a *constitutio textus*, nos leva ao(s) texto(s) crítico(s) e aparato(s). Feito o cotejo entre os testemunhos e versões de um texto, definidos os propósitos da edição, conforme vertente editorial, teleológica ou pragmática, optamos por fixar determinado texto ou trazer todas as suas versões (diferentes estados históricos), com a apresentação última de um ou mais textos, a partir de determinadas características gráficas e tipográficas, e a organização de um aparato crítico e de um aparato de notas ou de outros aparatos, conforme interesse do filólogo-editor (aparato de conjecturas, aparato genético). Deve-se considerar ainda se os textos críticos e aparatos serão dispostos em suporte papel e/ou eletrônico/digital.

46 Há outras ferramentas que auxiliam na colação de testemunhos de um texto, como o *software CollateX* (Consultar site: <https://collatex.net/>).

47 O *Juxta Commons* foi idealizado pela *Nines (Networked Infrastructure for Nineteenth-Century Electronic Scholarship)*, uma organização que conta com o apoio da Universidade de Virginia (EUA), cujo principal objetivo é transpor para o meio digital documentos pertencentes ao século XIX. A engenharia de *software* foi desenvolvida pela *Performant Software Solutions* e se utiliza das seguintes linguagens de programação: *Ruby on Rails, Java, Apache Solr* (ALMEIDA, 2014, p. 124). O serviço do *Juxta Commons* foi descontinuado em 2020, permanecendo disponível o *software* instalado no computador (Consultar site: <https://www.juxtasoftware.org/>).

48 Almeida (2014), da página 124 a 130, apresenta o *software* e descreve suas ferramentas e como usá-las. Consultar tese em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557>.



De acordo com o tipo de edição realizado⁴⁹, o texto crítico e os aparatos configuram-se de maneira distinta. Se em papel, nas edições interpretativas, críticas, crítico-genéticas e genéticas, o texto crítico ocupa parte significativa da página, ficando a margem direita reservada ao aparato crítico com as modificações autorais e/ou textuais (da tradição), e o pé de página para comentários e notas do editor (sobre a ação da Censura, informações enciclopédicas, contextuais, entre outras). Quanto à edição sinóptica, em papel, põem-se, lado a lado, em duas ou mais colunas, os textos críticos (ou os textos em uma transcrição diplomática) de dois ou mais testemunhos ou versões, quando há diferenças entre eles, porém as passagens dos textos que se apresentam idênticas estão em única coluna, trazendo um aparato crítico à margem direita e um aparato de notas no rodapé (CORREIA, F., 2013 e 2018; SOUZA, 2019) ou ainda um “aparato” que se apresenta na forma de “balões de comentários”, do recurso de REVISÃO do *Microsoft Word* 2007 (SACRAMENTO DE SOUZA, 2014). As edições em suporte eletrônico, interpretativa, crítica e sinóptico-crítica, tomam outra configuração no meio digital, valendo-se de *links* que conectam textos críticos e aparatos a outros textos, imagens, vídeos, fazendo-se de outra forma, hipertextuais e/ou hipermídias⁵⁰.

Os **aparatos crítico e de notas** assumem funções distintas (modificações textuais – autorais e da tradição/transmissão – e anotações/comentários ao texto). O aparato crítico, em suporte papel, traz as modificações textuais, ou ainda as rasuras (alterações genéticas), em se tratando de manuscritos autógrafos⁵¹. O aparato de notas disponibiliza informações (linguísticas, bibliográficas, enciclopédicas, entre outras) que permitem uma aproximação entre autores, editores e leitores da época e do universo cultural a que pertence o texto que se edita. No suporte eletrônico, os aparatos crítico e de notas são construídos através do uso de *hiperlinks*, de caixas flutuantes, de *links* que conectam textos, imagens, vídeos ou quaisquer outros materiais selecionados e postos em relação pelo filólogo-editor.

Toda edição crítica tem um público interessado no conhecimento sobre o autor e sua produção, a forma como trabalha (estética e estilo), a época, os temas discutidos, entre outras questões. O espaço próprio para isso é o da **nota** – ao pé de página, à margem da página, ou em *hiperlinks* – do qual o filólogo exegeta, que é um especialista no autor ou no gênero textual, se ocupa. As notas possibilitam o conhecimento acerca do marco histórico, literário e dramaturgic do momento em que se investiga, delineando, assim, as particularidades atinentes ao conjunto de textos trabalhados, seu(s) autor(es) e produções. Segundo Díaz Alejo (2015, p.71), são três os requisitos para a construção das notas: “exactitud, precisión, claridad.”⁵² Deve-se oferecer a informação exata, necessária, trazendo os suportes teóricos e as bases técnicas que auxiliam o filólogo no processo editorial; apenas responder às perguntas que o texto faz, com clareza, “[...] [*q*]ué, *qui*én, *cu*ándo, *có*mo y *dó*nde es una buena secuencia para guiarse en cualquier tipo de redacción”⁵³ (DÍAZ ALEJO, 2015, p. 71, grifo da autora). Não se deve mesclar o aparato crítico e o corpo de notas. Em nossos trabalhos, em suporte

49 Para os textos de teatro, consultar os trabalhos de edição de Jesus (2008; 2014), Almeida (2011), Matos (2011; 2014), Souza (2012; 2019), Corôa (2012), Mota (2012; 2017), Correia, F. (2013; 2017); Fagundes (2014); Correia, H. (2014) nas páginas do Repositório Institucional da UFBA e do PPGLitCult: <https://repositorio.ufba.br/ri/> e <https://ppglitcult.letas.ufba.br>; e para os trabalhos de edição de outros textos da literatura, poemas e contos, consultar Carvalho (2002), em http://www.textoecensura.ufba.br/page_rosa.html, Martingil da Silva (2008), em https://www.ppgel.uneb.br/.../uploads/2011/09/silva_barbara.pdf, Brasil (2006), Lima, L. (2014), Lima, E. (2016), Scarante (2016) em <https://repositorio.ufba.br/ri/>.

50 Conferir Almeida (2011; 2014), Souza (2012; 2019), Mota (2012; 2017), Corôa (2012), Correia, F. (2013; 2018), Sacramento de Souza (2014), Jesus (2014), Correia, H. (2014), Fagundes (2019) nas páginas do Repositório Institucional da UFBA e do PPGLitCult: <https://repositorio.ufba.br/ri/> e <https://ppglitcult.letas.ufba.br>.

51 Quando se tomam para estudo os manuscritos autógrafos de determinado escritor, registram-se as alterações genéticas em um **aparato genético**. Consultar Matos (2011; 2014); Lima, L. (2014); Lima, E. (2016) e Santos, D. (2020) nas páginas do Repositório Institucional da UFBA e do PPGLitCult: <https://repositorio.ufba.br/ri/> e <https://ppglitcult.letas.ufba.br>.

52 “exatidão, precisão, clareza” (DÍAZ ALEJO, 2015, p.71, tradução nossa).

53 “[...] [*o que, quem, quando, como e onde é uma boa sequência para se orientar em qualquer tipo de escrita*]” (DÍAZ ALEJO, 2015, p. 71, grifo da autora, tradução nossa).



papel, as notas apresentam-se ao pé de página e o aparato crítico à margem direita⁵⁴. Em meio digital, não há limites de espaço, as notas e o aparato crítico são disponibilizados através de *hiperlinks*.

No **aparato crítico**, registram-se as lições divergentes que resultam do cotejo entre cada um dos testemunhos disponíveis do texto que se estuda: sinais de pontuação, palavras, frases, parágrafos, título etc. Quando da parte de seu autor (modificações autorais), tais testemunhos possibilitam ao filólogo-editor conhecer suas preferências artísticas, políticas, sua ideologia, a literatura que consumiu (referências bibliográficas e outras), suas escolhas estilísticas, seu universo cultural, através do estudo dos gestos de escrita, examinando o processo de sua escritura (CARVALHO, 2002). No caso dos testemunhos que trazem ações de outros sujeitos, para além de seu autor, as marcas deixadas na materialidade dos textos permitem ao filólogo-editor compreender os contextos de circulação e recepção dos mesmos, além de analisar os aspectos relativos à produção e transmissão textuais. Para registro das modificações autorais e textuais no aparato, identificamos os testemunhos a partir de um código que se constrói da sigla relativa ao título do texto, do ano de feitura ou publicação (dois últimos dígitos) e o número do testemunho (QBA72T2).

Quanto ao **aparato de notas**, em suporte papel ou eletrônico, busca-se dar conta do contexto histórico, social, político, artístico e cultural, de informações sobre escritores/dramaturgos, personagens, fatos e acontecimentos, entre outras, de identificar referências bibliográficas e de outra natureza utilizadas ou mencionadas nos textos, citações etc. As notas, a critério do editor e da situação textual investigada, podem ser bibliográfica, textual, lexical, de apreciação estética, trazendo informações que iluminam o texto editado e que proporcionam elementos para melhor situar o autor e sua produção em determinado contexto, entender como ele trabalha (intertexto, intratexto, metatexto, paratexto, peritexto, epitexto, hipertexto e extratexto⁵⁵) (DÍAZ ALEJO, 2015), quais os movimentos e as escolas da época (estética), quais as peculiaridades da língua no momento de escrita do texto, e tantas outras que sejam necessárias nessa relação entre autor, editor e leitor na edição e crítica de um texto.

Tais informações são de suma importância na prática da crítica filológica, quando o filólogo amplia sua condição de crítico textual, de exegeta (comentários e glosas) para hermenêuta, buscando conhecer desde as particularidades linguísticas do texto, passando pelos diversos conteúdos, até as referências culturais, históricas e sociais, explorando-as na introdução crítico-filológica e no exercício da crítica filológica, com foco em diferentes temas, que podem ser observados nas dissertações e teses desenvolvidas pelos integrantes do Grupo de Edição e Estudo de Textos, em especial da ETTC.

No que tange à *editio*, a apresentação editorial, se em papel ou em meio digital, pauta-se, em linhas gerais, na seguinte estrutura: (1) **Introdução crítico-filológica**, dispondo de informações sobre o escritor/dramaturgo em seu momento social e cultural e sua obra, sua inserção no mapa cultural nacional, aspectos relativos à produção e aos agentes que atuam na materialidade dos textos, procedimentos para seleção e análise dos testemunhos, projeto editorial dentro de determinado quadro teórico-metodológico; (2) **Edição** escolhida, seus critérios e aplicação, e, no caso das edições em suporte digital, o arquivo eletrônico, com as edições e o(s) dossiê(s); (3) **Crítica filológica**, abordagem crítico-hermenêutica que leva em conta os aspectos peculiares aos textos estudados, conforme recorte do tema pelo filólogo-editor; (4) **Bibliografia, Apêndices, Anexos, Índices**, quando seja do interesse do pesquisador (BORGES, 2020b; 2020c).

⁵⁴ As informações e as lições dos testemunhos apresentam-se em fonte menor, geralmente tamanho 10, espaçamento entre linhas simples.

⁵⁵ Com base nos distintos tipos de informação que cabem na "Nota textual", segundo Díaz Alejo (2015, p. 78-79): intratextual, intertextual, metatextual, paratextual, peritextual, epitextual, hipertextual, extratextual.



No que diz respeito à edição do texto teatral, estamos diante de “una tradición no sólo abierta y poblada, sino muy activa y dinámica, y dispuesta en estratos”⁵⁶ (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 40). Nesses casos, “[...] lo que no debe hacerse es fundirlos y extraer de ahí un texto nuevo supuestamente auténtico”⁵⁷ (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 42), e sim trazê-los “en páginas enfrentadas”⁵⁸ (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 42). Nesse sentido, a edição digital tem se mostrado mais eficiente, por ser dinâmica, não linear e multimodal, marcada por uma textualidade radial. Para além da edição, oferece-se ao leitor a consulta de fac-símiles, aparatos, conteúdos audiovisuais que são ativados pelo filólogo-editor. No entanto, deixemos claro que, em nossos trabalhos, realizamos edições convencionais em suporte papel e em meio digital, em perspectiva teleológica e pragmática, além das edições digitais/eletrônicas⁵⁹.

Os projetos editoriais, em suportes informáticos (não linearidade dinâmica fechada (*off-line*)) e, sobretudo, em Rede (não linearidade dinâmica aberta (*on-line*)), apresentam-se em uma arquitetura hipertextual na qual se busca oferecer, de maneira relacionada, os seguintes materiais:

- a. textos e paratextos⁶⁰ em uma edição fac-similar digital;
- b. transcrição de testemunhos selecionados pelo editor;
- c. edições propostas conforme interesse do editor (interpretativa, crítica, sinóptica etc.);
- d. dossiê(s) e edições em arquivo hipertextual ou hiperedição;
- e. estudos crítico-filológicos de acordo com temas e recortes realizados pelo filólogo-editor;
- f. citações e referências: intertexto, intratexto, bibliografia etc.

No livro *Edição de textos e crítica filológica*, apresentamos, brevemente, os tipos de edição e a delimitação do que entendemos por “crítica filológica”; e, a seguir, os capítulos, sob a responsabilidade de autores diferentes, dispondo sobre a metodologia própria a cada produto editorial e um exercício de crítica filológica, a saber: **edição crítica em perspectiva genética** (edição crítico-genética) por Rosa Borges (2012, p. 60-105); **edição genética** por Eduardo Matos (2012, p. 106-135); **edição interpretativa em meio digital** por Isabela Almeida (2012, p. 136-184); **edição sinóptica** por Arivaldo Sacramento de Souza (2012, p. 185-217). Tais propostas editoriais abriram caminho para a elaboração de edições em perspectiva sociológica, pragmática, pelos integrantes do GEET.

Como vimos, as edições em nosso Grupo de Pesquisa se realizam em ambas as vertentes editoriais, com foco na materialidade e historicidade dos textos. Para os textos da dramaturgia baiana ou encenados na Bahia, foram elaborados os seguintes tipos de edição: a) edição fac-similar digital; b) edição interpretativa em suporte papel, digital e hipermedia; c) edição crítica em suporte papel, digital e hipermedia; d) edição genética em suporte papel; e) edição sinóptico-crítica em suporte papel, digital e hipermedia; f) edição eletrônica/arquivo

56 “uma tradição não apenas aberta e populosa, mas também muito ativa e dinâmica, e disposta em camadas” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 40, tradução nossa).

57 “[...] o que não se deve fazer é fundi-los e extrair daí um novo texto supostamente autêntico” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 42, tradução nossa).

58 “em páginas confrontadas” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 42, tradução nossa).

59 Confira as edições **crítica** (JESUS (2008); ALMEIDA (2011); SOUZA; CORREIA; JESUS (2012); SOUZA (2012)) e **interpretativa** em papel (ALMEIDA (2011); SOUZA; CORREIA; JESUS (2012); SOUZA (2012); CORÔA (2012); MOTA (2012); CORREIA (2014); FAGUNDES (2014)); a seguir, avançamos para a elaboração de edições em perspectiva pragmática: **genética** (em papel) (MATOS (2011; 2014); LIMA, L. (2014); LIMA, E. (2016); SANTOS, D. (2020)), **fac-similar** (todos que fizeram edições digitais), **interpretativa** em meio digital (ALMEIDA (2011); CORÔA (2012); MOTA (2012); CORREIA, H. (2014); JESUS (2014)) ou **hipertextual/hipermedia** (FAGUNDES (2019); SOUZA (2019)), **sinóptico-crítica** (CORREIA, F. (2013; 2018); ALMEIDA (2014); SACRAMENTO DE SOUZA (2014); MOTA (2017); SOUZA (2019)), **crítica hipertextual/hipermedia**, construída e apresentada na *Web* (ALMEIDA, (2014); MOTA, (2017); CORREIA, F. (2018); SOUZA(2019)). Consultar as dissertações e teses nas páginas do Repositório Institucional da UFBA e do PPGLitCult: <https://repositorio.ufba.br/ri/> e <https://ppglitcult.letas.ufba.br>. Consultar também a Lista de Dissertações e Teses no Apêndice.

60 Pode-se ainda oferecer o “prototexto” (na crítica genética, é o mesmo que dossiê genético), sobretudo para os que desejam trabalhar com a edição genética e também para aqueles que produzem edições sinópticas.



hipertextual/hiperedição. As metodologias que explicam o fazer de cada tipo de edição são apresentadas nos próximos capítulos deste livro.⁶¹

Todas as edições desenvolvidas, como parte de um **Arquivo Hipertextual ou Hiperedição**, tornam-se hipermídias, pois incorporam, por meio de *links*, elementos auditivos e/ou visuais em seu modo de fazer, diferenciando as edições em papel das edições hipertextuais. O quadro a seguir resume os produtos editoriais, o tipo de publicação (*off-line ou on-line*), os programas utilizados na edição digital, além de trazer autores/dramaturgos e textos editados associados ao editor responsável pelo trabalho. Tal quadro foi proposto por Mota (2017), ampliado por Souza (2019) e, depois, por Borges (2020c), trazendo alguns ajustes.

Quadro 7 – Produtos editoriais elaborados pela ETTC a partir de recursos eletrônicos

EDITOR / (ANO)	DRAMATURGO	TEXTO(S) EDITADO(S)	PROGRAMA(S) UTILIZADO(S)	TIPO DE PUBLICAÇÃO	PRODUTOS EDITORIAIS
ALMEIDA (2011)	Jurema Penna	Auto da barca do rio das lágrimas de Irati	Web Page Maker ⁶²	Off-line / CD-Rom	• Fac-similar e interpretativa digitais
CORÔA (2012)	Antônio Cerqueira	Malandragem made in Bahia	NVU ⁶³ , Microsoft Word	Off-line / DVD	• Fac-similar e interpretativa digitais
MOTA (2012)	Ariovaldo Matos	Irani ou As Interrogações	Antenna Beta; Adobe Dreamweaver CS5 ⁶⁴	Off-line / DVD	• Fac-similar e interpretativa digitais
SOUZA (2012)	Nivalda Costa	1. Aprender a nada-r 2. Anatomia das feras	Microsoft Word; Adobe Reader; Hypertext Markup Language ⁶⁵ (HTML)	Off-line / CD-Rom	• Fac-similar e crítica digitais
CORREIA, F. (2013)	Roberto Athayde	Apareceu a Margarida	Prezi ⁶⁶	Off-line / DVD	• Fac-similar e sinóptico-crítica digitais

61 Exceto para a edição genética, cuja metodologia poderá ser consultada nos trabalhos acadêmicos desenvolvidos, a saber: MATOS (2011; 2014), LIMA, L. (2014), LIMA, E. (2016), SANTOS, D. (2020) e também no livro *Edição de texto e crítica filológica*, no capítulo de Matos (2012).

62 Editor de páginas da *web* que permite criar e fazer o *upload* de páginas da *web*, sem a necessidade de nenhuma codificação HTML.

63 Editor para criação de páginas na *web* para usuários de *Linux Desktop*, *Microsoft Windows* e *Macintosh* (Consultar site: <http://www.nvu.com/>).

64 É um *software* desenvolvido para a edição e criação de páginas na *web* (Consultar site: <https://helpx.adobe.com/es/dreamweaver/user-guide.html>).

65 Linguagem de marcação padrão (sistema de anotação) para a *World Wide Web*, para criar páginas na *web* e aplicativos (Consultar site: <https://www.loc.gov/preservation/digital/formats/fdd/fdd000481.shtml>).

66 “[...] um *software* que apresenta a possibilidade de exposição do conteúdo sob a estrutura de diagramas que permitem a sistematização de informações e a realização de conexões entre eles, assemelhando-se ao formato de mapa mental (também chamado de mapas cognitivos) [...]” (CORREIA, F., 2013, p. 36-37).



EDITOR / (ANO)	DRAMATURGO	TEXTO(S) EDITADO(S)	PROGRAMA(S) UTILIZADO(S)	TIPO DE PUBLICAÇÃO	PRODUTOS EDITORIAIS
ALMEIDA (2014)	Jurema Penna	1. Iemanjá – Rainha de aiocá 2. O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças 3. Bahia Livre Exportação 4. Negro amor de rendas brancas	Adobe Fireworks CS5 ⁶⁷ ; Adobe Dreamweaver CS5; Juxta Commons.	On-line / website (acesso restrito) http://www.juremapenna.com	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar e sinóptica (digitais) e crítica (hipermídia) • Arquivo Hipertextual
CORREIA, H. (2014)	Bemvindo Sequeira	Me segura que eu vou dar um voto	Microsoft FrontPage ⁶⁸	Off-line / DVD	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar e interpretativa digitais
JESUS (2014)	João Augusto	1. O exemplo edificante de Maria Nocaute ou Os valores do homem primitivo 2. Felismina Engole-Brasa 3. As bagaceiras do amor 4. O marido que passou o cadeado na boca da mulher	Microsoft FrontPage	Off-line / DVD	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar, diplomática e interpretativa digitais
SACRAMENTO DE SOUZA (2014)	Fernando Mello	Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá	NVU (versão 1.0PR)	Off-line / DVD	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar e sinóptico-crítica
MOTA (2017)	Ariovaldo Matos	A Escolha ou O Desembestado	Hypertext Markup Language 5 (HTML 5); Cascading Style Sheets (CSS); JavaScript; Juxta Commons.	On-line / website (acesso restrito) http://www.ariovaldomatos.com	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar, interpretativa e sinóptica digitais • Arquivo Hipertextual
CORREIA, F. (2018)	Roberto Athayde	Os Desinibidos	Hypertext Markup Language 5 (HTML 5); Cascading Style Sheets (CSS); JavaScript; Juxta Commons.	On-line / website (acesso restrito) http://www.acervorobertoathayde.com	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar digital e sinóptico-crítica hipermídia • Hiperedição

67 *Software* utilizado na edição de imagens para sites e aplicativos (Consultar *site*: <https://www.adobe.com/pt/products/fireworks.html>).

68 O *Microsoft FrontPage* é um editor HTML da *Microsoft* que permite criar e gerir páginas e *sites* na *Web*. Foi descontinuado em 2006 e substituído pelo *Microsoft Expression Web* (Consultar *site*: <https://www.microsoft.com/en-us/download/details.aspx?id=8139>).



EDITOR / (ANO)	DRAMATURGO	TEXTO(S) EDITADO(S)	PROGRAMA(S) UTILIZADO(S)	TIPO DE PUBLICAÇÃO	PRODUTOS EDITORIAIS
FAGUNDES (2019)	Deolindo Checucci	1. A Bela e a Fera 2. Galinha dos ovos de ouro 3. A roupa nova do rei 4. Julinho contra a Bruxa do espaço 5. Um dia, um sol 6. Um, dois, três, alegria	Hypertext Markup Language 5 (HTML 5); Cascading Style Sheets (CSS); JavaScript; Juxta Commons.	On-line / website (acesso restrito) http://www.acervodeolindocheccucci.com	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar e interpretativa digitais. • Arquivo Hipertextual
SOUZA (2019)	Nivalda Costa	1. Aprender a nada-r 2. Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe 3. Vegetal vigiado 4. Anatomia das feras 5. Glub! Estória de um espanto 6. Casa de cães amestrados	Hypertext Markup Language 5 (HTML 5); Cascading Style Sheets (CSS); Java Script; Juxta Commons.	On-line/ website (acesso restrito) http://www.acervonivaldacosta.com	<ul style="list-style-type: none"> • Fac-similar digital, interpretativa, sinóptico-crítica e crítica hiper-mídias • Arquivo Hipertextual

Fonte: Mota (2017), Souza (2019) e Borges (2020c).

Em conformidade com os conteúdos relativos a cada autor/dramaturgo e sua produção, oferece-se, para além das edições digitais, de acordo com os critérios definidos por seus responsáveis, um arquivo que se constrói de vários materiais que formam o dossiê. Os textos foram lidos e analisados a partir de diferentes perspectivas e do novo meio de transmissão, apresentados em projetos editoriais que, inicialmente, foram disponibilizados em discos ópticos, CD-Rom e DVD, e, mais tarde, em Rede (*Internet, Web*). Vale ressaltar que, em nossa prática editorial, a edição que propomos busca “trazer um texto de referência para leitura e encenação, que, por sua vez, inscreve-se na história da recepção e circulação desse texto” (ALMEIDA; BORGES, 2017, p. 43), visto que “nuevos lectores hacen, por supuesto, nuevos textos y [...] sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas”⁶⁹ (MCKENZIE, 2005[1999], p. 46).

Em plataforma aberta, coloca-se à disposição do leitor documentos e edições, em diferentes níveis de leitura, para encenação, leitura e estudo crítico, através das edições: **fac-similar digital** (acompanhada de breve descrição e resumo), **interpretativa, crítica e sinóptico-crítica** em formato **hipermídia** (construídas por meio de **hiperlinks**, com notas e comentários críticos, cruzando **material multimídia**, verbal, visual, sonoro e audiovisual) e textos críticos em formato de **impressão** (SOUZA, 2019, p. 126, grifo da autora).

Quanto aos critérios para elaboração e apresentação dos produtos editoriais, vão indicados, em nota de rodapé,⁷⁰ os trabalhos, através de seus autores (e as páginas referentes aos critérios adotados na edição), para

⁶⁹ “novos leitores fazem, é claro, novos textos e [...] seus novos significados são consequência de suas novas formas” (MCKENZIE, 2005 [1999], p. 46, tradução nossa).

⁷⁰ Para os textos teatrais, consultar: Santos (2008, p. 2666-2667); Jesus (2008, p. 59-63; 2014, p. 101-105); Almeida (2011, p. 59-61; 2014, p. 133-142); Matos (2011, p. 97-98; 2014, p. 98-99); Corôa (2012, p. 77-79); Mota (2017, p. 142-146); Souza (2012, p. 162-164; 2019, p. 148-153); Souza, Correia e Jesus (2012, p. 67-69 no site <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26433>); Borges et al. (2012, p. 111-112; p. 139-140; p.151-152; p. 198); Correia, F. (2013, p. 41; 70-73; 2018, p. 181-186); Correia, H. (2014, p. 101-103; p. 164-165); Fagundes (2014, p. 97-99; 2019, p. 119-127); Sacramento de Souza (2014, p. 134-139). Quanto à edição de poemas e contos, os critérios estão disponibilizados nos trabalhos de: Carvalho (2002, p. 429-436); Brasil (2006, p. 54-59); Silva (2008, p. 41-46); Borges et al. (2012, p. 91-92); Scarante (2016, p. 83-85); Lima, L. (2014, p. 39-40); Lima, E. (2016, p. 64-65) (BORGES, 2020b, p. 797). No Quadro 8, disponibilizamos os sites para consulta das dissertações e teses (ver critérios de edição).



que sejam consultados e postos em ação, conforme interesse de cada pesquisador ao realizar a edição do texto que lhe cabe.

O quadro a seguir resume as edições empreendidas no âmbito do Grupo de Pesquisa e os respectivos pesquisadores, com remissão para os sites onde se encontram os trabalhos acadêmicos (dissertações e teses):

Quadro 8 – Práticas filológicas na edição de textos: produtos editoriais e arquivo eletrônico⁷¹

TIPOS DE EDIÇÃO	PESQUISADORES
<ul style="list-style-type: none"> • EDIÇÃO CRÍTICO-GENÉTICA (combina os métodos da edição crítica e da edição genética, sendo relevantes o produto e o processo) 	<ul style="list-style-type: none"> • Carvalho (2002)⁷²
<ul style="list-style-type: none"> • EDIÇÃO CRÍTICA em suporte papel e digital (coteja os testemunhos de um texto para sua fixação em um texto crítico e traz um ou mais aparatos (notas, variantes, conjecturas, genético) 	<ul style="list-style-type: none"> • Brasil (2006)⁷³; Silva (2008)⁷⁴; Jesus (2008)⁷⁵; Almeida (2011)⁷⁶; Souza (2012)⁷⁷; Scarante (2016)⁷⁸.
<ul style="list-style-type: none"> • Edição crítica hipermídia 	<ul style="list-style-type: none"> • Almeida (2014); Souza (2019).
<ul style="list-style-type: none"> • EDIÇÃO INTERPRETATIVA em suporte papel e digital (fixa o texto de cada testemunho, construindo um aparato de notas e variantes em relação à mediação do editor que corrige erros, atualiza a ortografia e traz comentários) 	<ul style="list-style-type: none"> • Almeida (2011); Corôa (2012)⁷⁹; Mota (2012)⁸⁰; Fagundes (2014⁸¹; 2019); Correia, H. (2014)⁸²; Jesus (2014)⁸³; Silva Júnior (2017); Calmon (2019)⁸⁴.
<ul style="list-style-type: none"> • Edição interpretativa hipermídia 	<ul style="list-style-type: none"> • Souza (2019)
<ul style="list-style-type: none"> • EDIÇÃO GENÉTICA (procura transcrever todos os documentos que compõem o dossiê genético, identificando os níveis e momentos genéticos, apresentando um aparato genético) 	<ul style="list-style-type: none"> • Matos (2011⁸⁵; 2014⁸⁶); Lima, L. (2014)⁸⁷; Lima, E. (2016)⁸⁸; Santos, D. (2020).

71 Foram acrescentados neste quadro os trabalhos acadêmicos orientados pelos professores Arivaldo Sacramento (de Sebastião Silva Júnior (2017), Rosinês Duarte (de Isabela Calmon (2019) e Isabela Almeida (de Dâmaris Santos (2020).

72 http://www.textoecensura.ufba.br/page_rosa.html.

73 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10978>

74 https://portal.uneb.br/ppgel/wp-content/uploads/sites/112/2018/09/silva_barbara.pdf

75 <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10824>

76 <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8395>

77 <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528>

78 <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/pt-br/node/476>

79 <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10829>

80 <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/>

81 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25528>

82 <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/>

83 <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/en/node/416>

84 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31665>

85 <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8476>

86 <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/pt-br/node/411>

87 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27356>

88 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26444>



- EDIÇÃO SINÓPTICO-CRÍTICA em suporte papel e digital (coloca os testemunhos lado a lado para agrupá-los, trazendo notas e comentários que visam esclarecer os textos em seus múltiplos aspectos)
- Edição sinóptico-crítica hipermídia
- Correia, F. (2013)⁸⁹; Sacramento de Souza (2014)⁹⁰; Almeida (2014); Mota (2017).
- Correia (2018); Souza (2019).

- EDIÇÃO FACSIMILAR DIGITAL (traz uma imagem aproximada das características que o documento/monumento apresenta)
- Almeida (2011; 2014); Corôa (2012); Souza (2012; 2019); Mota (2012; 2017); Correia, F. (2013; 2018); Jesus (2014); Sacramento de Souza (2014); Correia, H. (2014); Fagundes (2019).

ARQUIVO ELETRÔNICO

PESQUISADORES

- ARQUIVO HIPERTEXTUAL – HIPEREDIÇÃO (coloca em rede textos, imagens, áudios, vídeos, aparatos etc.)
- Em suportes informáticos: Almeida (2011) Corôa (2012); Souza (2012); Mota (2012); Correia, F. (2013); Jesus (2014); Sacramento de Souza (2014).
- Em rede (na *web*): Almeida (2014)⁹¹; Mota (2017); Correia (2018)⁹²; Fagundes (2019); Souza (2019)⁹³.

Fonte: elaborado a partir de Borges (2020b, p. 801-803; 2021c, p. 62-63), com ajustes.

Buscamos, com base em nossas experiências, sistematizar uma metodologia para a edição de textos do século XX, ao examinar cada testemunho em sua especificidade quanto aos gestos de produção, transmissão e recepção de um texto ou obra, levando em conta o contexto sócio-histórico, as políticas editoriais, as tecnologias adotadas, entre outros aspectos relevantes à edição de um texto. Nosso propósito, enquanto filólogos-editores, é o de fazer o texto editado alcançar outros leitores/navegadores, inseri-lo em outro tempo e lugar e, como mediadores editoriais e intérpretes que somos, realizar uma leitura crítico-filológica, conforme diferentes orientações, temas e interesses do filólogo, a partir dos materiais que reunimos e que constituem a massa documental dos dossiês com que trabalhamos para produzirmos a edição crítica de um texto em suas diversas modalidades, em suportes papel, informáticos (CD-Rom, DVD, *pen drive*) e em rede (*Internet*, *Web*) (BORGES, 2020b).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Isabela Santos de. *A crítica filológica nas tessituras digitais*: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna. 2014. 321 f. 2 v. (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557>. Acesso em: 28 jan. 2018.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios do bordado de Jurema Penna*: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana. 2011. 246 f. II. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8395>. Acesso em: 28 jan. 2018.
- ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Edição e crítica filológica do texto teatral censurado. *Revista da ABRALIN*, v.16, n.3, p. 19-49, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52301>. Acesso em: 10 set. 2017.
- AUGUSTO, João. Quincas Berro d'Água – Re-lance. [A Tarde], Salvador: [16 fev. 1976]. Coluna Teatro. Recorte de jornal. Acervo do Teatro Vila Velha: Nós, por exemplo – Centro de Documentação e Memória.
- BÉDIER, Joseph. *Le Lai de l'Ombre*. Fribourg: l'oeuvre de Saint-Paul, 1890.

89 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25528>

90 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27656>

91 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557>

92 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29614>

93 <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>



- BIASI, Pierre Marc. *A Genética dos textos*. Tradução Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: Delfos; EDPUCRS, 2010 [2000].
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983 (Literatura y Sociedad, 33).
- BORDINI, Maria da Glória. *Manual de organização de acervos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/309698565/Manual-de-Organizacao-de-Acervos-Literarios>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012.
- BORGES, Rosa; FAGUNDES, Carla; SOUZA, Débora. *Tutorial sobre a metodologia de organização do fundo Textos Teatrais Censurados*. Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2016. [22 p]. Não publicado.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- BORGES, Rosa. Saberes em diálogo na prática filológica editorial. *Revista Linba D'Água* (On-line), São Paulo, v. 31, n. 2, p. 7-27, maio-ago. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v31i2p7-27>. Acesso em: 05 dez. 2018.
- BORGES, Rosa. Diálogos entre Filologia e Arquivística: acervos de dramaturgos baianos. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 23., 2019, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFil, v. 23, n. 3. p.180-195, 2019. Disponível em: www.filologia.org.br/xxiii_cnlf/cnlf/tomo01/14.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.
- BORGES, Rosa. Experiências e descentramentos epistemológicos na prática filológica. In: SOUZA, Risonete B. et al. *Filologia em diálogo: descentramentos culturais e epistemológicos*. Salvador: Memória & Arte, 2020a, p. 15-47. Disponível em: https://1f11a6e7-5dbd-49ca-a-343-4fae8a65778.filesusr.com/ugd/33823c_484db24267204deab916bd4bd15eedf0.pdf. Acesso em: 6 set. 2020.
- BORGES, Rosa. Uma metodologia para a edição de textos do século XX. *Revista Philologus*. Rio de Janeiro: CiFEFil, v. 26, n. 76, p.787-805, jan./abr. 2020b. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xii_sinefil/completos/uma_metodologia_ROSA.pdf. Acesso em: 27 out. 2020.
- BORGES, Rosa. A prática filológica na edição de textos modernos. In: CONGRÈS INTERNATIONAL DE LINGUISTIQUE ET DE PHILOGIE ROMANES, 29., 2019. Copenhague. *Anais [...]*. Copenhague: Université de Copenhague, 2021a[2019]. p. 31-44.
- BORGES, Rosa. Literatura e Teatro mediados pela filologia editorial. *A Cor das Letras*, 22(1), p. 452-472, 2021b. <https://doi.org/10.13102/cl.v22i1.7319>. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/7319>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- BORGES, Rosa. Prácticas filológicas en la edición de textos del siglo XX: experiencias de un grupo de investigación. (*anecdótica*, [S.l.], v. 5, n. 2, p. 41-70, ago. 2021c. ISSN 2683-166X. Disponível em: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anecdótica/index.php/anec/article/view/110>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- BORGES, Rosa. *Estudio crítico-filológico de Quincas Berro D'Água, adaptación de João Augusto de la novela de Jorge Amado: reflexiones sobre la práctica editorial* (Propuesta metodológica para la edición de textos teatrales). Ciudad de México, Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020c. [Submetido à publicação].
- BOWERS, Fredson. Some Principles for Scholarly Editions of Nineteenth-Century American Authors. *Studies in Bibliography*, v.17. Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia; University of Virginia Library, 1964. p. 223-228. Disponível em: <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=StudiesInBiblio/uvaBook/tei/sibv017.xml>. Acesso em: 06 mar. 2019.
- CALMON, Isabela. *Da cortina que é aberta: edição e crítica filológica de Uma alegre canção feita de azul de Yumara Rodrigues*. 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31665>. Acesso em: 26 ago. 2021.
- CARVALHO, Rosa Borges Santos. *Poemas do Mar de Arthur de Salles: edição crítico-genética e estudo*. 2001. xxxvi + 809 + 56 il. 2v. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- CASTRO, Ivo. *Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa nacional; Casa da Moeda, 1990.
- CERQUIGLINI, Bernard. Une nouvelle philologie? In: *Philology in the Internet Era/Philologie à l'ère de l'Internet*, Eötvös Loránd University, Budapest, 7-11 de junho de 2000, recogado en el volumen Vers une nouvelle philologie. Disponível em: <http://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm>. Acesso em: 04 maio 2017.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CLARK DE LARA, Belem. De la filología literaria a la historia de la literatura. In: SOUZA, Risonete Batista de et al. (org.). *Filologia em diálogo: descentramentos culturais e epistemológicos*. Salvador: Memória & Arte, 2020. p. 233-264. Disponível em: https://1f11a6e7-5dbd-49ca-a343-4fae8a65778.filesusr.com/ugd/33823c_ea038dd530d541d3a28925a232e0fca7.pdf. Acesso em: 19 ago. 2020.
- CLARK DE LARA, Belem. Filología Literaria e Historia. RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (org.). *História e Literatura: Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Imprensa Oficial SP; Memorial; Editora da UNICAMP, 2003.
- CONTINI, Gianfranco. Come lavorava l'Ariosto. In: _____. *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi, 1974[1937]. p. 232-241.
- CORÔA, Williane Silva. *Edição de texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem made in Babia, de Antonio Cerqueira*. 2012. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10829>. Acesso em: 28 jan. 2018.
- CORREIA, Fabiana Prudente. *Filologia e Humanidades digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde: acervo e edição de Os Desinibidos*. 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29614>. Acesso em: 25 maio 2019.



CORREIA, Fabiana Prudente. *O desabrochar de uma flor em tempos de repressão: edição e crítica filológica de Apareceu a Margarida de Roberto Athayde*. 2013. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27767>. Acesso em: 28 jan. 2018.

CORREIA, Hugo Leonardo Pires. *Bemvindo Sequeira e a cena política nas tramas de Me segura que eu vou dar um voto: edição e crítica filológica do texto teatral*. 2014. 216 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/>. Acesso em: 28 jan. 2018.

DÍAZ ALEJO, Ana Elena. *Edición crítica de textos literarios: Propuesta metodológica e instrumental*. México: Seminario de Edición Crítica de Textos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

DUARTE, Luiz Fagundes. Breviário de termos da crítica textual. In: _____. *Os palácios da memória: ensaios de crítica textual*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 377-400. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/47057>. Acesso em: 06 set. 2019.

FAGUNDES, Carla Cecí R.. *Deolindo Checcucci e o teatro infantil baiano no contexto da ditadura militar: arquivo, edição e estudo crítico-filológico*. 2019. 307f. + volume digital. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

GASKELL, Philip. *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: University Press, 1972.

GREG, Walter. *The Rationale of Copy-Text*. Oxford: Maxwell, 1966 [1950].

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

GRÉSILLON, Almuth. Crítica Genética, prototexto e edição. In: BEZERRA, Ângela Maria Brando; CIRILLO, José. *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 41- 51.

HAY, Louis. *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979.

HIGASHI, Alejandro. *Perfiles para una ecdótica nacional: crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*. México: UNAM; UAM, 2013.

JESUS, Ludmila Antunes de. *Teatro de cordel de João Augusto entre arquivo(s), edição e estudos*. 2014. 177 f. + DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/en/node/416>. Acesso em: 20 jan. 2018.

JESUS, Ludmila Antunes de. *A dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*. 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras em Linguística, Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10824>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LACHMANN, Karl. *Lucretius: De rerum natura*. New York: Garland, 1850. (Reprinted 1979).

LIMA, Liliam Carine da Silva. *Manual de construção, a arquitetura poética de João Augusto: edição genética e estudo crítico*. 2014. 207f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27356>. Acesso em: 28 jan. 2018.

LOURENÇO, Isabel. *The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição electrónica*. 2009. 490 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Modernas, Coimbra. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/12069>. Acesso em: 13 ago. 2021.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. La edición crítica hipertextual: hacia la superación del incunable del hipertexto. In: *Lecturas y textos en el siglo XXI: nuevos caminos en la edición textual*. Jaén, Universidad, 2007, p. 1-52. Disponível em: http://eprints.ucm.es/8687/1/La_edición_crítica_hipertextual.pdf. Acesso em: 19 jul. 2019.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. La edición crítica hipertextual: hacia la superación del incunable del hipertexto. In: CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina; RAMÍREZ LUENGO, José Luis (eds.). *Lecturas y textos en el siglo XXI: nuevos caminos en la edición textual*. Lugo: Axac, 2009, p. 11-74. (Colección Logophiles, 3).

MAAS, Paul. *Textkritik*. Leipzig: B. G. Teubner, 1927.

MACNEIL, Heather. Decifrando e interpretando os fundos arquivísticos e suas partes: uma análise comparativa da crítica textual e da teoria do arranjo arquivístico. GILLILAND, Anne J.; MCKEMMISH, Sue; LAW, Andrew J. (org.). *Pesquisa no multiverso arquivístico*. Tradução de Ana Cristina Rodrigues. Salvador: 9Bravos, 2019, p. 151-173.

MATOS, Eduardo Silva Dantas de. *O manuscrito autógrafo e suas rasuras: autoria, subjetividade e edição*. 2014. 202f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8476>. Acesso em: 28 jan. 2018.

MATOS, Eduardo Silva Dantas de. *Os manuscritos de Cândido ou O Otimismo – o berói de todo caráter, uma adaptação de Cleise Mendes: leituras do processo de criação e proposta de edição genética*. 2011. 208f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. <http://www.ppglitcult.letras.ufba.br/pt-br/node/411>. Acesso em: 28 jan. 2018.

MCGANN, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

MCGANN, Jerome J. *The rationale of HyperText*. 1995. Disponível em: <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Acesso em: 23 ago. 2018.

McKENZIE, Donald F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005[1986].

McKENZIE, Donald F. *Bibliography and the Sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999[1986].



- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989 [1985].
- MOTA, Mabel Meira. *Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As Interrogações, de Ariovaldo Matos*: leitura filológica do arquivo e edição do texto. 2012. 220 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- MOTA, Mabel Meira. *Filologia e Arquivística em tempos digitais*: o arquivo hipertextual e as edições filológicas de A Escolha ou o Desembestado de Ariovaldo Matos. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- PASQUALI, Giorgio. *Storia della tradizione e critica del testo*. 2. ed. Milão: Mondadori, 1974[1934].
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Historia del libro y edición de textos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2018.
- QUENTIN, Henri. *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*. Paris: Picard, 1926.
- SACRAMENTO DE SOUZA, Arivaldo. *Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudo de sexualidades*. 2014. 358 f. + DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27656>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- SAID, Edward W.. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução R. Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004].
- SANTOS, Rosa Borges dos. Literatura, teatro e história: o texto em cena. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 2., 2007, Feira de Santana. *Anais do II Seminário de Estudos Filológicos – SEF. Filologia e História: múltiplas possibilidades de estudo*. Salvador: Quarteto, 2007. p. 71-82.
- SANTOS, Rosa Borges dos. (org.). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia*: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26433>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Filologia, genética e sociologia dos textos. In: ROMANELLI, Sérgio. (org.). *Compêndio de Crítica Genética: América Latina*, Vinhedo. Horizonte: 2015[2013]. p. 43-50.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Ações do filólogo editor: teoria e prática. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA, 20., 2016, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: CIFEFil, v. 20, n. 5. p. 44-62, 2016. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_05/003.pdf. Acesso em: 05 dez. 2016.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Estudos crítico-filológicos: teorias e práticas editoriais. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA, 22., 2018, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF. Rio de Janeiro*: CIFEFil, v. 22, n. 3. p. 494-503, 2018a. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxii_cnlf/cnlf/tomo01/035.pdf. Acesso em: 20 set. 2018.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Dramaturgia censurada em arquivo digital: acervos e edição. In: ALMEIDA, Isabela S. de; BARREIROS, Patrício Nunes; SANTOS, Rosa Borges dos. *Filologia e humanidades digitais*. Feira de Santana: EDUEFS, 2018b. p. 103-130.
- SANTOS, Dâmaris Carneiro dos. *História da Paixão do Senhor: edição genética e estudo do processo de criação*. 2020. 93f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- SILVA JÚNIOR, Sebastião. *O adorável cogumelo da bomba atômica: uma edição interpretativa*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- SOUZA, Débora de. *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*. 2012. 251 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528>. Acesso em: 28 jan. 2018.
- SOUZA, Débora de. *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa*: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico. 2019. 443f + volume digital. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>. Acesso em: 20 jul. 2019.
- TANSELLE, G. Thomas. Greg's Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature. *Studies in Bibliography*, v.28. Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia; University of Virginia Library, 1975. p. 167-230. Disponível em: <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=StudiesInBiblio/uvaBook/tei/sibv028.xml>. Acesso em: 06 mar. 2019.
- TANSELLE, G. Thomas. The Editorial Problem of Final Authorial Intention. *Studies in Bibliography*, v.29. Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia; University of Virginia Library, 1976. p. 167-211. Disponível em: <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=StudiesInBiblio/uvaBook/tei/sibv029.xml>. Acesso em: 06 mar. 2019.
- TANSELLE, G. Thomas. Recent Editorial Discussion and the Central Questions of Editing. In: *Studies in Bibliography*. Virginia: University of Virginia Library, 1981, v. 34, p. 23-65. Disponível em: www.jstor.org/stable/40371733. Acesso em: 20 out. 2019.
- TAVANI, Giuseppe. Los textos del siglo XX: Teoría y metodología de la edición crítica de textos literarios contemporáneos. In: LITTERATURE LATINO-AMERICAINE ET DES CARAIBES DU XX SIECLE: théorie et pratique de l'édition critique. Roma: Bulzoni, 1988. p. 58-59; p. 65-84. (Collection Archives).
- ZELLER, Hans. A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts. *Studies in Bibliography*, v. 28. Charlottesville: Bibliographical Society of the University of Virginia; University of Virginia Library, 1975. p. 231-264. Disponível em: <http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=StudiesInBiblio/uvaBook/tei/sibv028.xml>. Acesso em: 06 mar. 2019.





GLUB!



ESTÓRIA
DE UM
ESPANTO

TEXTO E DIREÇÃO
Nivalda
Costa



TeatroCastroAlves

9:10-11:12x13
maio 79
21 hs

COLABORAÇÃO:

STELLA
KODAK
NAPEL
MAXICOLOR
MAXI FACTOR
ENOCK SILVA & CIA.

Cartaz de divulgação da peça Glub: estória de um espanto (Arquivo Textos Teatrais Censurados)

EDIÇÕES INTERPRETATIVA E CRÍTICA HIPERMÍDIAS: DIFERENTES ORIENTAÇÕES DE LEITURA NA CONTEMPORANEIDADE

Débora de Souza

Apresentamos os procedimentos metodológicos usados na elaboração da edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* e da edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r*, textos teatrais da baiana Nivalda Costa, produzidos e censurados no período da ditadura militar. Em uma vertente pragmática, social e política, buscamos evidenciar a diversidade e a historicidade dos textos, bem como propiciar diferentes modos de leitura para um público heterogêneo, composto tanto por pessoas comuns quanto por especialistas, explorando a interface hipertextual e hipermídia na configuração de um projeto que permite representar, historicizar e documentar uma produção intelectual.

Nesse sentido, informamos acerca das situações textuais dos testemunhos, seus aspectos materiais e históricos, dos princípios norteadores, das orientações seguidas e dos critérios gerais e específicos estabelecidos em nossa prática editorial digital. Além disso, em formato passível de impressão, damos a ler os textos críticos, resultado da mediação do editor, que permite, por meio das atividades de edição e crítica filológica, dar acesso aos textos e colaborar para a construção da cena dramaturgica na Bahia e, conseqüentemente, no Brasil.

TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO, CIRCULAÇÃO E EDIÇÃO DE TEXTOS TEATRAIS

No âmbito das Humanidades Digitais, podemos eleger o meio eletrônico (ambiente, recursos e programas) para a elaboração de edições, arquivos hipertextuais/hiperedições (edição fac-similar digital, edição interpretativa, crítica e sinóptico-crítica hipermídias), integrando edições e documentos, explorando a interface hipertextual e hipermídia na configuração de um projeto que permita representar, historicizar e documentar uma produção intelectual. Esse formato possibilita ampliar e reconfigurar a rede de documentos (em suas relações internas, para documentos do próprio acervo, e externas, para páginas e sites da internet) de modo infinito, bem como promover atualizações nas edições, em diferentes momentos.

Esclarecemos que não se tratam de edições convencionais elaboradas em suporte papel e apresentadas em suporte digital ou de simples disponibilização de um conjunto de textos digitalizados, mas de edições que resultam de um fazer-pensar editorial desenvolvido em ambiente eletrônico. Embora usemos o conhecimento editorial aprendido no labor filológico com textos manuscritos e impressos, na perspectiva editorial



contemporânea, o modo de elaboração, funcionamento e apresentação das edições, bem como o de acesso, é reconfigurado, o que requer do filólogo-editor conhecimento no âmbito das humanidades digitais e/ou formação de grupos de pesquisa multidisciplinares.

Para exemplificarmos nossa prática, apresentamos a edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* e a edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r*, textos teatrais que compõem o dossiê da *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço* (SECPE), parte do Acervo Nivalda Costa (ANC-ATTC). Essas edições hipermídias (construídas por meio de *hiperlinks*, com notas e comentários críticos, cruzando material multimídia, verbal, visual, sonoro, audiovisual) integram o Arquivo Hipertextual do dossiê da SECPE disponível no domínio <http://acervonivaldacosta.com> (SOUZA, D., 2019)¹, plataforma aberta, espaço virtual, em que colocamos em cena, de forma dinâmica e interativa, documentos (os quais podem ser consultados e comentados individualmente por meio de uma ferramenta de busca) e edições em diferentes níveis de leitura, para encenação, leitura silenciosa e/ou estudo crítico da dramaturgia de Nivalda Costa² (4 de maio de 1952 – 9 de julho de 2016).

O dossiê da SECPE é composto por mais de duzentos documentos digitalizados, provenientes de diferentes instituições de guarda (SOUZA, D., 2019), agrupados em seis sub-dossiês referentes aos seis textos teatrais que integram a produção, dentre os quais destacamos dois, conforme o Quadro 1:

Quadro 1 – Documentos do dossiê da SECPE

SÉRIE TEXTO	PRODUÇÃO INTELEC-TUAL	PUBLICAÇÕES NA IMPRESA E EM DIVERSAS MÍDIAS	DOCUMENTAÇÃO CENSÓRIA	ESBOÇOS, NOTAS E RASCUNHOS	DOCUMENTOS AUDIO VISUAIS E DIGITAIS	ESTUDOS	VÁRIA	TOTAL
<i>Anatomia das feras</i>	3	33	13	1	19		-	70
<i>Aprender a nada-r</i>	2	28	9	4	1	1	2	46
<i>Casa de cães amestrados</i>	2	-	8	1	-	-	-	11
<i>Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i>	2	56	10	2	5	-	-	75
<i>Glub! Estória de um espanto</i>	2	22	6	3	3	1	1	38
<i>Vegetal vigiado</i>	3	19	7	3	-	1	-	33
Total de documentos								272

Fonte: elaborado pela autora, a partir de D. Souza (2019).

1 Consultar o trabalho em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>.

2 Nivalda Silva Costa, baiana, negra, intelectual comprometida socialmente, desempenhou, ao longo de sua vida, diferentes papéis: pesquisadora, escritora (poetisa, contista, dramaturga, roteirista), diretora, assistente de direção, autora, antropóloga, professora (de roteiro e de arte cênica), coordenadora pedagógica (de projetos de extensão e de centros culturais), assessora de comunicação social, entre outros. Nivalda Costa fundou o Grupo de Experiências Artísticas, Grupo Testa, criou a *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço* e a *Série de Estudos sobre etnoteatro negro brasileiro*, coordenou o projeto de pesquisa *Afro Memória: 100 Anos de Abolição* e participou ativamente da *Série Arte / Literatura*, da *Feira de Cultura Afonjá*, da *Revista Exu* e da Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, sobretudo, nos projetos *Êres do Museu*, *Reconstruindo o Quilombo*, *Diálogos Afro-Brasileiros* e na criação e implantação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira.



Nesse processo de organização por série, o texto teatral, objeto de estudo, é pensado como “centro provisório” (BORGES; SOUZA, 2012), parte de uma rede composta por diferentes “centros”, pontos móveis que podem ser expandidos a depender do olhar e do propósito do pesquisador, e é lido em sua relação com os demais documentos do acervo, todos reconhecidos, respeitados e preservados, considerando-se as suas especificidades materiais e históricas (SOUZA, D., 2019). A organização proposta, nesse sentido, fornece pistas quanto à nossa mediação filológica e orienta, em alguma medida, a consulta e a leitura dos documentos por parte de diferentes sujeitos/leitores/usuários.

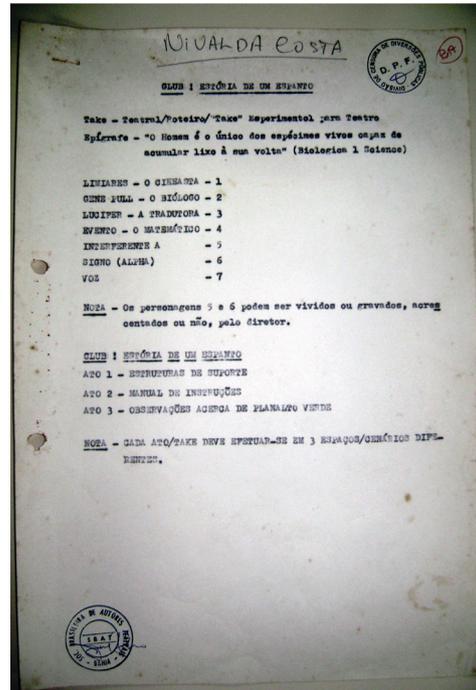
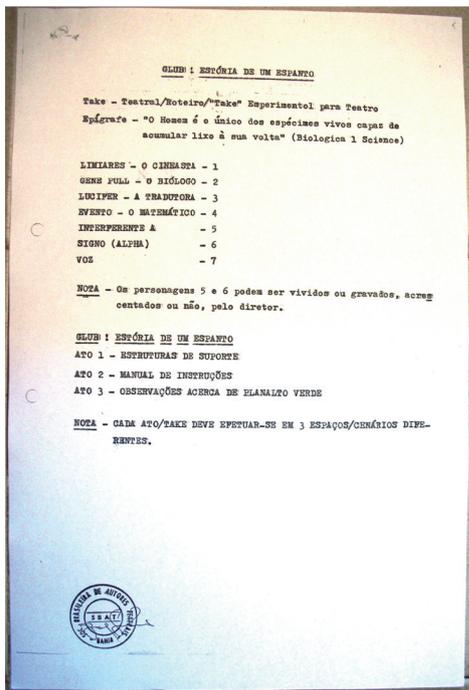
No dossiê do texto ***Glub! Estória de um espanto***, reunimos trinta e oito (38) documentos da imprensa, da Censura e do espetáculo. Na série “Produção Intelectual”, temos dois testemunhos que constituem a tradição do texto, a saber, **GEE_{AN}** e **GEE_{NAEXB}**. São duas das três vias do texto encaminhado à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em 1979, para fins de exame censório. É um mesmo texto datiloscrito materializado em duas vias distintas, no que concerne a carimbos, anotações, marcas de perfurador, clipe e grampo, peculiaridades que resultam, em sua maioria, da movimentação e da intervenção próprias do processo censório, de acordo com os trâmites legais em vigor na época, e do modo de armazenamento e de conservação do documento por parte da instituição de guarda.

O testemunho **GEE_{AN}** (COSTA, 1979a) é uma reprodução datiloscrita proveniente da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Teatro) (COREG-AN-DF(DCDP)), parte do processo censório no qual constam reproduções de um requerimento/solicitação, um ofício, uma ficha de protocolo e um parecer, além do Certificado de Censura que integra o Arquivo Pessoal de Nivalda Costa (APNC). Esse documento tem 10 folhas e 310 linhas, à folha 1, título do texto, lista de personagens, nota e relação dos atos, e, das folhas 2 a 10, a narrativa. Apresenta, em sua materialidade, carimbo da Soc(*iedade*) Brasileira de Autores Teatrais – Bahia, SBAT - BA, em formato circular, com a rubrica em seu interior, localizado no ângulo inferior, à esquerda, às folhas 1, 2 e 10.

O testemunho **GEE_{NAEXB}** (COSTA, 1979b), datiloscrito, encaminhado, inicialmente, à DCDP para fins de exame censório, teve um processo de circulação distinto, pois se encontra arquivado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB). Provavelmente, essa via do texto foi encaminhada à Superintendência Regional da Bahia (SR/BA) quando autorizada a realização do exame do ensaio geral, e, posteriormente, devolvida à requerente. Esse documento apresenta aspecto amarelado, devido à ação do tempo, marcas de grampo e de clipe, enferrujados, no ângulo superior, à esquerda, e de duas perfurações, centralizadas à margem esquerda.

Há, às folhas 1, 2 e 10, o carimbo da SBAT-BA, em formato circular, à tinta preta, localizado no ângulo inferior, à esquerda, com a rubrica em seu interior, à tinta azul. Apresenta também, em todas as folhas, um carimbo da DCDP - Departamento de Polícia Federal (DPF), em formato circular, à tinta preta, com rubrica em seu interior, à tinta azul, no ângulo superior direito. Além disso, à folha 1, há, à mão, “NIVALDA COSTA”, na margem superior, centralizado e sublinhado, à tinta preta; e “BA”, no ângulo superior, à direita, em tinta vermelha. Vejamos as figuras 1 e 2, fac-símiles da folha 1, de **GEE_{AN}** e de **GEE_{NAEXB}**, respectivamente:



Figuras 1 e 2 – Fac-símile digital dos testemunhos GEE_{AN} e GEE_{NAEXB}


Fonte: COSTA, 1979a, à esquerda, COSTA, 1979b, à direita.

No dossiê do texto *Aprender a nada-r*, reunimos quarenta e seis (46) documentos. Na série “Produção Intelectual”, temos dois testemunhos que constituem a tradição do texto, **AN_{APNC}** e **AN_{AN}**. O testemunho **AN_{APNC}** (COSTA, [1975a]), pertencente ao APNC, é um texto compósito, com folhas de, pelo menos, três diferentes testemunhos (as folhas 1, 6 e 7 pertencem a um testemunho; as folhas 2, 4 e 5 são vias do texto encaminhado para exame censório; e a folha 3 pertence a outro testemunho, com tinta em processo de apagamento), que reflete a tentativa de Nivalda Costa de reunir, preservar, a materialidade dispersa.

Temos um datiloscrito, em papel ofício amarelado devido à ação do tempo, constituído por 7 folhas, com 305 linhas. À folha 1, apresentam-se as referências usadas na construção do texto e a lista de personagens, e, da folha 2 a 7, a narrativa em si. As folhas 2, 4 e 5 estão numeradas, no formato -2-, -5-, -6-, à margem superior, ao centro. À margem esquerda, no ângulo superior, as folhas 1 e 2 apresentam marcas de grampos e de cliques enferrujados. As folhas 6 e 7 apresentam manchas causadas pela umidade e rasgões que comprometem a leitura. À folha 1, linhas 4-9, há duas retas perpendiculares, formando uma cruz, marca de cancelamento, à mão, em tinta preta.

Há campanhas de reescrita e de revisão, à mão, em tinta azul e preta, às folhas 1, 3, 4, 6 e 7, realizadas por Nivalda Costa. Vejamos alguns exemplos dessas operações³:

- “[← A OUTRA —] Praticamente” (COSTA, [1975a], f. 5);
- “Antig<o>/a\ Outra”; “É <o>/me\ jogo Semi-<i>/n\ua d<o>/a\ <circulo> [↑*minha*] posição”; “cada [↑ *vez*] mais alto e quando e<d>/c\oa; recita[↑*n*]do<s>”; “perdido... [↓ *Sentido*]” (COSTA, [1975a], f. 6);
- “Coro <dois Ma>/Mateus/Ma\teus[a]”; “com [↑ um] enorme<s> lenço<s>/l\”; “tapete azul e <o> [↑e] estendo no palco”; “enquanto [↑ vozes] gravadas dizem [...]” (COSTA, [1975a], f. 7).

3 Para a descrição simplificada das intervenções realizadas por Nivalda Costa, à mão, nos textos que têm rasuras, usamos os seguintes operadores críticos: [] acréscimo, [←] acréscimo à margem esquerda, [↑] acréscimo na entrelinha superior e [↓] acréscimo na entrelinha inferior, <>/ \ substituição por sobreposição, na relação <substituído>/substituído, para supressão (< > para supressão de ponto), † para palavra ou trecho ilegível; <†> para riscado ilegível; □ espaço deixado em branco pela autora.



Além dessas folhas, há 4 folhas avulsas, duas manuscritas⁴, **Ms**¹ e **Ms**² [COSTA, 1975b], em tinta azul, 27 e 11 linhas, respectivamente, com pequenos rasgos, à margem direita e à esquerda, apresentam características de texto passado a limpo e correspondem à folha 7 do texto encaminhado para exame censório; uma datiloscrita, **Dat**¹ [COSTA, 1975c], 21 linhas, apresenta emenda autoral, à mão, em tinta azul, numerada ao centro, à margem superior, no formato – 9 –, corresponde à folha 9 do texto encaminhado para Censura; e outra datiloscrita, **Dat**² [COSTA, 1975d], única produzida à máquina elétrica, 32 linhas, numerada ao centro, à margem superior, no formato –2–, com pequenos rasgos, às margens direita e esquerda.

O outro testemunho, **AN**_{AN} (COSTA, 1975e), pertencente à COREG-AN-DF(DCDP), faz parte dos documentos do processo censório da peça, uma das três vias do texto encaminhado aos órgãos de Censura. É uma reprodução datiloscrita, com 304 linhas e 9 folhas numeradas, em formato -1-, à margem superior, ao centro, contudo, como parte daquele processo, todas as folhas são renumeradas, à mão, no ângulo superior direito, de 4 a 12. Há marcas de grampos e perfurações, à margem esquerda. Registra-se um carimbo, em formato circular, rubricado, ao centro, da SBAT-Ba, à folha 1.

Esse testemunho apresenta, em sua materialidade, dois tipos de marcas próprias do processo censório, sublinha e ponto de interrogação, que orientam a leitura quanto ao posicionamento dos técnicos em relação à produção teatral estudada. Ao longo do texto, muitas palavras e frases estão sublinhadas e, às folhas 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9, algumas falas e alguns trechos estão sinalizados, à margem direita, por pontos de interrogação.

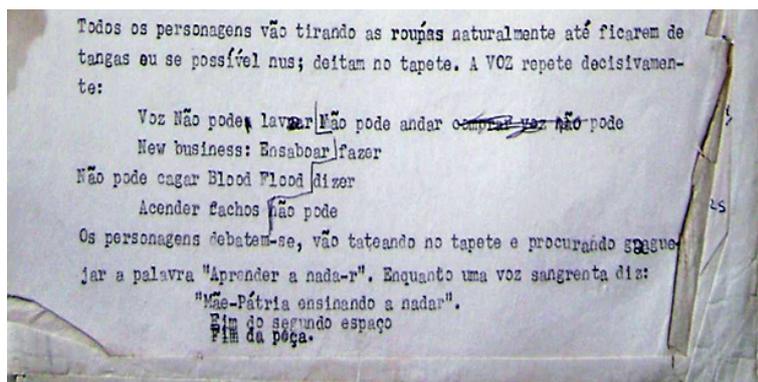
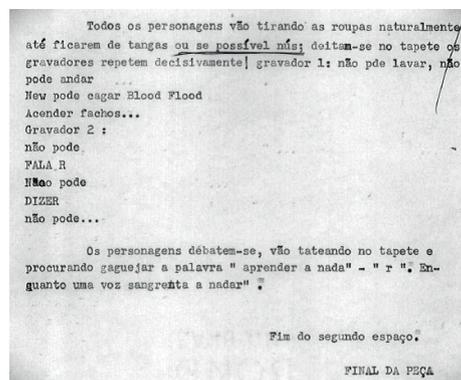
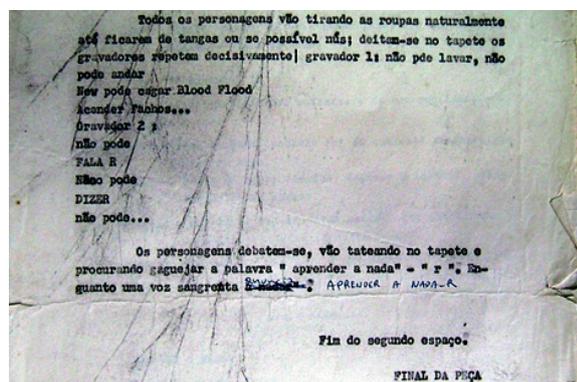
Os dois referidos testemunhos foram datilografados por outra pessoa, que, durante a reprodução, cometeu alguns lapsos e/ou omissões, na maioria das vezes, por falta de atenção ou por se equivocar quanto à letra de Nivalda Costa. Há, no testemunho **AN**_{AN}, uma demonstração de que o datilógrafo, de fato, copiava, mas não lia o texto, e de que fez uma confusão de letras, “m” por “u”, em: “Depois de um **sou** gravado das Pororocas, saem dançando xaxado, enquanto um slide do Rio Amazonas é projetado” (COSTA, 1975e, f. 7, grifo nosso).

Os testemunhos **AN**_{APNC} e **AN**_{AN} apresentam diferenças entre si quanto ao número de folhas, 7 e 9, respectivamente, bem como quanto à construção textual, no que diz respeito ao uso de pontuação, principalmente, emprego de vírgula, supressão de palavras ou trechos, redução de indicações cênicas e substituições de personagens em determinadas ações, além de pequenas transformações de algumas falas. Todavia, merece destaque o trecho final do texto, à última folha, porque o mesmo tem reflexo direto na potência crítica do discurso teatral proposto. É prudente considerarmos também, nesse caso, a folha **Dat**¹, na qual há, à mão, em tinta azul: “Enquanto uma voz sangre<t>/n\ta <a nadar”> [↑anuncia:] [APRENDER A NADA-R]” (COSTA, [1975c]) (Cf. Figuras 3, 4 e 5). A partir desse registro, destacamos a revisão, de próprio punho, realizada por Nivalda Costa, bem como o trabalho de reescrita; o erro de cópia cometido pelo datilógrafo; e a relação entre **Dat**¹ e o testemunho **AN**_{AN}, ambas vias do texto encaminhado para exame censório.

⁴ Utilizamos números sobrescritos (¹ e ²) para distinguir as folhas avulsas manuscritas (Ms) e/ou datiloscritas (Dat).



Figuras 3, 4 e 5 – Recortes de fac-símiles do texto *Aprender a nadar* (Dat¹, AN_{AN} e AN_{APNC}, respectivamente)



Fonte: COSTA, [1975c], à esquerda, COSTA, 1975e, à direita, e, COSTA, [1975a], ao centro.

A tradição e a transmissão desses textos são marcadas por seu processo de circulação, ou seja, por duas instâncias, (i) pelo uso coletivo de cópias do texto por membros do Grupo de Experiências Artísticas, Grupo Testa (grupo de teatro fundado em 1975 por Nivalda Costa), durante ensaios ou leituras dramáticas, momentos propícios a registro de intervenções nas cópias; (ii) pelo trâmite censório da época, no qual se enviavam três vias do texto à DCDP, em Brasília, para exame.

Além desses documentos reunidos na série “Produção Intelectual”, destacamos o conjunto documental agrupado nas séries “Publicações na imprensa e em diversas mídias” (matérias de jornal e roteiros de divulgação provenientes, sobretudo, do setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia) e “Documentação Censória” (solicitação/requerimento, ofício, parecer, memorando, radiograma, relatório, ficha de protocolo e Certificado de Censura arquivados, em sua maioria, na COREG-AN-DF(DCDP)), a partir do qual lemos o impacto dessa dramaturgia na sociedade da época, bem como a relação de Nivalda Costa com os membros do Grupo Testa, com os outros artistas e com os órgãos de Censura, local e federal.

Após reconhecer cada um dos dois testemunhos dos textos, seus aspectos materiais e históricos, passamos a melhor refletir sobre a elaboração de um projeto editorial eletrônico, buscando evidenciar a diversidade e a historicidade dos textos, bem como dar a ler diferentes textos críticos para leitura e para encenação. Nessa prática metodológica, é possível reconfigurar, em outro tempo e espaço, o texto teatral censurado, estudar a história do texto e suas transformações, e, por conseguinte, a atuação de sujeitos, em uma leitura filológica construída na articulação entre documentos do dossiê e edições.



PRÁTICA EDITORIAL DIGITAL: A CONSTRUÇÃO DE EDIÇÕES INTERPRETATIVA E CRÍTICA HIPERMÍDIAS

Em nossa proposta, adotamos uma vertente editorial pragmática (KASTAN, 2001), em perspectiva social e política, a fim de editar textos teatrais, em sua relação com os outros documentos, reconhecendo a complexidade do nosso objeto de estudo e as especificidades quanto à materialidade, à historicidade e à instabilidade de cada um dos testemunhos dos textos selecionados. Consequentemente, afastamo-nos de uma tendência platônica ou teleológica, de base positivista, embora não descartemos alguns dos procedimentos metodológicos configurados nesse âmbito, assim como a contribuição da tradição filológica ocidental, no processo de difusão e de circulação de uma obra para conhecimento de grande público.

Reconhecemos, em consonância com A. Souza (2008), o papel e a ação do filólogo-editor, intérprete no processo de mediação editorial, sujeito que também participa da construção/atualização de sentidos de um texto, aquele que, imerso em uma perspectiva científica, é convidado a tornar público os procedimentos teórico-metodológicos, as escolhas e os caminhos adotados em seus estudos, dando, ao leitor, acesso às informações e, por conseguinte, condições para interpretar e tecer suas próprias leituras. Passamos a investir em uma sociologia dos textos, conforme Don McKenzie (2005 [1991]), a partir de concepções defendidas por Jerome J. McGann (1983) quanto à noção de texto como evento social, inerentemente, variável e instável, enfatizando os aspectos materiais, as formas gráficas e as modalidades de inscrição dos textos na construção de significado (CHARTIER, 2005 [1991]).

No âmbito de uma teoria social da edição, na qual se busca construir a história do texto, a partir de edição e estudo crítico-filológico, conforme objetivo, objeto de estudo e público alvo, o filólogo-editor pode editar cada texto, individualmente, elaborando uma edição interpretativa, “[e]dição de um texto de testemunho único, ou de um determinado testemunho isolado de uma tradição [...]”; para além da transcrição e da correção de erros, o editor atualiza a ortografia e elabora notas explicativas [...]” (DUARTE, 2019, p. 386), ou uma edição crítica, em que a instabilidade e a historicidade textual também são trabalhadas, contudo, “[...] não apresentando um texto passado em particular, mas cristalizando numa dada versão toda a história de uma obra desde a sua origem até ao momento presente” (LOURENÇO, 2009, p. 227).

Segundo Duarte (2019), nesse tipo de edição, realiza-se

[r]eprodução do texto do autógrafo (quando existente), ou do texto criticamente definido como mais próximo do original (quando este não existe – *constitutio textus*), depois de submetido as operações de recensão (*recensio*), colação (*collatio*), constituição do estema com base na interpretação das variantes (*estemática*), definição do testemunho base, elaboração de *critérios de transcrição*, e de correção (*emendatio ope codicum* ou *emendatio ope ingenii*). Todas estas operações devem ser devidamente justificadas e explicadas (*annotatio*), e todas as intervenções do editor, com realce para as lições não adotadas (do original ou dos testemunhos da tradição) devem ser registadas no *aparato crítico* [Blecu, 1983] (DUARTE, 2019, p. 385, grifo do autor).

Essa prática editorial é escolhida, sobretudo, quando se busca preservação e difusão da produção intelectual de um autor, apresentando um texto crítico para publicação. Visando uma leitura do texto em seus aspectos históricos, sociais e colaborativos, considerando as múltiplas intenções, a noção de autoridade relativa e a obra



como processo, o filólogo tende a estabelecer “[...] um centro provisório, um testemunho posto em evidência, não por privilégio ou merecimento, mas por estratégia de leitura e crítica” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 23).

Assim, há um movimento de deslocamento quanto àquela proposta de edição “definitiva” e começam a surgir iniciativas em que se usam programas computacionais aplicados à edição de textos, na produção de um projeto editorial eletrônico, dinâmico e relacional. Com o conhecimento proveniente do labor próprio às tradições manuscritas e impressas, considerando sobremaneira a *recensio*, a *emendatio* e a *constitutio textus*, passamos a vislumbrar e a propor, na era digital, outras possibilidades de dar a conhecer e a ler textos críticos, por meio de novas construções intelectuais e práticas tecnológicas.

A prática de uma edição digital

[...] desconstrói a hierarquização texto crítico X aparato, uma vez que o hipertexto possibilita justapor informações, por meio de janelas móveis, bem como interconectar um grande volume de informações que podem ser lidas lado a lado com o texto crítico. O hipertexto suplanta as restrições de tamanho impostas pelo suporte papel e confere ao editor espaço para o exercício da atividade crítica. Dessa forma, ampliam-se, também, as possibilidades do aparato, pois este já não se restringe a apresentar documentos verbais, mas engloba áudio, vídeo, além de material iconográfico e *links* para sites externos (ALMEIDA, 2014, p. 134).

Nesse sentido, para a construção de edições interpretativa e crítica em formato hipermídia, inicialmente, revisitamos tipos editoriais eletrônicos desenvolvidos por membros da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) e buscamos construir um conhecimento quanto à elaboração de edições eletrônicas, sobretudo, por meio dos princípios definidos por Shillingsburg (1993) quanto a *usability* (usabilidade), *transportability* (transportabilidade), *design and storage specifications* (designer e armazenamento de dados), *security and order* (segurança e ordem), *integrity* (integridade), *expandability* (expansabilidade), *printability* (passível de impressão) e *user-friendly* (sistema de navegação “amigável”) e das recomendações⁵ apresentadas por Barreiros (2018), que propõe uma ampliação dos referidos princípios, considerando o trabalho editorial com documentos de acervos literários.

Pensamos em um produto a ser disponibilizado *on-line*, na internet, compatível com qualquer *software*/ sistema operacional, visando ampliar a possibilidade de acesso às edições, diferentemente de edições apresentadas em modo *off-line*, disponibilizadas por meio de CD-Rom. A partir dessa escolha, podemos promover atualizações de dados a qualquer momento e em diferentes espaços, sendo disponibilizadas aos usuários, simultaneamente, sem prejudicar a integridade da edição. Para elaborar este projeto editorial, nos reunimos com um analista de sistemas que indicou o uso de ambiente, programas e plataformas de desenvolvimento da *Microsoft*, de linguagens de programação *open source*, ou seja, não comercializadas. Então, para elaborar as edições hipermídias, elegemos os programas *Hypertext Markup Language 5* (HTML 5), *JavaScript* e *Cascading Style Sheets* (CSS).

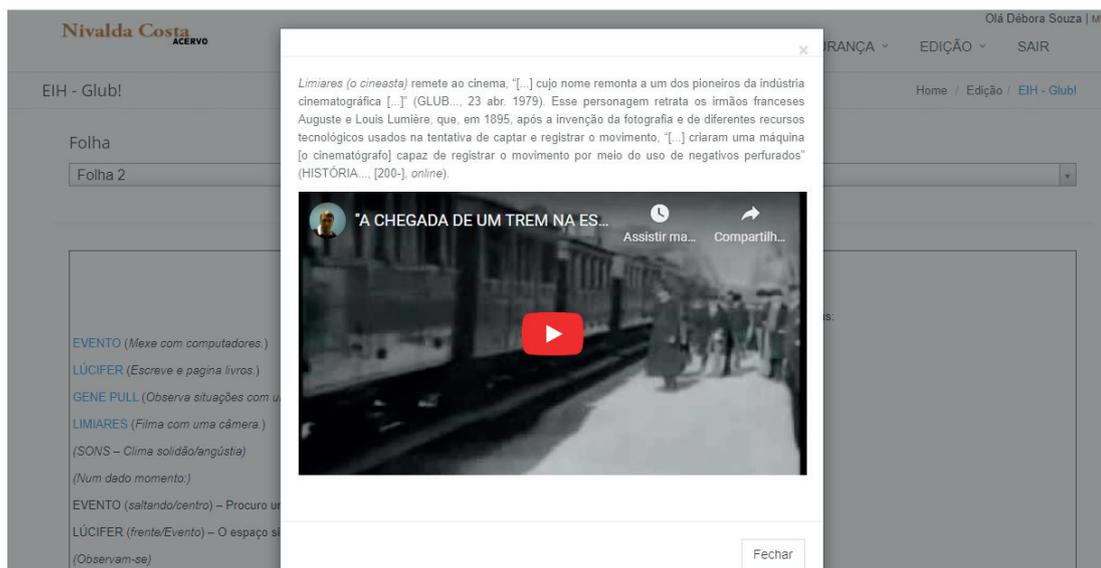
Nesse ambiente eletrônico, elegemos, ainda, o formato *website*, que pode ser acessado em diferentes navegadores, *Google Chrome*, *Mozilla Firefox*, *Internet Explorer* e *Safari*. A disponibilização por meio da *web*

5 Recomendações para a elaboração de edições digitais: “[...] a) apresentar informações sobre os procedimentos editoriais aplicados nas transcrições, no estabelecimento dos textos ou outras questões técnicas que sejam pertinentes; b) inserir ferramentas de busca que possam facilitar o acesso às informações; c) criar diferentes níveis de acesso, por meio da constituição de menus que permitam aos leitores estenderem suas leituras de acordo com interesses específicos; d) preservar, na medida do possível, os códigos linguísticos, bibliográficos, contextuais inerentes ao texto; e) cuidar para não cometer excesso, quanto à utilização de *hyperlinks* no interior dos textos; f) disponibilizar o texto editado numa versão em txt. para favorecer sua utilização em ferramentas computacionais para estudos linguísticos; g) desenvolver um plano de captura, tratamento e armazenamento das imagens, vídeo e som utilizados na edição. [...]” (BARREIROS, 2018, p. 292).



diminui as chances de incompatibilidade quanto a algum sistema operacional, porque permite que o usuário tenha acesso à edição independentemente do sistema operacional, do navegador e do aparelho (computador, *notebook*, *smartphone* e outros) utilizados. Esse formato permite também integrar e relacionar material multimídia, texto, som, imagem e vídeo, o que é próprio à cultura digital, mas também ao teatro, arte plural construída do/e no enlace entre diversas linguagens e materialidades (Cf. Figura 6). Isso significa poder disponibilizar informações por meio do cruzamento de textos, em perspectiva intertextual, dialógica e polifônica, o que auxilia na contextualização e na leitura da dramaturgia, tendo impacto na recepção por parte dos leitores/usuários.

Figura 6 – Edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* (link referente ao personagem *Limiaries*, à folha 2)



Fonte: elaborado pela autora.

Elaboramos, estrategicamente, os referidos produtos editoriais para fins de leitura (silenciosa, compartilhada ou dramática), de encenação e/ou de estudos acadêmico-científicos, propiciando diferentes orientações/modos de leitura e, por conseguinte, potencializando as possibilidades de estudos críticos dos textos. Assim, essas edições são destinadas a um público heterogêneo, formado tanto por especialistas do campo do teatro, da história e das letras, principalmente, quanto por pessoas comuns, interessadas na produção teatral de Nivalda Costa.

Considerando os supracitados princípios e as orientações editoriais configuradas pela ETTC (SANTOS, R., 2008; BORGES et al, 2012; ALMEIDA; SANTOS, R., 2012; BORGES, 2017), bem como respeitando a singularidade do objeto de estudo e da massa documental reunida, definimos os critérios gerais e específicos que dizem respeito à nossa intervenção na elaboração das edições interpretativa e crítica hipermídias e na apresentação dos textos críticos.

Em relação aos critérios gerais, estabelecemos:

- d. acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade;
- e. usar as letras maiúsculas em nomes de pessoas, lugares e após a pontuação, conforme norma padrão da língua portuguesa;



- f. manter palavras e trechos em caixa alta quando se tratar de recurso utilizado para representar, na escrita, signos prosódicos;
- g. corrigir os erros de grafia dos trechos em língua estrangeira, conforme ortografia da referente língua;
- h. registrar em itálico os estrangeirismos que se apresentam no texto;
- i. corrigir os erros de datilografia;
- j. corrigir os erros de concordância que não dizem respeito à caracterização de personagens;
- k. conservar a pontuação, exceto nos casos de erro, para os quais se fará a correção;
- l. expor o **TÍTULO DA PEÇA** e as palavras **ATO**, **CENA** e **ESPAÇO** em negrito e em caixa alta, ao centro;
- m. respeitar a divisão do texto em réplicas;
- n. apresentar as informações da rubrica entre parênteses, uniformizando-as, e em itálico;
- o. registrar nome de personagens na íntegra em letras maiúsculas;
- p. utilizar travessão antes do texto das réplicas;
- q. desenvolver a palavra “por” abreviada em P/MÚSICA (f. 6), p/objetos, p/ruídos (f. 8) e p/sobre (f. 10) no texto crítico de *Glub! Estória de um espanto*;
- r. manter os dados que aparecem no texto quanto à autoria, datação, bibliografia utilizada etc.

Para elaborar a edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto*, buscamos conhecer a tradição direta e indireta do texto, respeitando os aspectos materiais e históricos dos dois testemunhos. Por meio dos fac-símiles⁶, passamos a investigar as marcas e inscrições apresentadas na materialidade dos testemunhos, o conteúdo, o processo de produção e de transmissão, os modos de uso, circulação e conservação do texto, para construir, na relação com os outros documentos do dossiê, o aparato de notas explicativas e/ou de comentários do editor sobre a história do texto.

Esclarecemos que

[a]s notas explicativas trazem elementos relevantes para a compreensão do texto, bem como do seu entorno histórico, social e cultural. Não se trata, no entanto, de uma edição comentada, pois adquire o caráter crítico a partir do momento em que o editor busca referências literárias e culturais, confrontando-as com o texto e estabelecendo elos entre eles (ALMEIDA, 2011, p. 58).

Tomamos por base a proposta desenvolvida por Almeida (2011)⁷ na edição interpretativa de *Auto da barca do rio das lágrimas de Irani*, de Jurema Penna, em que os aparatos foram apresentados por meio de *hiperlinks*, tornando a edição mais leve, dinâmica e atrativa.

Os *hiperlinks* utilizados na edição podem ser de primeiro nível, em que ao posicionar o *mouse* sobre a palavra, ou trecho destacado, aparece uma caixa flutuante com a informação, permanecendo-se na mesma página; e de segundo nível, em que, ao clicar na palavra ou trecho destacado, outra página do navegador será aberta com a informação (ALMEIDA, 2011, p. 58).

Estabelecemos, nesse sentido, os seguintes critérios específicos quanto à nossa edição interpretativa hipermídia:

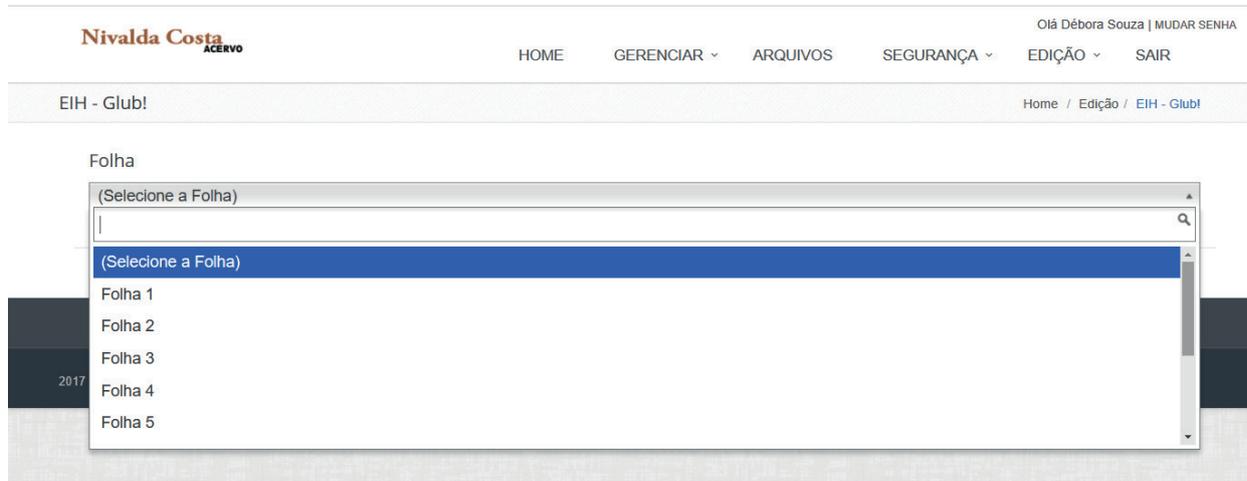
⁶ No Trabalho de Conclusão de Curso realizado na UEFS, elaboramos edição fac-similar digital do texto *Glub! Estória de um espanto* (SOUZA, 2010).

⁷ Consultar o trabalho em <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8395/>.



- a. apresentar o número da folha por meio de uma caixa de seleção localizada na parte superior da janela (Cf. Figura 7);

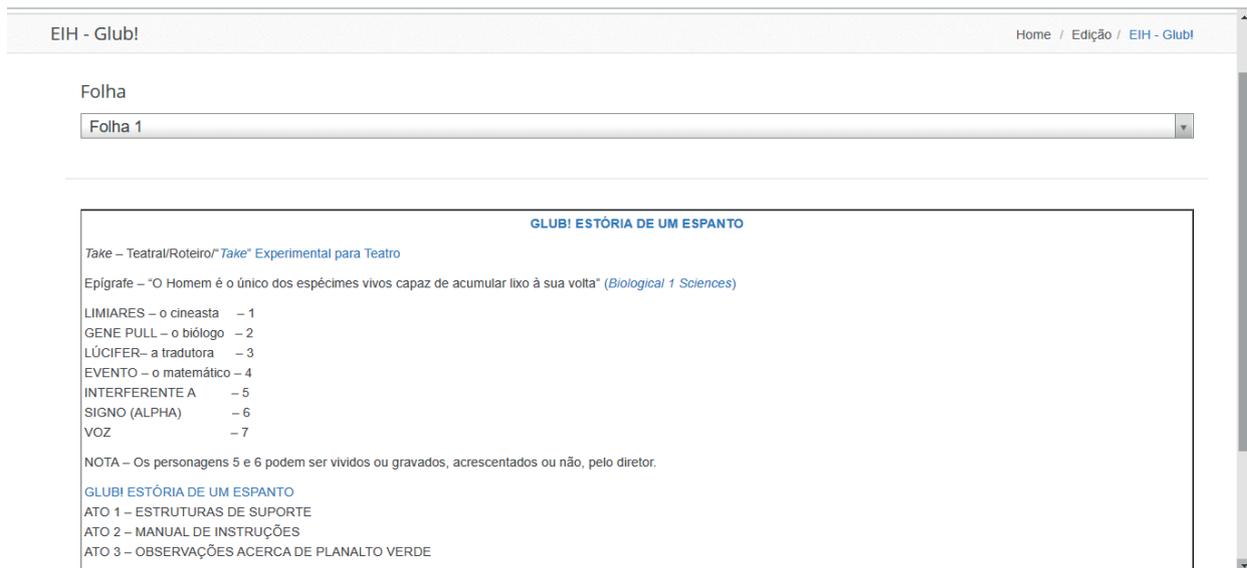
Figura 7 – Edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* (caixas de seleção)



Fonte: elaborado pela autora.

- b. indicar os *hiperlinks*, em cor azul e sublinhado, para notas e comentários sobre a construção e a história do texto (Cf. Figura 8).

Figura 8 – Edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* (hiperlinks)

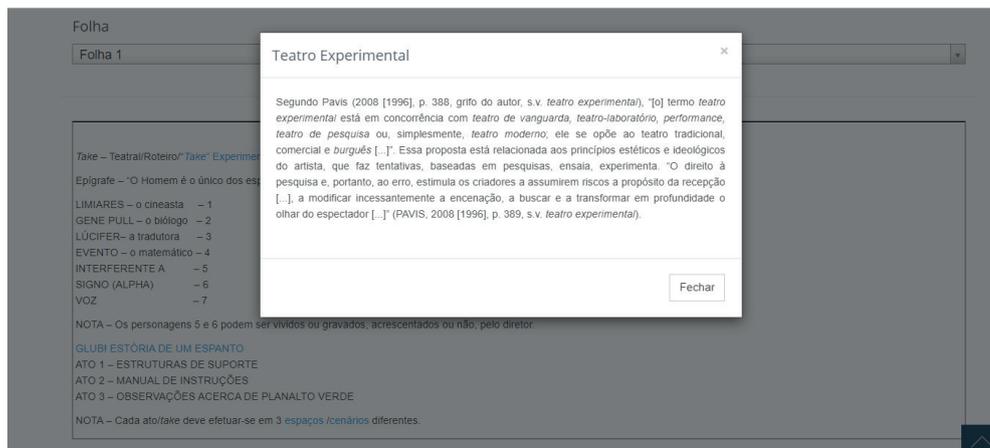


Fonte: elaborado pela autora.

Ao clicar sobre a palavra ou trecho destacado, abre-se uma caixa sobreposta ao texto da tela, na qual cruzamos informações por meio de texto, imagem, vídeos ou *links* para outros sites (Cf. Figuras 9 e 10).



Figuras 9 e 10 – Edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto* (caixa sobreposta: informações sobre o teatro experimental e o livro *Histórias de cronópios e de famas*, às folhas 1 e 6, respectivamente)



Fonte: elaborado pela autora.

Além disso, por meio de *links*, promovemos relações internas entre a edição e os documentos do dossiê do texto: ao clicar na palavra destacada, abre-se, em outra página do navegador, em PDF, a ficha-catálogo do documento.

Para a edição crítica hipermídia, revisitamos as edições críticas dos textos *Anatomia das feras* e *Aprender a nada-r* realizadas durante o mestrado, em 2012⁸, de acordo com princípios filológicos e procedimentos metodológicos definidos por Santos (2008), quando tomamos como texto de base os testemunhos pertencentes à COREG-AN-DF(DCDP) por se ter ali representado um estado do texto dado como pronto para julgamento dos censores. Os textos críticos foram apresentados em papel, integrados à dissertação, com aparato de variantes, à direita, e de notas, no rodapé, e também em suporte digital, *off-line*, disponibilizado em CD-Rom. Recorremos à linguagem HTML para a apresentação dos textos críticos e ao recurso de *hiperlink* para construção dos aparatos de variantes, em primeiro nível, e de notas, em segundo nível.

Consideramos também o modelo desenvolvido por Almeida (2014)⁹ na edição crítica digital do texto teatral *O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças*, de Jurema Penna, em que a

8 Consultar o trabalho em <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528>.

9 Consultar o trabalho em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557>.

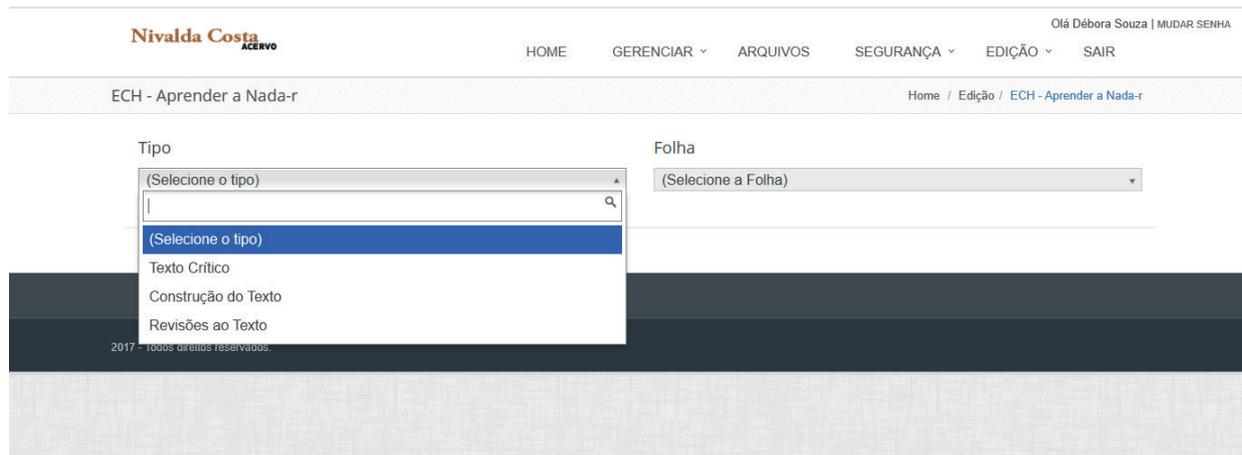


pesquisadora optou por dividir a edição crítica em trs espaos, “Texto Crítico”, “Construção do Texto” e “Revisões ao Texto”, exibindo um texto pouco carregado visualmente, mas contemplando todas as modificaões textuais. Essa proposta nos interessa, em especial, porque possibilita apresentar um texto crítico para difusão da obra, bem como evidenciar as modificaões textuais, uma vez que Nivalda Costa, assim como Jurema Penna, revisava seus textos e empreendia modificaões, principalmente, quanto à pontuação e às marcaões cênicas, o que configura uma nova camada textual.

Elaboramos, assim, a edição de *Aprender a nada-r*, em formato hiperfídia, na tese, em 2019, tomando os testemunhos **AN_{APNC}** e **AN_{AN}**, esse último, o texto de base, além das folhas avulsas arquivadas no APNC, a partir dos seguintes critérios específicos:

- a. apresentar, por meio de duas caixas de seleão, localizadas na parte superior da janela, à esquerda, os espaos/tipos da edição (“Texto Crítico”, “Construção do Texto” e “Revisões ao Texto”), e, à direita, o número da folha do texto de base (Cf. Figura 11);

Figura 11 – Edição crítica hiperfídia de *Aprender a nada-r*



Fonte: elaborado pela autora.



- b. apresentar em *Texto Crítico*, o texto crítico, resultado do trabalho interpretativo do editor, sem aparatos ou outras marcas (Cf. Figura 12);

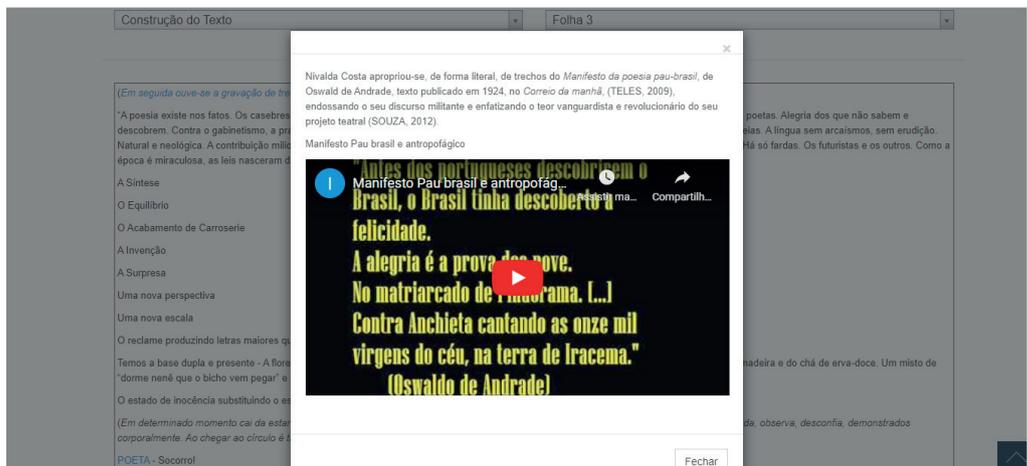
Figura 12 – Edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* (texto crítico)

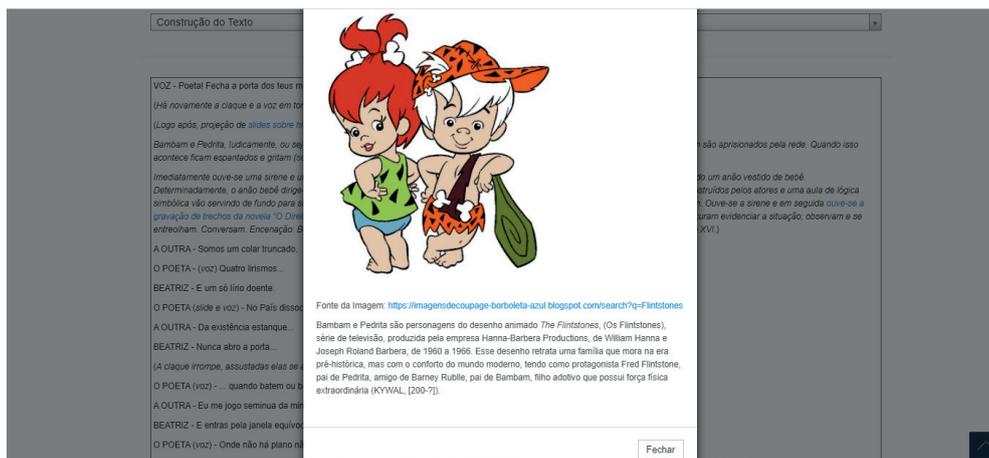


Fonte: elaborado pela autora.

- c. em *Construção do Texto*, indicar os *hiperlinks* em cor azul e sublinhado (ao clicar sobre a palavra destacada, abre-se uma caixa sobreposta ao texto da tela), expondo as modificações textuais autorais, concernentes aos movimentos de escrita, relacionando-as a textos, imagens, vídeos ou *links* para outros sites (Cf. Figuras 13 e 14);

Figuras 13 e 14 – Edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* (construção do texto, links referentes ao *Manifesto Pau Brasil* e aos personagens *Bambam* e *Pedrita*, às folhas 3 e 4, respectivamente)

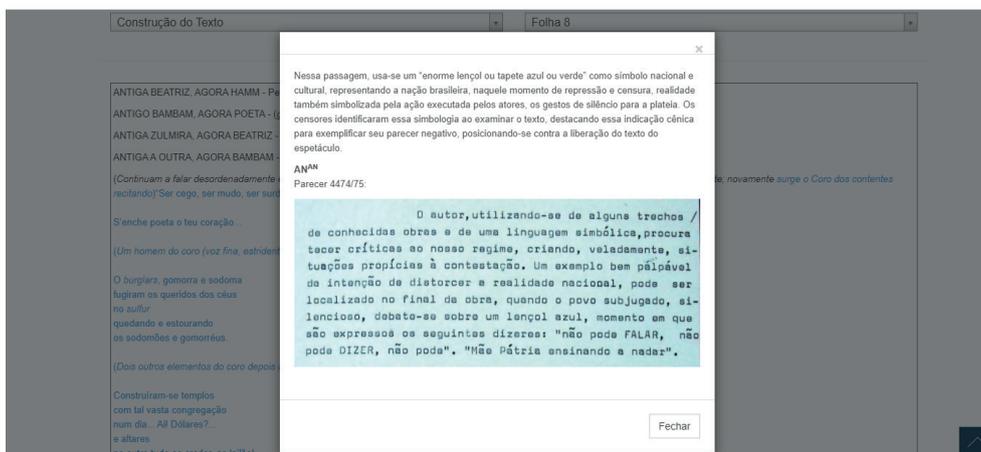
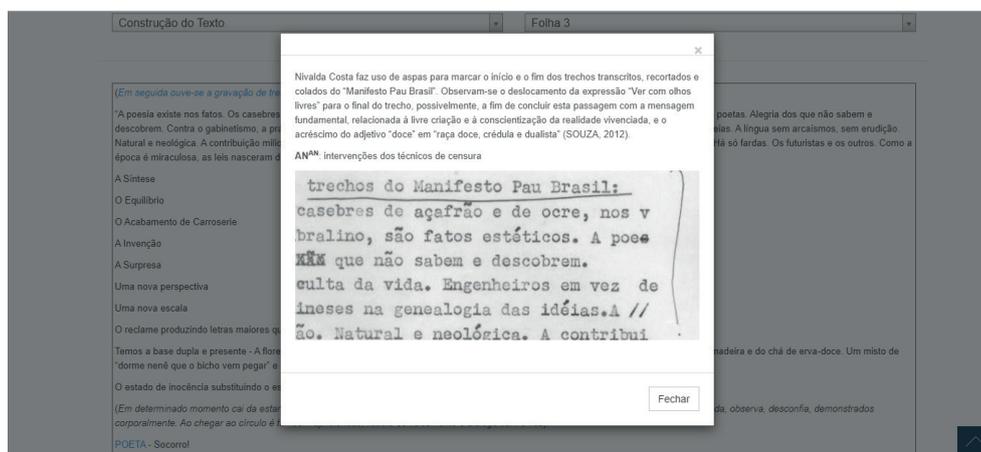




Fonte: elaborado pela autora.

Nesse espaço, apresentamos também as anotações manuscritas realizadas por outros sujeitos, atores e censores, por meio de recorte de fac-símile, acompanhados de breves comentários do editor. Ao clicar sobre o recorte, abre-se, em outra página, a ficha catálogo do documento em questão, pertencente ao dossiê *Aprender a nada-r* (Cf. Figuras 15 e 16).

Figuras 15 e 16 – Edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* (construção do texto, links referentes às marcas/inscrições dos técnicos de Censura e ao parecer censório, às folhas 3 e 8, respectivamente)

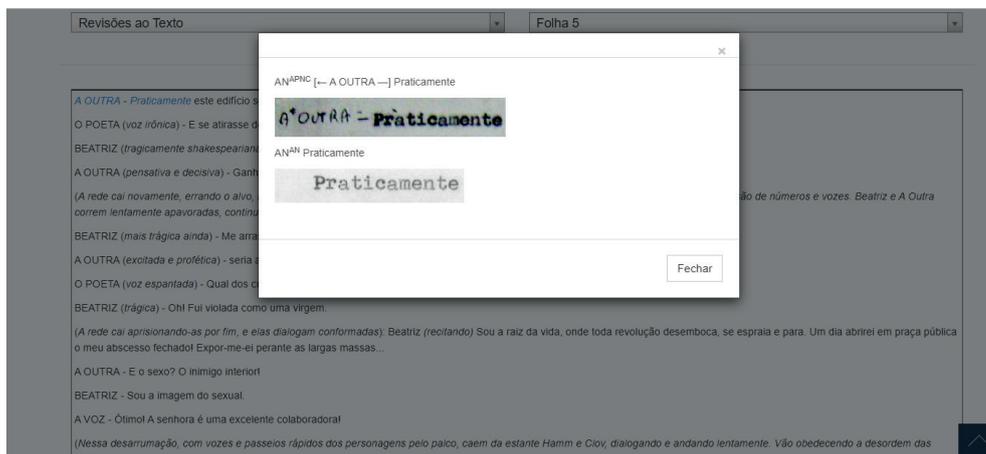


Fonte: elaborado pela autora.



- d. em *Revisões ao Texto*, indicar os *hiperlinks* em cor azul e sublinhado (ao clicar sobre a palavra destacada, abre-se uma caixa sobreposta ao texto da tela), expondo o texto crítico acompanhado das modificações textuais (com descrição simplificada e recorte do fac-símile correspondente) concernentes às interferências autorais, à mão, realizadas no sentido de revisão e de correção (Cf. Figura 17).

Figura 17 – Edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* (revisões ao texto, à folha 5)



Fonte: elaborado pela autora.

Para a referida descrição foram utilizados os seguintes símbolos:

1. [] acréscimo
2. [→] acréscimo à margem direita
3. [←] acréscimo à margem esquerda
4. [↑] acréscimo na entrelinha superior
5. [↓] acréscimo na entrelinha inferior
6. < > / \ substituição por sobreposição, na relação <substituído> /substituído\
7. † palavra ilegível
8. <†> riscado autógrafo ilegível
9. <†> [] substituição de um segmento apagado, riscado ou ilegível
10. < > supressão

Nivalda Costa empreendia, à mão, revisões quanto à ortografia, principalmente, e correções de erros de datilografia. A revisão, nesse caso, era uma prática constante, parte do processo de escrita, uma vez que seus rascunhos eram passados a limpo, à máquina de escrever, por um amigo; logo, nos interessa a maneira como ela revisava seus textos, sua percepção quanto à norma linguística e às marcas da oralidade na fala de seus personagens (SOUZA, 2019).

Para ter acesso às edições hipermídias e aos documentos aqui apresentados, que integram o Arquivo Hipertextual do dossiê da SECPE, os leitores/usuários precisam entrar em contato conosco por *e-mail* solicitando acesso ao sistema. Serão criados *login* e senha para registro que permitirão a consulta aos itens Apresentação, A autora, O acervo, Consulta, Edições e Contato, por meio da barra de *menus*, localizada no ângulo superior da interface. Reiteramos, conforme assevera Shillingsburg (1993), a necessidade de adotar medidas de segurança no âmbito da elaboração, apresentação e disponibilização das edições científicas.

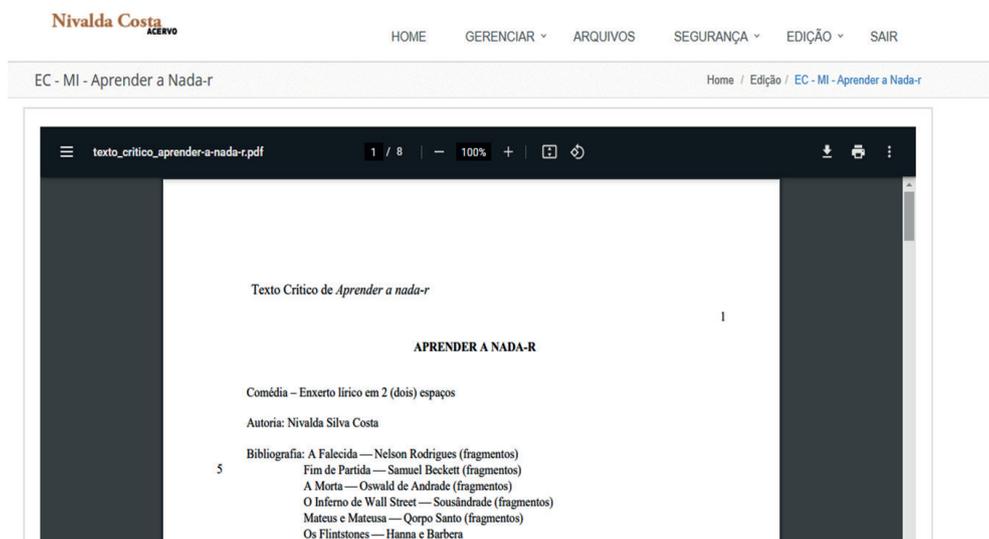


TEXTOS CRÍTICOS EM FORMATO DE IMPRESSÃO: UMA ORIENTAÇÃO DE LEITURA POSSÍVEL

Apresentamos, a seguir, respectivamente, os textos críticos de *Glub! Estória de um espanto* e de *Aprender a nada-r*¹⁰, em formato passível de impressão, almejando ofertar ao leitor/usuário outra orientação de leitura, para os quais estabelecemos os seguintes critérios específicos:

- numerar as linhas de cinco em cinco, reiniciando a cada folha;
- apresentar para a edição interpretativa e para a edição crítica o número da folha, no ângulo superior direito, do testemunho do texto, entre colchetes, e do texto de base, respectivamente, sem aparatos ou outras marcas (Cf. Figura 18).

Figura 18 – Edição crítica de *Aprender a nada-r* (formato de impressão)



Fonte: elaborado pela autora.

10 Estes textos críticos podem ser consultados em Souza (2019).



TEXTO CRÍTICO DE GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO

GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO

[1]

Take – Teatral/Roteiro/“*Take*” Experimental para Teatro

Epígrafe – “O Homem é o único dos espécimes vivos capaz de acumular lixo à sua volta”
(*Biological 1 Sciences*)

- 5 LIMIARES – o cineasta - 1
 GENE PULL – o biólogo - 2
 LÚCIFER– a tradutora - 3
 EVENTO – o matemático - 4
 INTERFERENTE A - 5
 10 SIGNO (ALPHA) - 6
 VOZ - 7

NOTA – Os personagens 5 e 6 podem ser vividos ou gravados, acrescentados ou não, pelo diretor.

GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO

- 15 ATO 1 – ESTRUTURAS DE SUPORTE
 ATO 2 – MANUAL DE INSTRUÇÕES
 ATO 3 – OBSERVAÇÕES ACERCA DE PLANALTO VERDE

NOTA – Cada ato/*take* deve efetuar-se em 3 espaços/cenários diferentes.

ATO 1 – ESTRUTURAS DE SUPORTE

[2]

CENA 1 – Prólogo (*Gestual*)

CENA 2 – Quatro personagens em quatro ponta/planos distintos de espaço/palco executam tarefas:

- 5 EVENTO (*Mexe com computadores.*)
 LÚCIFER (*Escreve e pagina livros.*)
 GENE PULL (*Observa situações com um telescópio ou lente de aumento.*)
 LIMIARES (*Filma com uma câmera.*)
 (SONS – *Clima solidão/angústia*)
 10 (*Num dado momento:*)
 EVENTO (*saltando/centro*) – Procuo um módulo, o espaço arde. Desconfio de tudo.
 LÚCIFER (*frente/Evento*) – O espaço significa. Tudo se confronta.
 (*Observam-se*)
 EVENTO – Se estou só... Vem vem passear comigo.
 15 (*Arrumação/saída*)



- LÚCIFER – Nesse caminho, traduzirei para evasivas, todos os nadas que encontrar pela frente.
 EVENTO – (*Silêncio – Gesto mudo*)
 LÚCIFER – Nesse caminho, traduzirei para evasivas, todos os nadas que encontrar pela frente.
 (*Réplica*)
- 20 EVENTO – Prefiro reduzir a termos semelhantes.
 (*Saída/ambos*)
 GENE PULL (*observando/analizando objetos no espaço*) – Projeto tátil/ângulo de visão oblíqua.
 GENE PULL (*tocando/encontrando Limiares no espaço*) – Oi! Limiares...
 LIMIARES – Oi! Gene Pull...
- 25 GENE PULL – Cumprimentos... Museu de figuras. Fumaça!
 LIMIARES – Pois é, o cumprimento já foi inventado, e não fazemos nada mais que repeti-lo,
 tens algum plano para mudar cumprimentos?
 GENE PULL (*pensando alto*) – Quem sabe se... Tentemos...
 LIMIARES – ...Brincar de encontrar...? [3]
 GENE PULL – Não. Cumprimentar/comprometer.
 (*Experimentam três formas cênicas de cumprimento*)
 LIMIARES (*ofegante*) – O sol é falso. A vida não é um universo de luzes.
- 5 (*Pausa de interferência*)
 GENE PULL – Oi Limiares!
 LIMIARES – Oi Gene Pull! (*aproxima-se de Gene Pull e agride-o*)
 GENE PULL (*anunciando-se arquétipo/comercial TV*) – Essa é a nova forma...
 LIMIARES – Ou a nova consciência...
- 10 GENE PULL/LIMIARES – Cumprimente – Pelo modelo/violência e ache que está se completando.
 (*Pausa dramática*)
 LIMIARES (*cortante*) – Acho melhor essa brincadeira parar por aqui.
 GENE PULL – O novo cumprimento está te confundindo...? (*Rindo*)
 LIMIARES – É. Somos gente, ou...?
- 15 VOZ (*off*) – Equilíbrio das relações *Sapiens/Demens*; Louco/Civilizado; Primitivo e Normal.
 GENE PULL – Oi Limiares!
 LIMIARES – Oi Pulgenesi!
 (*Corte Black*)

CENA 3 – Digitais – Monólogos – Passados

- 20 (*Evento, Lúçifer, Gene Pull e Limiares executando jogos: brincam com cubos e prismas.*)
 LÚCIFER – Outrora o sol era constante em nossas vidas.
 EVENTO – Isso me lembra um bolero, melodia de timbres elementares.
 (*Sorriem*)
 LÚCIFER – Racionalizas sobre tudo...



- 25 EVENTO – Sobrevivo. Nada mais. E apenas.
 GENE PULL – E agora essa abertura, esse buraco no meio do silêncio.
 LÚCIFER – Nesse instante eles nos deixaram a sós e ameaçados, inúteis vermes cheios de consciência.
 LIMIARES – Engatinhando chegaremos no limiar, desse assobio...
 LÚCIFER – Outrora combatíamos todas as divagações. [4]
 LIMIARES – Hoje precisamos delas para não nos calarmos em definitivo.
 EVENTO – Mexemos com um setor que por si só não aciona.
 GENE PULL – Armazenemos contenções e neuroses?
- 5 LÚCIFER (*excitada*) – Estocam você!
 (*Pausa constativa*)
 LIMIARES (*excitado*) – Vivo desde os anos 50.
 EVENTO (*comentando*) – Filhos do chiclete e da máquina de nervos plásticos.
 (*Marca cênica/Música*)
- 10 EVENTO (*apertando um botão*) – Em 1962, propagavam-se as greves operárias, as ligas camponesas, as campanhas de alfabetização e as criações de centros populares de cultura...
 LÚCIFER (*interrompendo/continuando*) – Eram as chamadas lutas pelas reformas de base...
 LIMIARES – No ano seguinte, a classe dominante se sentiu atemorizada com a participação de outra classe no destino do país.
- 15 EVENTO – Veio o ano seguinte...
 LÚCIFER – E houve a compressão para tudo que é hoje (*Gesto/censura*).
 LIMIARES – Nunca mais fomos os mesmos, castraram formas de expressão.
 (*Corte Black*)
- 20 (*GENE PULL e INTERFERENTE A em outro ponto do espaço/palco, entre objetos cilíndricos*) (*Cena erótica*)
 GENE PULL – Podemos criar uma história imperceptível, um código que se difunda com o próprio uso.
 INTERFERENTE A – Glub! Se nos descobrirem, nos matam...
- 25 GENE PULL – Faz de conta que planejamos uma história nacionalista.
 INTERFERENTE A – Para a queda da Babilônia?
 GENE PULL – Ou não. Para a reconstrução da vida.
 (*Corte Black*)
 LIMIARES – Posso e podemos expandir em todos os vazios.
- 30 LÚCIFER – Agir, pensar, extrair lições de tudo.



- EVENTO – Abertura menor que o raio. O nada das situações, é eco e também diapasão.
- LIMIARES – Falas como se nada pudesse ser feito; como se viver fosse um sobressalto...
- EVENTO – 70% (Setenta por cento) de acerto: a) – Os declives são alucinatórios; b) – A consciência é uma ausência na juventude; c) – Há rigorosos mestres assim como bons alunos para todas as lições.
- 35
- (Corte Black)* [5]
- INTERFERENTE A – Mas há o contingente dos bastardos, maus alunos dos mestres do rigor...
- LÚCIFER – Digitados, desordenados ou silentes.
- GENE PULL – Tal lição esboça reação. Lutar é impor uma situação, achas isso possível?
- 5 INTERFERENTE A – Não sei se... Às vezes penso: estamos navegando num mar de poucas saídas...
- (Corte Black)*
- LIMIARES – Mudemos o presente.
- EVENTO – Ou pelo menos o assunto.
- LÚCIFER – Vamos ser. Nada/tudo veículos de intensidade.
- 10 EVENTO – Mudar pelo menos o assunto...!
- (Saídas de todos de cena, exceto Evento)*
- (Intervalo comercial – Cena)*
- EVENTO – *(Completamente sozinho entre ruídos/situações lísergicas)*
- (Marca cênica)*
- 15 EVENTO – EU *(Pausa)*
- Um movimento compondo além da nuvem.
- (Pausa/sonora)*
- EVENTO – Um *(Pausa/corte)*
- EVENTO – Campo de combate.
- 20 *(Intervalo visual)*
- EVENTO – Miragem.
- (Intervalo com ruído)*
- EVENTO – Ira de um horizonte.
- (Pausa)*
- 25 EVENTO – Ferido
- Num Momento/V I VO
- (Congelamento de postura/entrada da Interferente A e Signo (Alpha))*
- SIGNO (ALPHA) *(Observando Evento)* – Objeto que poderia ser contundente mas que em profundo silêncio é o estancar do luto.



30 INTERFERENTE A – Estátua de violações.

(*Corte Black*)

ATO 02 – MANUAL DE INSTRUÇÕES

[6]

CENA 01 – Instruções para dar corda no relógio (*gestual*) “por/sobre texto de Julio Cortázar”

CENA 02 – Instruções para matar formigas em Roma (*gestual com ruídos*) por/sobre fotos/Slides e Audiovisuais.

5 **CENA 03** – Geografias –:

(*Lúcifer, Limiars e Evento brincam com objetos bélicos:*)

LÚCIFER – Como vai indo?

LIMIARES – Doendo em sínopes e tu?

EVENTO – Movimentando sombras.

10 LÚCIFER – Cansado em cíclopes, por quê?

EVENTO – Isso já é um apoio...

LIMIARES – Que há?

LÚCIFER – Nada, conclusão de que o universo é solto e gira.

EVENTO – Há a gravidade.

15 LÚCIFER – As raízes dão a gravidade.

LIMIARES – Convenções de sóis e primaveras.

EVENTO – Encobrimdo violações e violências.

LIMIARES – Não há mais céu anil no compacto planalto verde.

EVENTO – Voo/interrompido. Saltos sobre a metade.

20 LÚCIFER – Que fazer?

LIMIARES – Ritmo. Perseguir tudo com ritmo.

EVENTO – Equilíbrio. Equilibrar o vazio.

LÚCIFER – Se conseguir preencher o desgaste com fatos ao meu alcance, posso dizer da felicidade.

LIMIARES – Mais que isso, resumirás o sentido de nossas existências.

25 EVENTO – Cruel sentença dos que habituaram-se a viver sem liberdade.

CENA 04 – Instruções para livrar-se da cabeça

(*Cena da festa (gestualidade por música)*)

CENA 05 – *West Side*: Cena

(*Limiars e Gene Pull (Marca gestual)*)

30 LIMIARES (*observando espaço*) – Estás próximo de alguma coisa?

GENE PULL – Não. Nada encontrei!

(*Movimentos*)



LIMIARES – Espaço nu a minha frente. [7]

GENE PULL – Nada a acrescentar.

(Movimentos silenciosos)

GENE PULL – Espera, algo move-se, delinea-se...

5 LIMIARES – Que vês agora?

GENE PULL – Um espécime áspero, um objeto nulo silencioso impotente.

LIMIARES – Nós?...

(Silêncio)

GENE PULL – Quem sabe?

10 *(Em outro ponto do espaço Gene Pull e Limiares assistem imagens sobre violência)*

CENA 06 – Chegada do Signo (Alpha)

CENA 07 – *West Side Story* (Perseguição – Gestual)

CENA 08 – *(Lúcifer, Evento, Limiares, Gene Pull e Interferente A exaustos e dispersos no espaço)*

LÚCIFER – Vocês me fizeram crer que haveria solução – pensei traduções para recuperação da vida.

15 LIMIARES – Perdão por ter despertado germes de sonhos.

LÚCIFER – Pensei álibis e fugas perfuradas.

INTERFERENTE A – Querias modificar a essência do mundo.

GENE PULL – Pensaram... Pensaram... Será que não percebem que tudo isso é uma... Será que não percebem que a realidade não se transforma apenas com pensamentos palavras?

20 EVENTO – Achei-me num sentido de ver tudo com exatidão.

GENE PULL – O.K., vejam isso com exatidão, estamos fazendo o jogo dos carrascos, estamos por falsas luzes brilhantes...

CENA 09 – Cena Auditiva (*Entre marcas cênicas*)

LÚCIFER – Ah!... a!

25 GENE PULL – Hein...!?

LIMIARES – Oh!

INTERFERENTE A – Ih!

(Silêncio)

LÚCIFER – Grr...!

30 GENE PULL – Graw!

LIMIARES – Zuumet!

(Gritos)

(Evento e Interferente A correm por objetos velozes (mímica))

[8]



INTERFERENTE A – Sonhas em sombras degeladas?

EVENTO – Sombras em sonhos degelantes.

(As falas se repetem até serem abafadas por ruídos intensos de tráfego)

5 *(Saída de cena de todos os personagens exceto Lúcifer)*

(Lúcifer deita e sonha)

(Movimentos mímicos)

OBJETO SONHADO – Eu tinha certeza de que vocês dariam início à super-raça, por isso vim ao teu presente. *(Rindo)*

10 LÚCIFER – Super Raça?

OBJETO SONHADO – Uma raça formada pós-repressão. *(Rindo)*

LÚCIFER – Ah! Representamos para você a classe dos bloqueados, dos que não têm saída?

(Movimentos mímicos)

OBJETO SONHADO – Hum...! Estou lidando com condenados...

15 LÚCIFER – Não. Nada pode ser eterno...

OBJETO SONHADO – Tudo pode ser eterno, se houver ações de limitada lucidez.

LÚCIFER – Nossas forças podem estar mortas ou as raízes em desequilíbrio?

OBJETO SONHADO – Instantes instados...

LÚCIFER – Fica e elucida.

20 OBJETO SONHADO – Faça e refaça.

OBJETO SONHADO – Adeus!

CENA 10 – Os Ruídos

(Cena gestual/Sonora)

CENA 11 – Leve Show *(Cena de uma revista musical homônima da N.C)*

25 *(Evento e Lúcifer seminus)*

(Objeto de cena: 2 revólveres)

LÚCIFER – É tempo. É vento. Amor-Guerra.

EVENTO – Ar de guerra selva nua.

LÚCIFER – A dor – Transferimento de fugas.

30 EVENTO – Amor – Tecimento de enigmas.

(Simultaneamente Limiares e Gene Pull fazem demonstrações viris-acrobáticas.)

CENA DE ARQUÉTIPOS

[9]

VOZ *(Off)* – A este redundante ser chamado Homem impõe-se tão só debruçar-se sobre o exterior para contemplá-lo com a lupa honestata da réplica mental, quando a palavra de ordem é: objetividade.

5

ATO 03 – Observações sobre o Planalto Verde



CENA 01 – As quebras (gestual)**CENA 02** – Aula de expressão corporal*(Limiares, Evento, Lúcifer e Gene Pull (Alunos))**(Interferente A e Signo (Alpha) – (Professores))*10 *(Interferente A principia exercícios para Limiares e Evento)**(Signo (Alpha) – (iniciando a aula) – Com som)**(Gene Pull e Lúcifer emitem sons.)**(Marca cênica)*

INTERFERENTE A – CAN TEM

15 SIGNO (Alpha) – CON TÉM

INTERFERENTE A – TEN SÃO

SIGNO (Alpha) – TAM BÉM

INTERFERENTE A e SIGNO (Alpha) – TÃO BÉM

(Marca cênica)

20 INTERFERENTE A – TOM BÉM

SIGNO (Alpha) – SEM SOM

GENE PULL, LÚCIFER, LIMIARES e EVENTO – SOBREVIVA

CENA PERIFÉRICA*(Gene Pull, Limiares e Signo (Alpha) observam cenas sobre violência.)*

25 GENE PULL – Este sistema está rarefeito.

LIMIARES – Apresentamos o *vídeo tape* dos nossos passados.

GENE PULL – No ar de asfalto.

(Conjunto de gestos)

SIGNO (Alpha) – Transformar pode ser um radical ou verbo de atuação.

30 *(Black)***CENA 03** – Pequenos Acidentes

[10]

(Cenas simuladas/Mímica)

a) Assalto

b) Assassinato

5 *Por sobre o poema Devorar)***CENA 04** – *West Side Story* – 2ª parte*(Cena Muda – reconstrução de uma fita de quadrinhos.)***CENA 05** – Estória de um espanto – Epílogo*(Personagens dispõem-se significativamente em pontas do espaço. Executam tarefas gestuais.)*

- 10 *(Música (Off))*
 (Efeitos luminosos)
 Texto: Estória de um espanto
 Fim
 Nivalda Costa

TEXTO CRÍTICO DE APRENDER A NADA-R

APRENDER A NADA-R

1

Comédia – Enxerto lírico em 2 (dois) espaços

Autoria: Nivalda Silva Costa

- 5 Bibliografia: A Falecida – Nelson Rodrigues (fragmentos)
 Fim de Partida – Samuel Beckett (fragmentos)
 A Morta – Oswald de Andrade (fragmentos)
 O Inferno de Wall Street – Sousândrade (fragmentos)
 Mateus e Mateusa – Qorpo Santo (fragmentos)
 Os Flintstones – Hanna e Barbera

- 10 PERSONAGENS:

(arrumados segundo entrada em cena)

ZULMIRA – Mulher de uma beleza vulgar, corpo bem delineado, rosto sem muitas expressões, sempre maquiada vulgarmente.

MADAME CRISÁLIDA – Mulher desgrenhada, aspecto de miséria e desleixo. Cartomante.

- 15 O POETA – Homem bonito, gestos largos, corpo harmonioso lembrando esculturas gregas; pluralidade de expressões faciais, conservando ar de distância e uma certa eteriedade.

BAMBAM – Rapaz segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones”.

PEDRITA – Moça, segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones”.

- 20 BEATRIZ – Mulher magra, pálida, retilínea, etérea, confusa, indecisa, expressão contínua de distância e sofrimento. Possui gestos lentos e rápidos, contudo rítmicos. Aparência frágil.

A OUTRA – Morena, etérea, confusa, etc... (semelhante a Beatriz). Aparência forte.

HAMM – Etéreo, amargo, pálido, cobre a cabeça com um gorro de feltro; um apito dependurado no pescoço, grossas meias nos pés. Usa óculos escuros. Vez por outra limpa o rosto com um lenço sujo.

- 25 CLOV – Etéreo, tenso, nervoso, olhar fixo, voz sem cor, indeciso, guia de Hamm.

PERSONAGENS II:



Dois gravadores elétricos potentes e de boa qualidade sonora fazem “A VOZ”.

ANÃO – Homem pequeno, podendo ser de qualquer distribuição étnica ou raça.

MATEUS – Homem de olhar simples, ingênuo e irônico, preferencialmente moreno.

MATEUSA – Mulher de Mateus. Atarracada, voz estridente e irônica, preferencialmente morena.

CORO DOS CONTENTES – Grupo de 5 indivíduos (3 homens e 2 mulheres). Todos são comunicativos, irônicos e solitários. Saltitantes, rápidos e rítmicos. 2

APRENDER A NADA-R

Comédia – enxerto lírico

5 **ESPAÇO I** – Personagens à procura de uma situação.

10 *(Palco pequeno, mal iluminado. Do lado esquerdo suspenso por fios ou cordas de nylon uma placa escrita em quatro idiomas a palavra Empresa (inglês, francês, português e alemão). Transversal à placa; originando-se da entrada do palco, vindo do camarim, setas coloridas escritas: PARE (seta vermelha), ATENÇÃO (seta amarela), SIGA (seta verde). Ao centro, fundo do palco, uma enorme estante com gavetões, de onde saem ou saltam os personagens:*

Zulmira é a primeira personagem a sair da estante. Anda ao som de um blue. Obedece com clareza a indicação das setas até o círculo onde se situam as placas EMPRESA, onde uma enorme rede de caçar borboletas a aprisiona. Ouve-se uma claqué gravada e no meio uma voz clara, grave e decidida anuncia):

15 “Muito bem, a senhora passou no teste”, *(ela deixa-se arrastar sem reagir, sorrir, solta beijos e adeuzinhos para a plateia. Enquanto isso ocorre, outro gravador descreve a seguinte cena: Barulho de chuva (aguaceiro). Zulmira batendo na porta. Surge Madame Crisálida. Zulmira tosse muito.)*

MADAME CRISÁLIDA – Consulta?

20 ZULMIRA – Sim...

MADAME CRISÁLIDA – Da parte de quem?

ZULMIRA – De uma moça alta, gorda, loura, que esteve aqui outro dia.

MADAME CRISÁLIDA – Ah!... Vamos entrar.

(Zulmira entra fechando a porta).

25 MADAME CRISÁLIDA – É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana.

ZULMIRA – Coisa séria!

MADAME CRISÁLIDA – Mas Deus é grande!

(Zulmira e Madame Crisálida arrastam cadeiras).

MADAME CRISÁLIDA – Sente-se.

30 ZULMIRA – Obrigada.

MADAME CRISÁLIDA – Não repare a desarrumação.

ZULMIRA – Ora...

(A gravação fixa estas duas palavras Obrigada e Ora e repete-as aleatoriamente até Zulmira sair de cena.)

(Em seguida ouve-se a gravação de trechos do Manifesto Pau Brasil):

3



5 “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre, nos verdes da favela sobre o azul cabralino, são fatos estéticos. A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das ideias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. “Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos”.

10 A Síntese

O Equilíbrio

O Acabamento de Carroserie

A Invenção

A Surpresa

Uma nova perspectiva

15 Uma nova escala

O reclame produzindo letras maiores que torres.

Temos a base dupla e presente – A floresta e a escola. A raça doce, crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegar” e de equações.

20 O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude de espírito. “Ver com olhos livres.”

(Em determinado momento cai da estante o poeta que ao deparar-se com as setas, dá ao seu ritmo uma imprecisão entre obedecer ou não; anda, observa, desconfia, demonstrados corporalmente. Ao chegar ao círculo é também aprisionado, rebela-se fisicamente e dialoga com a voz):

25 POETA – Socorro!

VOZ – Ninguém te ouvirá no país do indivíduo.

POETA – Desmanchastes meu sonho.

VOZ – Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos.

POETA – A jaula de mim mesmo.

30 VOZ – *(irritada)* Vegetariano!

POETA – Sou apenas o som da lança e do martelo, sou a revolução vinda da praia: Arembepe, Bahia, água de côco, acarajé. Abaixo a frente única sexual! Viva Pelé!

VOZ – Poeta! Fecha a porta dos teus mares.

4

(Há novamente a claqué e a voz em tom profético dizendo): “Venha a nós, nós seremos úteis mutuamente”.

5 *(Logo após, projeção de slides sobre historietas em quadrinhos, entram em cena Bambam e Pedrita.*

Bambam e Pedrita, ludicamente, ou seja, brincando (fazendo caretas, correndo picula), vão obedecendo às setas, ao chegar ao círculo também são aprisionados pela rede. Quando isso acontece ficam espantados e gritam (semelhante a Tarzan, nos filmes do gênero) e são arrastados rapidamente.



- 10 *Imediatamente ouve-se uma sirene e uma voz feminina que anuncia: “Hora do almoço”. A luz é jogada para a plateia, de onde vem engatinhando um anão vestido de bebê. Determinadamente, o anão bebê dirige-se para o palco, onde lá chegando inverte as posições das setas. Enquanto isso, gravação de sons construídos pelos atores e uma aula de lógica simbólica vão servindo de fundo para suas ações. Rapidamente o anão-bebê risca sobre o círculo existente,*
- 15 *um quadrado e sai para o camarim. Ouve-se a sirene e em seguida ouve-se a gravação de trechos da novela “O Direito de Nascer”, enquanto descem lentamente da estante Beatriz e a Outra. Estas duas personagens procuram evidenciar a situação; observam e se entreolham. Conversam. Encenação: Beatriz e a Outra, de mãos dadas, lânguidas, adocicadas, apresentam um ar romântico-trágico do Século XVI.)*
- 20 A OUTRA – Somos um colar truncado.
O POETA – (voz) Quatro lirismos...
BEATRIZ – E um só lírio doente.

O POETA (slide e voz) – No País dissociado...
A OUTRA – Da existência estanque...
- 25 BEATRIZ – Nunca abro a porta...
(A claque irrompe, assustadas elas se abraçam e dialogam).
O POETA (voz) – ... quando batem ou batucam.

A OUTRA – Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo...
BEATRIZ – E entras pela janela equívoca do meu ser, Poeta!
- 30 O POETA (voz) – Onde não há plano não há sanção.

(A rede cai, errando o alvo. Assustadas, elas continuam o diálogo. A Outra (assumindo um ar sério, tipo “cinema verdade”))
- A OUTRA – Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem 5
luz direta – o teatro.
O POETA (voz irônica) – E se atirasse do primeiro impulso não morrerias inteira.
BEATRIZ (tragicamente shakespeareana) – Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo
5 pedaços de meu espetáculo.

A OUTRA (pensativa e decisiva) – Ganharíamos dinheiro!
(A rede cai novamente, errando o alvo, imediatamente. A voz brada: “Atenção todos os postos, falbas no setor O. A.” Ficando então uma confusão de números e vozes. Beatriz e A Outra correm lentamente apavoradas, continuando o diálogo.)
- 10 BEATRIZ (mais trágica ainda) – Me arrastarias torta e bela pelas ruas com a tua musa quebrada!
A OUTRA (excitada e profética) – seria a irradiação de meu clima.
O POETA (voz espantada) – Qual dos crimes?
BEATRIZ (trágica) – Oh! Fui violada como uma virgem.



15 *(A rede cai aprisionando-as por fim, e elas dialogam conformadas):* Beatriz *(recitando)* Sou a raiz da vida, onde toda revolução desemboca, se espalha e para. Um dia abrirei em praça pública o meu abscesso fechado! Expor-me-ei perante as largas massas...

A OUTRA – E o sexo? O inimigo interior!

BEATRIZ – Sou a imagem do sexual.

A VOZ – Ótimo! A senhora é uma excelente colaboradora!

20 *(Nessa desarrumação, com vozes e passeios rápidos dos personagens pelo palco, caem da estante Hamm e Clov, dialogando e andando lentamente. Vão obedecendo a desordem das setas.)*

HAMM – Não te darei mais nada de comer.

CLOV – Então morreremos.

HAMM – Dar-te-ei apenas o suficiente para impedir que morras. Terás sempre fome.

25 CLOV – Então não morreremos.

HAMM – Não vale a pena. Dar-te-ei uma bolacha por dia *(pausa)* bolacha e meia *(pausa)*, bolacha e meia *(pausa)* porque é que ficas comigo?

CLOV – Por que é que tu me tens?

HAMM – Não há outra pessoa.

30 CLOV – Não há outro lugar.

(Acontecem as mesmas coisas que ocorreram com Beatriz e A Outra, mas Hamm e Clov não se perturbam; cada frase do diálogo dita por Hamm resulta em aplausos vindo dos bastidores. Por fim são aprisionados e arrastados pela rede entre protestos e inseguranças):

CLOV *(brada)* – Tudo isso é muito frágil, nosso autor é subjetivo. 6

HAMM *(em tom de protesto)* – Cala-te Clov!

A VOZ – Quantidade é qualidade.

Fim do primeiro espaço.

ESPAÇO II – Situação a procura de um tempo. 7

(Iluminados repentinamente, saindo da obscuridade do palco: Mateus e Mateusa e o Coro dos contentes, fazem um carnaval no palco; lambuzam-se de tintas, representam todas as falas do 1º ato, ironizando-as e caricaturando os personagens.

5 *A proporção que vão repetindo cada uma das falas do 1º ato, os personagens responsáveis por elas, aparecem em cena, depois de um estrondo gravado e ficam estáticos em volta do Coro.*

Depois da sátira, o coro começa a interferir fisicamente nos personagens estáticos;

A Mulher 1 do coro, aproxima-se de Hamm, retira-lhe o gorro e os óculos colocando-os em Pedrita (Enquanto os outros componentes do coro riem e dão cambalbotas);

10 *O Homem 1 do coro aproxima-se de Bambam retira-lhe o machado e coloca-o mão de Hamm;*

A Mulher 2 do coro retira de Pedrita o osso do cabelo, colocando na Outra;

O Homem 2 do coro aproxima-se de Zulmira, retira-lhe a bolsa, colocando-a em Clov;

Mateus retira do Poeta seu casaco e coloca-o em Bambam;

Mateusa aproxima-se de Beatriz retira-lhe os braceletes e os coloca em Zulmira;



- 15 *O Homem 3 do coro retira o chale da Outra e coloca-o no Poeta. O Coro continua satirizando tudo e todos. Depois de um som gravado das Pororocas, saem dançando xaxado, enquanto um slide do Rio Amazonas é projetado. O último participante do coro convenientemente vestido de índio fala rápido com sotaque português na saída de cena do Coro: “pois tendo a besta patas d’ursos”. Finda o som do xaxado.*
- 20 *Os personagens do 1º ato que até então estavam estáticos, começam a movimentar-se laconicamente, procurando identificar ou não a nova situação, contorcem-se, apalpam-se e começam a falar completamente perdidos e distanciados):*
 ANTIGA PEDRITA, AGORA CLOV – *(solta o grito de Tarzan (pausa) diz:)* a natureza esqueceu-se de nós.
- 25 ANTIGO HAMM, AGORA OUTRA – Tu exageras, somos um colar trucado.
 ANTIGO CLOV AGORA ZULMIRA – Então não morremos *(falando como Clov)*, de uma moça alta, loura e gorda *(falando como Zulmira)*.
 ANTIGO POETA, AGORA PEDRITA *(grita como Tarzan)* – Onde não há plano não há sanção.
 ANTIGA BEATRIZ, AGORA HAMM – Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo uma bolacha *(pausa)* bolacha e meia. 8
 ANTIGO BAMBAM, AGORA POETA – *(grito de Tarzan)* A revolução vinda da praia jaula de mim mesmo.
- 5 ANTIGA ZULMIRA, AGORA BEATRIZ – é aqui que mora a Madame Crisálida? Nunca abro a porta!
 ANTIGA A OUTRA, AGORA BAMBAM – eu me jogo seminua de minha posição social abaixo... *(grito de Tarzan)*.
(Continuam a falar desordenadamente e cada vez mais alto, quando ecoa uma gravação carnavalesca de “O Guarani” e todos pulam tristemente; novamente surge o Coro dos contentes recitando) “Ser cego, ser mudo, ser surdo – eis a perfeição”... A cada um perdido... Sentido. S'enche poeta o teu coração...
- 10 *(Um homem do coro (voz fina, estridente, clara e rápida) fala em tom de reza):*
 O burglars, gomorra e Sodoma
 fugiram os queridos dos céus
 no *sulfur*
 quedando e estourando
 os sodomões e gomorréus.
- 15 *(Dois outros elementos do coro depois de vestirem-se de padre, aproximam-se dando pulinhos, dão barrigada e recuam falando em uníssono):*
- 20 Construíram-se templos
 com tal vasta congregação
 num dia... Ai! Dólares?...
 e altares
 no outro tudo ao credor, ao leilão!
- 25 *(Nesse ínterim os personagens do 1º ato ainda atônitos com a aparição do coro, Mateus e Mateusa procuram imitá-los, sem contudo conseguir, por serem estes rápidos e eletrizantes. Ouve-se uma gravação de pássaros, marés, ventos, jogo de futebol, etc... enquanto todo coro repete gestos de silêncio (psiu) para os personagens do primeiro ato.*



30 *Todos saem e voltam com um enorme lençol ou tapete azul ou verde e o estende no palco. Todos fazem gestos de silêncio para a plateia enquanto vozes gravadas dizem):*

“Do caos, sejam ecos caóticos
Qual criação de Jeová?
Inglaterra, palmeiras,
À tórrida zona do sabiá”.

9

5 *(Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tangas ou se possível nus; deitam-se no tapete os gravadores repetem decisivamente:)*

Gravador 1: não pode lavar, não pode andar
New pode cagar Blood Flood
Acender fachos...

10 Gravador 2:
não pode

FALA R
Não pode
DIZER

15 não pode...

(Os personagens debatem-se, vão tateando no tapete e procurando gaguejar a palavra “aprender a nada” – “r”. Enquanto uma voz sangrenta anuncia): APRENDER A NADA-R

Fim do segundo espaço.

Fim da peça.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Edição e crítica filológica do texto teatral censurado. *Revista da ABRALIN*, v.16, n.3, p. 19-49, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52301>. Acesso em: 10 set. 2017.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *A crítica filológica nas tessituras digitais*: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna. 2014. 321 f. 2 v. (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/handle/ri/27557>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios do bordado de Jurema Penna*: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana. 2011. 246 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8395>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- BARREIROS, Patrício Nunes. Princípios e critérios para edições digitais de documentos de acervos literários. In: ALMEIDA, Isabela Santos de; BARREIROS, Patrício Nunes; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia e humanidades digitais*. Feira de Santana: EDUEFS, 2018. p. 281-317.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- CHARTIER, Roger. Morte ou transfiguração do leitor? In: _____. *Os Desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p. 101-123.
- CHARTIER, Roger. Prólogo. Un humanista entre dos mundos: Don Mckenzie. In: MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 [1991], p. 5-18.
- COSTA, Nivalda Silva. *Glub! Estória de um espanto*. 1979a, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Glub! Estória de um espanto*. 1979b, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Aprender a nadar*. [1975a], 7 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Espaço II*. [Salvador, 1975b]. 02 folhas manuscritas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Do caos...* [Salvador, 1975c]. 01 folha datiloscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *Clov...* [Salvador, 1975d]. 01 folha datiloscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *Aprender a nada-r*. 1975e, 9 folhas.
- DUARTE, Luiz Fagundes. Breviário de termos da crítica textual. In: _____. *Os palácios da memória*: ensaios de crítica textual. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 377-400. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/47057>. Acesso em: 06 set. 2019.
- KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- LOURENÇO, Isabel Maria Graça. *The William Blake Archive*: da gravura iluminada à edição eletrônica. 2009. 490f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- MCGANN, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 [1991].
- SANTOS, Rosa Borges dos. (org.). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia*: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26433>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (org.). *Múltiplas perspectivas em linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. 1 CD-ROM. p. 2663-2670.
- SHILLINGSBURG, Peter. *General Principles for Electronic Scholarly Editions*. 1993. Disponível em: <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- SOUZA, Ari Sacramento. Meandros filológicos: repensando o lugar da edição crítica frente aos designios pós-modernos. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 3, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Quarteto, EDUFBA, 2008, v. 1.
- SOUZA, Débora de. *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico*. 2019. 443f + volume digital. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>. Acesso em: 20 jul. 2019.
- SOUZA, Débora de. *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa*: edição e estudo do auditório e das condições de argumentação. 2010. 51f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.





Roberto Athayde

Dramaturgia censurada

Interface da Hiperdição "Roberto Athayde: Dramaturgia Censurada", disponível em www.acervorobertoatbayde.com

O TEXTO E A EDIÇÃO SINÓPTICA: CONSIDERAÇÕES PARA UMA ABORDAGEM SOCIAL DA EDIÇÃO

Arivaldo Sacramento de Souza

Fabiana Prudente

Quando falamos em modalidades de edição voltadas a textos modernos, devemos considerar uma mudança de perspectiva sobre o texto que alterou profundamente a práxis dos filólogos editores. Falamos de um descentramento da noção texto como elemento estável e único, decorrente de uma diversificação teórica iniciada no âmbito da Crítica Textual que culminou no desenvolvimento da Crítica Genética e da Sociologia dos Textos. No primeiro caso, as diversas etapas de criação do texto são valorizadas, de modo que a edição passa a considerar o processo criativo, os rascunhos, os movimentos de gênese. No domínio da Sociologia dos Textos, são considerados diferentes agentes sociais que atuam no processo de produção e inserem elementos no texto ao longo do processo de transmissão, de forma que o texto é estudado em sua variabilidade, como um processo, resultado de uma construção interpretativa, dinâmica, histórica e social, portador de materialidade histórica.

Partindo da Sociologia dos Textos, buscamos uma abordagem sociológica da edição, na qual as mudanças e as adaptações textuais são vistas como condições para que os textos possam ser lidos e inseridos em diferentes tempos e espaços, uma vez que, “sean cuales sean sus metamorfoses, las diferentes formas materiales de um texto y las intenciones a las que sirven, los textos tienen que ver com personas, lugares y tempos específicos” (MCKENZIE, 2005, p.74). Ao ocupar-se do texto como um processo que envolve múltiplos sujeitos sociais, a teoria social da edição suscita uma *práxis* editorial que valoriza a variabilidade textual, buscando, ainda, preservar a historicidade de cada versão, abandonando a pretensão de unificar os testemunhos em busca de um arquétipo ou de atender a uma intenção autoral que se pretendia alcançar com a edição crítica.

Nesse sentido, apresentaremos considerações sobre texto e edição sinóptica que nos permitiram pensar questões referentes a uma abordagem social da edição para sustentar o modelo sinóptico desenvolvido para a edição do texto teatral censurado *Os Desinibidos*, uma comédia de costumes do dramaturgo Roberto Athayde que foi encenada em 1982 e teve seu texto publicado em livro em 1983.

SOBRE TEXTO E EDIÇÃO SINÓPTICA

A proposta de reflexão trazida aqui é pensar as condições históricas de como a Filologia, em sua dimensão *stricto sensu*, de crítica (de edição) de texto, produziu uma ideia de texto em, pelo menos, duas perspectivas:



uma que tem assento histórico nas tradições greco-latinas, em especial na herança alexandrina, e nos diversos debates que o Ocidente fez em torno da tradição textual bíblica; outra, que surge dos desdobramentos críticos das teorias tradicionais de edição e que pensa o texto a partir de uma experiência mais social, nesse caso, o texto é pensado como processo histórico que se transforma a partir de diversas sociabilidades.

Em especial, tencionamos refletir acerca de uma possibilidade de edição de texto que proporcione ao leitor a história por que o texto passou, que historicize as mudanças dos testemunhos e permita que compreendamos o texto numa chave da diversidade. Para isso, propomos uma reflexão em torno da edição sinóptica, cujo princípio fundamental consiste em justapor os testemunhos transcritos (semi)diplomática, colocando em relação as passagens que se identificam e marcando ou não os lugares de crítica – aqueles que apontam para os contextos divergentes (PÉREZ PRIEGO, 1997). Assim, com esse tipo de edição, não teremos mais o imaginário que organiza o texto compositamente a partir do cruzamento dos testemunhos com promessas de recompor as origens, mas teremos a chance de visualizarmos como cada testemunho reporta a história de quem os produziu, de quem, por acaso, os comercializou, traduziu, imprimiu etc. e de quem, lendo, transformou o texto a partir de diversas intervenções, que vão da sublinha e da glosa a atividades de corte e reescrita.

Desse modo, o que está em jogo mesmo é como o texto é compreendido, articulado dentro de uma proposta de edição que, a um só tempo, precisa pensar o contexto no qual o texto foi forjado, mas também a reencenação do texto na contemporaneidade. Disso, por exemplo, é que emergem demandas, como comentários, glossários, a história da tradição e todo um aparato que a construção de uma edição pode oferecer para uma experiência de leitura mais complexa. Por isso, precisamos pensar sobre alguns truísmos acerca do texto por uma perspectiva histórica.

Falar dessa dimensão dos conceitos é pensar que eles são produções de tempo, espaço e lugar elaborados por diversas subjetividades que atuaram na construção de uma vertente de estudo, área ou campo disciplinar. Nesses casos, embora o conceito possa parecer universal nas constelações de uma dada teoria, eles são refratários de um *corpus* muito específico, promovido por uma cultura letrada associada às instituições grafocêntricas. No caso da noção de texto, talvez seja possível elaborar uma genealogia dos usos políticos, sociais e culturais, mas isso seria também traçar uma linha de esquecimentos contra os quais qualquer genealogia deseja escapar e falha miseravelmente. Assim, deixaremos a execução dessa genealogia neste momento até podermos pensá-la como um projeto exequível e necessário.

Entretanto, o que é possível reconhecer é a noção majoritária de texto a partir da qual se funda e contra a qual a atuação dos estudos filológicos desde Alexandria tenta lutar, isto é, o texto como um todo fechado, coerente, articulado, completo em si, constituído fidedignamente, mas que foi degradado pela transmissão histórica dos textos e que precisa ser recuperado como única condição possível de leitura correta de um texto de um determinado povo. Por quais razões o texto *unicum* – como passaremos a chamar agora essa noção grafocêntrica e hegemônica de texto – precisou ser cultivado por diversos intelectuais ligados às letras? Um dos caminhos possíveis é o fato de que toda e qualquer discussão acerca do estabelecimento filológico de texto é imediata consequência de uma compreensão singular de interpretação de texto, ou melhor, de que só é possível compreender de uma única forma, de tal modo que é preciso buscá-la na materialidade das palavras de um texto que, para isso, deve ser *unicum*.

A experiência alexandrina com os gêneros poéticos gregos, que operava com o princípio da analogia e da correção do texto em favor de uma interpretação, foi o *modus operandi* que a tradição bizantina, humanista e cientificista mais tentou recriar com interesses cada vez mais difusos. Uma repetição que se constituiu em diferença. Obviamente, não podemos explicar esse processo linearmente, nem acreditar que houve uma



permanência metodológica – até porque os *corpora* movimentados exigiram a transformação dos meios e dos modos –, tampouco narrar essas questões distante da experiência do texto, do livro e do Cristianismo que, segundo Anthony Grafton e Megan Williams (2011), transformou o livro, não só a partir do processo de produção, transmissão e circulação de textos religiosos, mas também participou ativamente das tecnologias de escrita, de leitura, a partir da transformação dos suportes (*volumen* e *codex* são exemplos disso).

De tudo, vale a pena pensar aqui o principal desses contextos que, talvez não seja unânime, consolidou a ideia de estabelecimento do texto e interpretação por uma perspectiva ímpar, única. Os debates em torno do cânone bíblico e do estudo das tradições textuais que o compõem transformaram a Filologia na disciplina responsável pela relação mais fisiológica e visceral entre Ciência e Religião. Essa percepção não é apenas nossa, mas decorre da investigação de Maurice Olander tanto no âmbito dos estudos comparados de língua – e aqui podemos estender –, quanto no escopo da crítica de texto:

Ciência e religião puderam deste modo compartilhar, no século XIX, mais de um projeto. Livre dos dogmas e das superstições, o cristianismo oferecia a um humanismo laico o seu sentido mais comum. Se cada erudito trilhava um caminho singular, criando escolas com uns, opondo-se a outros, muitos foram os que empreenderam de um passo seguro as vias da Providência. De R. Simon a F. Max Müller, a referência a santo Agostinho era habitual [...] (OLENDER, 2012, p.29).

Se as palavras de Olander valem muito para pensar as condições de produção do humanismo durante o século XIX por meio da aliança com o cristianismo, precisamos lembrar que o objeto de estudo utilizado por Karl Lachmann (1793-1851), o mais renomado filólogo do movimento que, posteriormente, veio a receber seu nome, foi, nada mais, nada menos, que o *Novo Testamento* grego e o *De Rerum Natura*, de Lucrécio. Vejamos: dentro da cosmovisão na qual a Europa oitocentista se articulava (nacionalismo, historicismo são alguns dos principais aspectos do espírito romântico), o pensamento que buscasse compreender o diverso sem necessariamente reduzi-lo, seccioná-lo para explicá-lo não tinha vez. Assim, a edição do *Novo Testamento* realizada nos moldes lachmannianos não poderia encontrar outra saída que não a higiene das intervenções espúrias legadas pela tradição em busca da verdadeira interpretação, longe de possíveis intervenções subjetivas.

O método lachmanniano tentou, e não foi apenas ele, purgar o sentimento de suspeição levantado por diversas vertentes que contendiam com a vertente hegemônica do cristianismo. Essa prática de contestação filológica do texto foi um artifício mobilizado desde o humanismo filológico com diversos textos religiosos, vale lembrar as guerras diplomáticas em torno das hagiografias e os debates promovidos pelos protestantes que são o firme fundamento da moderna Crítica Textual que o Ocidente credits quase que exclusivamente a Lachmann. Não podemos também deixar de pensar que as contribuições estatísticas de Dom Quentin são também fruto de um trabalho com a *Vulgata*. Além disso, outro traço biográfico que ajuda a compreender os imaginários como espaços de migração entre religião e ciência é o fato de Quentin ser um beneditino que, ao escrever seu *Essai de Critique Textuelle*, promove uma defesa do lachmannismo contra o “ceticismo” de Joseph Bédier, um dos mais fecundos críticos ao método de Lachmann.

Se, de fato, é muito provável que tenhamos assumido a metáfora do texto único como uma naturalização de uma única possibilidade de ler e dizer sobre, não podemos desconsiderar que essa asserção provém dos cuidados alexandrinos na correção que buscava a unidade (da interpretação) textual e dos debates ostensivos produzidos em torno da Palavra de Deus. Desse modo, não é possível pensar nessas duas situações sem considerar princípios de fidedignidade, verdade, origem. Por outro lado, esse processo não aconteceu de modo



linear; todavia os imaginários de texto como texto escrito desafiaram, com vitória, qualquer outra possibilidade de pensar o texto de outro modo que não nas chaves do unívoco.

Das críticas que foram realizadas ao método editorial lachmanniano, a maior parte delas incidiu sobre o método de tratamento dos “erros” e/ou à *emendatio*. Poucas puderam ser feitas à relevante proposta da *recensio* sistemática, o que realmente se mostrou inovador na experiência da Crítica Textual oitocentista. Dali em diante, a maior parte das pesquisas desenvolvidas trataram a crítica de texto a partir do levantamento exaustivo dos testemunhos de uma dada tradição. Com mais testemunhos para colacionar e com mais rigor para eliminar a interferência subjetiva do editor, os problemas de pesquisa remodelaram os princípios filológicos de edição, ao trazer questionamentos que, naquele momento, passavam a considerar outras tradições textuais: em línguas modernas, sobretudo dos tempos medievais.

Por isso, é difícil pensar em propostas teóricas universais que ainda constroem ciência informadas pelo positivismo, visto que, no campo dos estudos filológicos, as mudanças de perspectivas teóricas quase sempre advêm da mudança dos *corpora*, a saber: a crítica de Bédier ao lachmannismo, textos medievais; a concepção de texto como processo da Crítica Genética, manuscritos de autor (filologia do autor); a sociologia do texto, da crítica bibliodiversa de McKenzie ao colonialismo britânico.

Mas duas operações presentes no afamado método lachmanniano parecem ter variado pouco e interessam diretamente ao cerne da nossa problemática: o princípio fundamental da *recensio* e a *collatio* sistemática. A primeira proporciona a recolha das cópias existentes, de modo a levantar, direta ou indiretamente, fontes que ofereçam a compreensão histórica de uma dada tradição (reunião de cópias dispersas) textual. A segunda, que também está presente em quaisquer perspectivas de Crítica Textual, consiste em comparar os testemunhos de uma tradição entre si com vistas a observar a identidade pela semelhança e pela diferença entre os textos. É extremamente importante para observar os lugares de crítica, agrupar os testemunhos que possuem lições comuns ou retirar da análise de trabalhos de edição compósitas testemunhos que não contribuam com a reconstituição textual.

É possível reconhecer que a edição sinóptica tem uma ligação estreita com a *collatio*. *Grosso modo*, poderíamos até sugerir que se trata da publicação do que anteriormente era tratado como processo de uma edição crítica, por exemplo. Entretanto, precisam ser guardadas algumas diferenças, especialmente, pelo fato de a colação entre os testemunhos na edição sinóptica dizer muito mais respeito à identificação dos lugares de crítica, do que ao agrupamento por erros conjuntivos ou separativos dos testemunhos em famílias, o que ocorre na elaboração de edições críticas.

Pode parecer que a justaposição de testemunhos não revele o “labor” filológico de edição. Porém, essa não é a questão. O que há é uma mudança de objetivos. De um esforço para higienizar os erros provocados pela transmissão do texto passamos agora a lidar com essas dissidências textuais como fonte para o estudo da sociabilidade histórica do texto. A edição sinóptica é uma abertura para os bastidores da edição, ou melhor, é a possibilidade de lidar para além do unânime. Nesse sentido, o esforço maior da filologia consistirá em uma operação de leitura crítica que interprete historicamente não só a história dos testemunhos, mas também os fatos divergentes entre eles como um problema de recepção histórica. A ideia de erro é rejeitada no momento em que compreendemos que as transformações são acomodações sociais, fruto do processo de recepção do texto (MOREIRA, 2011). E é nesse sentido que é possível pensar o texto como um arquivo de experiências subjetivas de leitura-e-escrita.

Esse esforço crítico faz com que recobremos a memória de uma perspectiva filológica como uma dimensão crítica capaz de produzir leituras genealógicas do texto, da língua e da cultura. Pode também acionar diversas



outras epistemes que possibilitem a compreensão do diverso, sem com isso esvaziar o divergente em prol de algum pensamento único, costumeiramente naturalizado como verdadeiro. A grande vantagem de uma edição sinóptica é a experiência histórica de leitura que ela pode proporcionar a quem se aventurar pela leitura das lições legadas pelos testemunhos.

Um caminho possível para entender essa agenda de leitura plural é recorrer a metáforas que concebem a diversidade como uma categoria possível. Desse modo, podemos encontrar, nas reflexões de Muniz Sodré acerca do *Pensar Nagô* (2017), um provérbio iorubano que diz *Iká kó dogbá* que, na interpretação de Mãe Stella de Oxóssi (2007), significa: os dedos não são iguais. Operando nessa perspectiva, podemos entender que o fato de constituírem juntos uma categoria diversa sob um princípio comum, nem sempre podemos homogeneizar, privilegiando aspectos como a semelhança, uma vez que a semelhança dedo traz a implicação da diferença de posição e função.

Ao pensar cada testemunho como dedos da tradição textual, como um sistema radicular complexo que se constituiu historicamente por interesses subjetivos diversos, não queremos propor a substituição da religião filológica. Antes, queremos pensar que a tradição filológica ocidental pode ser mobilizada por outras cosmovisões e compreensões de texto, diferente daquela que tem reclamado para si a tradição alexandrina, o (re)estabelecimento do texto, o combate aos “erros”, “ruídos” e “imperfeições” que, durante o processo de transmissão do texto.

Nesse escopo não é preciso mais buscar a isenção da subjetividade na atuação editorial, mas revelar como tais subjetividades interagiram - e a favor de que - na transmissão material do texto. Com isso, em lugar de coibir as interpretações, mobilizaremos uma paisagem interpretativa com dimensões históricas, geográficas e sociais, especialmente no que diz respeito aos modos de usar o texto.

Mas se, pelo contrário, tomarmos a teoria (neo)lachmanniana como método universal para a abordagem das tradições politestemunhais, estamos afirmando que os processos de transmissão textuais possuem, salvaguardadas as especificidades, uma estrutura comum de derivação e que todos os testemunhos de um dado texto advêm de um ancestral original. A missão seria, então, sempre reconstruir os caminhos dessa deriva até que fosse forjado o texto arquétipo do original ao restituir as verdadeiras tramas esgarçadas ao longo do tempo.

Entretanto, não se podem desconsiderar tradições textuais que desafiam as certezas de reconstrução lachmannianas. Nelas, o grau de parentesco entre os textos é colocado em xeque pela obtusa diferença substantiva e/ou formal entre os supostos testemunhos, ou seja, não se pode afirmar que os textos sejam cópias um dos outros; ou se são estágios de um processo de escrita; ou se são textos, efetivamente, diferentes que foram irmanados por um título ou temática comum. Nada disso pode ser dito sem que se pesquise exaustivamente o processo de produção, circulação e transmissão de cada texto envolvido na tradição.

Para esses casos, cuja configuração empresta lentes de aumento para a questão, faz-se necessário construir outras posturas editoriais que escapem aos conceitos de origem e de verdade como critério absoluto para o estabelecimento de texto. Ao pensar a história das tradições como a investigação dos processos de produção de sentido por meio das emergências de novos significados, é preciso estar consciente de que esse é olhar perspectivo que se opõe à história-continuidade. Para essa cena pensamos em um produto editorial que escape ao “modelismo editorial”, cujas premissas podem fazer com que a pesquisa filológica da tradição textual sucumba em nome de uma vertente teórica. Edições de natureza sinóptica trazem a chance de haver uma mudança capaz de reabrir os bastidores da tradição textual para a crítica que, nessa vertente de instabilidade textual com a qual estamos lidando, precisa ser chamada de filológica também.



Ao contrário dessa busca pelo inaugural ou princípio, essa renovação na postura editorial precisa reconhecer que a emergência de novos sentidos, em meio a um jogo de forças inscritas historicamente, fazer inquirições acerca de como uma verdade foi atribuída a uma determinada “origem” textual. Tudo isso sempre a partir de um lugar perspectivo, isto é, aquele que reconhece a limitação, parcialidade, comprometimento do olhar da pesquisa.

Em razão disso é que os procedimentos editoriais para tradições politemunhais precisam afastar-se desse cenário da “história-contínua”, afinal nela os editores quase sempre pretendem criar uma linearidade que exclui, camufla e esconde a diferença, a ruptura, a descontinuidade, a divergência e o desalinhamento dos acontecimentos. À medida que elabora uma narrativa pura, cujo método parece ser o da higienização dos desvios, excessos e dissidências, a história linear falseia uma versão que tem um compromisso com a naturalização dos fatos e, conseqüentemente, com a produção de uma verdade “objetiva”, imparcial, verdadeira, definitiva.

Caso se observem os métodos de estabelecimento mais tradicionais, algumas perguntas, daquelas para as quais não se tem resposta pronta ou óbvia, emergem ao se questionar sobre a originalidade de uma “variante” do texto X em detrimento da do Y, numa tradição textual em que não sobreviveram textos supostamente “originais”, nem genuinamente autorais: (a) a edição crítica seria a única possibilidade editorial para tradições textuais politemunhais?; (b) até que ponto os textos estabelecidos criticamente possuem a fidedignidade fundacionalista de que tantos os filólogos se orgulham?

É pensando nessas questões que surgem renovadas abordagens que reinterpretam as etapas do método compósito e desenvolvem novos arranjos editoriais. Muitos teóricos já estavam conscientes dessas problemáticas e apostaram na ideia de que seria possível fazer edições sinópticas apenas quando os testemunhos divergissem entre si num tal grau que fosse difícil operar com as categorias da colação. Dessa forma, sugerem que, para o tratamento dessa situação, caberia mais a “edição que reproduz, lado a lado, as lições de pelo menos dois diferentes testemunhos, com o objectivo expresso de as comparar” (DUARTE, [1997-], qual seja: a edição sinóptica.

Porém, necessitamos pensar em torno da repetição e da diferença entre os testemunhos (DELEUZE, 2006). Ao pensarmos que há elementos que produzem uma identidade capaz de assegurarmos que um texto é testemunho dentro de uma tradição, não podemos esquecer que, muitas vezes, as condições de produção dele podem ser diversas não só materialmente, mas também no que diz respeito à materialidade linguística. Daí, é importante pensar, ao lado do que diz Duarte em sua célebre definição sobre edição sinóptica, que comparamos para encontrar semelhança, mas também para entender as diferenças que singularizam historicamente o processo de produção, circulação e recepção. Por isso, pensamos que é possível ler um testemunho como uma qualidade histórica de um texto, bem como articular os testemunhos para leitura de sua transmissão histórica.

Essa abordagem está inserida no grupo daquelas que buscam as vivências sócio-históricas do texto e que entendem os contextos nos quais cada um dos testemunhos foi possível. Assim, não basta apenas a coleta dos testemunhos de uma tradição para edição de um texto de natureza compósita, mas coleta dos testemunhos e da sócio-história que os permitiu, bem como a transcrição e justaposição de todos eles.

Decididamente, estamos propondo uma relação com a reflexão sobre a reversão do platonismo de Deleuze, a partir de quem chegamos à compreensão de que o simulacro – a cópia da cópia que Platão insiste em banir por provocar falsas emoções e não corresponder à verdade – questiona a comodidade e a naturalidade da ideia e do que é construído como origem. Para Deleuze,



[...] o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir louco, um devir ilimitado [...] (DELEUZE, 2007, p. 264).

Esse olhar perspectivo da crítica que se apropria e transforma não é uma coisa contemporânea apenas; mas significa uma reintegração das subjetividades tolhidas em nome de um projeto abstrato e idealista. Os “testemunhos” funcionam como textos diversificados por agentes em contextos histórico-culturais diversos. Assim se justifica o esforço de organizar esses textos diversos sob o signo de “testemunhos” de uma tradição, é que tornar semelhante parece ser uma estratégia de culto ao original a partir da negação do que difere.

Daí, surge também a motivação para observarmos a relevância de construir uma edição que dê visibilidade enunciativa ao que difere e faz diferença, através da assunção de todos os testemunhos como centros provisórios e/ou transitórios. Na reversão proposta por Deleuze, compreenderemos que “[...] o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução [...]” (DELEUZE, 2007, p. 267). Assim, rasuramos decididamente o discurso binário que, sob o argumento cientificista, elegeu a epistemologia da semelhança como práxis absoluta, claro no sentido de adequar-se às concepções modelares de leitura e de textos consagradas hegemonicamente.

Precisamos ainda ressaltar que o “texto” em suposta linearidade e a leitura dele em continuidade não vão mais além de uma metáfora responsável pela opressão da diferença e, ao mesmo tempo, pelo pacto com a homogeneidade. Sejam quais forem os contextos, nenhuma leitura se dá estruturalmente, de modo a descartar a comunidade interpretativa e histórica à que estamos pertencidos e fazemo-nos pertencer. Desse modo, os argumentos de editores que acreditam que é preciso dar um texto para o leitor estão amparados ainda na ideia de que ler é ler em unidade apaziguada das tensões sociais a que qualquer escritura está imersa. Embora nem todos os textos estejam em suportes hipertextuais, qualquer leitura se dá em redes inter/trans-textuais, o que desmente, sobremaneira, a necessidade de assegurar a produção de sentido em caracteres unívocos.

Se investirmos, ou melhor, insistirmos no pensamento de Deleuze para pensar a escrita numa perspectiva material, podemos dizer em plena consonância que

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vida de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível. [...] O devir não vai no sentido inverso, e não entremos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que a mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização (DELEUZE, 1997, p. 11).

Entretanto, com isso, não almejamos determinar que quaisquer textos só possam ser lidos na pluralidade e divergência, respeitamos outras opções; mas, decididamente, consideramos que a promessa de restituição falha pelos argumentos expostos. Precisamos assumir a construção criativa da edição, no sentido de escapar



do determinismo cronológico-textual das lições que garantiriam (o tempo da conjugação verbal advém da nossa incredulidade) o itinerário científico até o texto crítico restituído.

É exatamente a descentralidade da experiência de leitura que a edição sinóptica propõe, já que é possível tanto ler cada um dos testemunhos da tradição, ou ler aos pares, ou aos trios, das mais diferentes maneiras, com vista à reflexão acerca do texto histórico. Ao contrário da edição crítica que centraliza um texto fixo e relativiza a veracidade dos outros testemunhos em aparato, a edição sinóptica modifica essa sintaxe dando ao leitor a chance de conhecer outras perspectivas.

SOBRE A EDIÇÃO SINÓPTICA DE OS DESINIBIDOS

Os Desinibidos foi o primeiro trabalho que Roberto Athayde escreveu após passar dez anos percorrendo o mundo com *Apareceu a Margarida*. Com uma carreira atravessada por picos de sucesso e ostracismo, Athayde traduziu e adaptou *O mistério de Irma Vap*, na década de 1980, que permaneceu em cartaz por doze anos (RIBEIRO, 2007). Contudo, entre o sucesso de *Apareceu a Margarida* e *O mistério de Irma Vap*, sucederam-se quatro estreias de obras que foram consideradas grandes infortúnios (REIS, 2015): em 1974, *Um visitante do alto* e *Manual de sobrevivência na selva*, em 1983, *Os Desinibidos* e *Crime e impunidade*, todas dirigidas por Aderbal Freire Filho. Para Roberto Athayde, o insucesso de *Os Desinibidos* ocorreu na colagem, proposta por Aderbal Freire Filho, de três textos seus, o que gerou conflito entre o autor e o diretor, como escreve Santiago (1995):

Athayde diz que resolveu dirigir suas peças depois que se sentiu 'vitimado' por algumas montagens feitas por outros diretores de personalidade forte. 'Isso aconteceu justamente com quem melhor dirige as minhas peças, o Aderbal Freire, na montagem de 'Os Desinibidos', com a Vera Fischer. Ele quis fazer uma colagem dos meus textos e ninguém entendeu nada', lembra.

Os Desinibidos é uma comédia de costumes que se apresenta em duas versões. A primeira, um datiloscrito de 68 folhas submetido à censura em 1982, com cortes, disponibilizado para pesquisa pelo Arquivo Nacional - Brasília, produzida a partir de colagem de poemas e crônicas de Roberto Athayde publicadas em dois livros do autor: *O jardim da fada Mangana* e *O homem da lagoa santa*, com dois atos e três partes: a primeira parte apresenta uma retextualização do conto *O jardim da fada Mangana* (ATHAYDE, 1979), a segunda apresenta a cena *Os Desinibidos*, e a última expõe cenas do conto *Divertissiment para ambientes finos*, com os personagens históricos Conde Goubineau e Princesa Isabel a bordo de um navio negreiro. A segunda versão, publicada em livro, datada de 1983, pela editora Record, compondo a coletânea *Crime & Impunidade e outras peças* (ATHAYDE, 1983), apresenta apenas a cena *Os Desinibidos*, dividida em dois atos, com questões da teoria psicanalítica de Lacan através de seu personagem principal, o Doutor Oliveira Frustrafroide, considerado o mais brilhante e polêmico psicanalista brasileiro de orientação lacaniana.

Na versão datiloscrita, temos parte I, intitulada *o Jardim da Fada Mangana*, em que duas senhoras conversam, na sala de espera do consultório de psicanálise do Doutor Frustrafroide, sobre o Jardim da Fada Mangana, onde os sonhos e brinquedos da infância se perdem. A parte II, intitulada *Os Desinibidos*, trata de um conflito familiar envolvendo o Doutor Oliveira Frustrafroide. Após o escândalo divulgado nos jornais sobre o relacionamento incestuoso entre seus dois filhos, residentes no Havaí, Frustrafroide parte em viagem para desenvolvimento de uma teoria revolucionária sobre incesto, deixando seu paciente Valdir Teixeira,



apresentado como presidente do Clube de Regatas Flamengo (então campeão mundial), sob os cuidados da sua esposa Proteína que, ao invés de tratá-lo de um complexo de castração, envolve-o num jogo de sedução e termina vítima de estupro de vulnerável. A divisão entre os atos se faz após o Doutor Frustrafroide seguir viagem, de modo que, no segundo ato, o ator que o interpretou, Perry Salles, já aparece como Valdir Teixeira. A parte III leva o nome do primeiro verso do poema Navio Negroiro, de Castro Alves: *‘Stamos em pleno mar,* em que a Princesa Isabel e o Conde Goubineau dialogam sobre a abolição a bordo de um navio negroiro.

Ao longo do datiloscrito, identificamos que a escritura da segunda e terceira folhas da parte I – quando se inicia a primeira cena do espetáculo –, e das três últimas folhas, provém de máquina distinta do restante do texto, que aparenta ter sido datilografado em máquina eletrônica, caracterizando o testemunho disponível como um texto compósito em sua materialidade física.

Figura 1 – Trecho da F.2

Incômodos latidos na platéia. O professor Frustrafroide dorme no divã. No fundo do palco em penumbra os espectadores mais espertos percebem uma mulher. Ela pede silêncio.

VERA - Para não acordar o professor Frustrafroide.

Vera recebe os espectadores. Um breve rito de iniciação.



Fonte: ATHAYDE, 1982..

Figura 2 – Trecho da F.4

SOMBRA - Dali você já saiu descabaçada e preparada para a vida.

RUIZINHA - Em quatorze.

SOMBRA - Em 13, eu me lembro como se fosse hoje.

RUIZINHA - Quatorze.

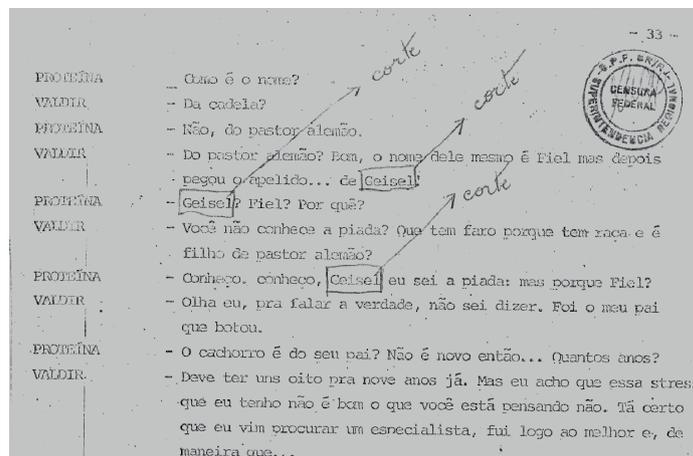
SOMBRA - Me lembro até como você voltou perturbada do porão. Até os convidados notaram a sua falta de alegria condizendo com as condições.



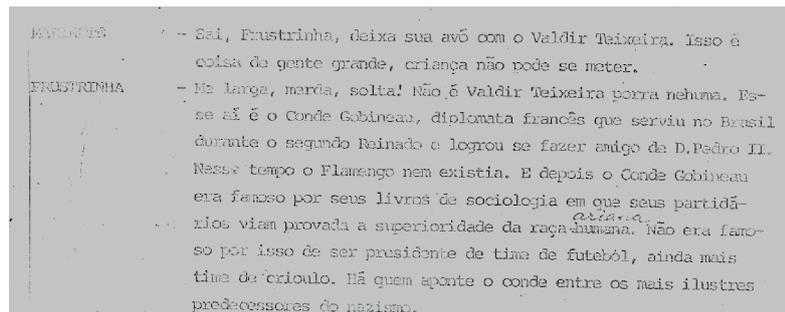
Fonte: ATHAYDE, 1982..

Também se destacam, em relação à materialidade do testemunho datiloscrito, corte do censor ao nome ‘Geisel’ (f.33, parte II), conforme se indica em dois pareceres de censores sobre o texto; e uma emenda manuscrita, que substitui ‘raça humana’ por ‘raça ariana’, à f.1 da parte III, condizendo com a descrição a respeito de Conde Goubineau.



Figura 3 – Indicação de corte à palavra Geisel, na F.33 (parte II)

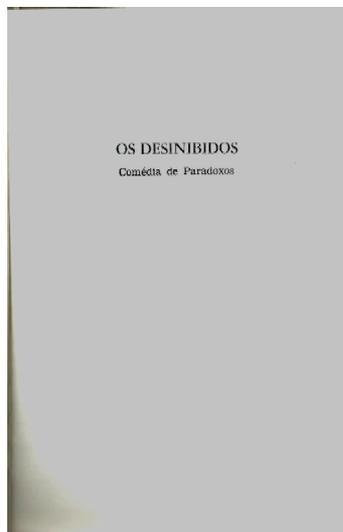
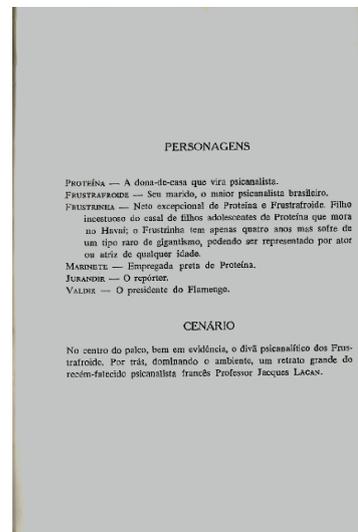
Fonte: ATHAYDE, 1982..

Figura 4 – Emenda manuscrita à F.1 (parte III)

Fonte: ATHAYDE, 1982..

Em relação à versão impressa, destacamos a publicação de *Os Desinibidos* presente na obra *Crime & Impunidade e outras peças* (ATHAYDE, 1983). O texto que estudamos encontra-se às páginas 127 a 224, entre *Crime e Impunidade* (p.9-126) e *No fundo do sítio* (p.225-264), e apresenta diferenças significativas em relação ao datiloscrito, como a supressão de duas cenas inteiras: *o Jardim da Fada Mangana* (a primeira parte do primeiro ato, no datiloscrito) e *‘Stamos em pleno mar* (a terceira parte do segundo ato). De fato, no texto publicado não há referência alguma às cenas e personagens que dela faziam parte, de modo que apenas a segunda parte, referente a *Os Desinibidos* compõe o texto da publicação.



Figura 5 – Capa da publicação que contém *Os Desinibidos***Figura 6** – Primeira folha do texto publicado**Figura 7** – Lista de personagens e indicação de cenário

Fonte: ATHAYDE, 1983

É importante destacar, diante dos processos de fabricação do livro em voga na década de 1980 no Brasil, que o texto acima apresenta indícios de haver sido submetido à mimeografia a óleo, uma vez que as folhas apresentam marcas em relevo provenientes da ação de prensar o papel sobre o aparelho. Outro aspecto técnico relativo à materialidade do texto é o fato de haver folhas de dimensões diferentes no corpo do livro, que também apresenta encadernação manual.

A respeito da documentação censória que acompanha o testemunho datiloscrito de *Os Desinibidos* à Censura, identificamos 16 folhas de pareceres, certificados, relatórios e ofícios de encaminhamento, portadoras de historicidade que evidenciam procedimentos políticos, burocráticos e culturais referentes às etapas do processo de autorização do espetáculo, além de apresentarem atos de leitura sobre o texto, evidenciados nos pareceres produzidos pelos censores. O processo censório ocorreu em três meses, com solicitação enviada em dezembro de 1982 e certificado de autorização emitido em março de 1983. A burocracia promovida pelo regime censório de fiscalização e coerção das produções teatrais, bem como a falta de investimento público efetivo em arte, cultura e lazer, conduziram o teatro brasileiro dos anos 1970 e 1980 a uma profunda e, quase silenciosa – por causa da repressão – crise.

Os itens do conjunto documental que compõe o dossiê de *Os Desinibidos* receberam tratamento arquivístico-filológico de classificação, indexação, digitalização e integração ao Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos do Acervo Roberto Athayde (SIGD-RA). Atualmente, encontram-se disponíveis para consulta no site da hiperedição *Roberto Athayde: dramaturgia censurada*. Através dos documentos, visualizamos diferentes etapas da história do texto. A presença de duas personagens (a Fada Mangana e o Doutor Frustrafróide) em contos que precederam ao ano de elaboração de *Os Desinibidos* pode ser interpretada como elementos que, juntamente ao contexto histórico-social que se representa na obra, permitem o estudo da sua exogênese (BIASI, 2010 [2000]), ou crítica genética externa, como preferiu denominar Grésillon (2007 [1994]) para o estudo de documentos que auxiliam na **produção** textual. Da mesma forma, os diferentes testemunhos do texto (um datiloscrito submetido aos órgãos censores e uma publicação em livro) apresentam diferenças entre si que comprovam que a criação não se encerra na apresentação do texto, mas permanece ao longo de sua **trans-**



missão. A presença de uma cena inteira de *Os Desinibidos* em uma montagem dirigida por Aderbal Freire Filho, por sua vez, evidencia a ação de outros sujeitos sobre o texto, a sua **circulação** social, o que também é percebido nos cortes promovidos pelos censores ao testemunho datiloscrito. A documentação censória expõe também diferentes trâmites burocráticos que mediaram a encenação/publicação do texto. Alguns desses, os relatórios de observação de ensaio geral, refletem a etapa de **recepção** do texto, produzindo modos de leitura e interpretação, bem como alguns textos de jornais que tratam da obra e a revista com o programa do espetáculo, a qual, além de apresentar fotos e textos sobre o elenco, divulga todos os membros da equipe de produção e registra textos de Roberto Athayde e Aderbal Freire Filho sobre a criação do texto e da cena.

*O tratamento editorial:
construindo a edição sinóptica*

A multiplicidade documental em que consiste o dossiê *Os Desinibidos* conduz-nos a três questões específicas: que tratamento dar a tais documentos? Como lê-los, interpretá-los e oferecê-los à leitura digital sem descaracterizar os códigos contextuais dos objetos? É possível referir-nos a *Os Desinibidos* como um texto e, assim, propor uma edição *de texto*? Em primeira hipótese, poderíamos tratar *Os Desinibidos* como um texto teatral, um artefato, um artesanato tecido de outros tecidos-textos de múltiplos gêneros, como o conto *O Jardim da Fada Mangana*, o conto *Divertissement para ambientes finos* e poemas publicados em *O homem da lagoa santa*. Essa ideia, porém, tenderia à recondução do paradigma textual pautado na singularidade de uma versão única, e poderia nos colocar perigosamente na posição de tratar os contos e os poemas como testemunhos diretos do texto teatral, o que seria desconsiderar que *O Jardim da Fada Mangana*, *Divertissement para ambientes finos* e *O homem da lagoa santa* foram publicados anos antes de *Os Desinibidos* e eram textos que existiam independentemente da criação da peça em 1982. Como se não bastasse o anacronismo dessa hipótese de texto/testemunho, tal ideia legitimaria ou rechaçaria a publicação de *Os Desinibidos*, de 1983, uma vez que ela não apresenta as cenas provenientes de *O Jardim da Fada Mangana*, *Divertissement para ambientes finos* e *O homem da lagoa santa* constantes no datiloscrito encenado.

O caminho que pareceu mais lógico e coerente com a micro-história cultural de *Os Desinibidos* foi preservar os documentos individualmente. Assumindo as consequências dessa escolha, não propomos a edição de um texto, mas de um dossiê, ou seja: um conjunto documental, um conjunto de textos que se harmonizam em torno de um eixo comum: o datiloscrito *Os Desinibidos* de 1982, que foi: a) produzido a partir de outros textos; b) encaminhado para a censura e encenado; c) comentado em jornais e d) base para a publicação impressa homônima de 1983.

Nesse sentido, os dois textos que se intitulam *Os Desinibidos*, o datiloscrito de 1982 e o impresso de 1983, são considerados no trato editorial versões distintas, ao invés de testemunhos de um texto. Com essa perspectiva, adotamos a ideia de que “las versiones no son sólo distintas, sino que testimonian un conjunto preciso de **significaciones** en sucesivos momentos de la **historia**”¹ (MCKENZIE, 2005, p. 53, grifos nossos), o que implica afirmar que as versões são atos de leitura e produção de sentidos que se fazem em momentos históricos sucessivos. Preservar os códigos contextuais em que os documentos foram produzidos implicaria também preservar as versões isoladamente, sem hierarquizá-las, mas evidenciando as sucessivas alterações resultantes e produtoras de distintos atos de leitura.

1 Tradução nossa: “as versões não somente são distintas, mas testemunham um conjunto preciso de significações em sucessivos momentos da história”.



Consideramos, pois, duas versões de *Os Desinibidos*: o datiloscrito de 1982 (D82) e o impresso de 1983 (D83), e, a fim de dar a ler tais versões, preparamos uma edição sinóptico-crítica hipermídia (disponível em site) e em modelo de impressão (disponível em site para *download* e inserida aqui). Esse modelo foi escolhido por possibilitar o confronto direto das lições divergentes entre versões (e, por isso, é sinóptica), assim como evidenciar uma mediação editorial com correções de gralhas de datilografia e comentários editoriais (e, por isso, é crítica).

Tais comentários se apresentam de duas formas: no primeiro caso, como breves notas referentes às escolhas de edição e correspondência de trechos do texto com outros textos de Roberto Athayde que compõem o dossiê estudado; no segundo caso, como exegese de conteúdos presentes nas versões do texto, podendo ser conceitos referentes à psicanálise, tema evidenciado em *Os Desinibidos*, ou a outras teorias e estudos, além de comentários contextuais sobre fatos do período, pessoas, obras artísticas e instituições mencionados no texto. Ao remeter a conteúdos internos (no primeiro caso) e externos (no segundo caso) ao acervo, os comentários evidenciam uma leitura crítico-filológica sobre as versões de *Os Desinibidos* e sobre o dossiê como um todo. Através desse exercício hermenêutico, foi estabelecida uma edição composta de referências cruzadas – sob orientação do princípio *cross references* (SHILLINGSBURG, 1999) –, como filamentos de um rizoma, fazendo do texto editado um arquivo.

Para a apresentação da edição sinóptica, orientamo-nos pelos seguintes critérios:

- a. Ortografia
 - Acentuar conforme as normas vigentes, procedendo à correção, quando necessário;
 - Usar devidamente as letras maiúsculas em nomes de pessoas, lugares e após a pontuação, conforme regra em gramáticas normativas da língua portuguesa, mantendo apenas os casos em que são utilizadas para dar destaque à expressão ou à indicação de personagens e movimentações nas rubricas;
 - Manter os usos de *pra* ou *para*, *isso/isto*, *dessa/desta*, *a/ã* conforme se apresentam nas versões.
- b. Gralhas e erros normativos
 - Corrigir o que for comprovadamente erro, deslize ou contrassenso, exceto para os casos em que transgressões gráficas sejam marcas estilísticas;
 - Corrigir os erros de datilografia (D82) e de digitação (D83);
- c. Pontuação
 - Conservar a pontuação, em respeito à expressividade cênica.
- d. Opções tipográficas
 - Apresentar em itálico as palavras de ênfase no texto, conforme orientação tipográfica de D83;
 - Apresentar as informações da rubrica entre parênteses e em itálico;
 - Registrar nome de personagens em letras maiúsculas;
 - Utilizar travessão após o nome de personagens para indicar fala;
 - Expor as diferentes versões do texto lado a lado, compilando em mesmo quadro os trechos que se igualem. Apresentar linha vertical interna na cor cinza para separar limite entre as colunas referentes a cada versão, como se pode ver no trecho selecionado para ilustrar a apresentação do texto editado;
 - Indicar as siglas D82 e D83, referentes às versões do texto, acima do início das transcrições;
 - Expor a ausência de trechos nas versões através de quadro em branco;
 - Indicar todas as correções e emendas mencionadas em a, b, c. No modelo hipermídia, utilizar o aparato em *hyperlink* de primeiro nível, através do recurso *tooltips*: ao deslizar o cursor sobre palavras em negrito, o



usuário visualiza o trecho alterado, conforme critério estabelecido por Almeida (2011). No modelo de impressão, indicar emenda no aparato em coluna à direita.

– Usar operadores habituais na prática filológica, conforme orientação de Carvalho (2001), para a descrição simplificada das intervenções realizadas nos textos datiloscritos indicando a existência de múltiplas versões em um testemunho material:

< > / \ Substituição por sobreposição

< > Corte (Supressão)

† Ilegível

ms Manuscrito

d Datiloscrito

[↑] Acréscimo na entrelinha superior

[↓] Acréscimo na entrelinha inferior

| * | Leitura conjecturada

– Apresentar comentários exegéticos e cortes estabelecidos pela censura em notas de rodapé, no caso do modelo de impressão, ou em *hiperlinks* de segundo nível, no modelo hipermídia. Neste último, o trecho que remete ao *hiperlink* apresenta-se em azul e, quando pressionado o cursor sobre o trecho, será aberta uma caixa sobreposta ao texto da tela (em cascata), que poderá conter diversas mídias (texto, imagem, vídeos ou *links* para outros sites).

– Identificar trechos correspondentes a outras produções intelectuais autorais presentes do SIGD-RA. No modelo de impressão, adicionar tarja cinza na coluna à direita por toda extensão do trecho correspondente, fazendo as devidas indicações. No modelo hipermídia, utilizar sublinha pontilhada em todo o trecho e *hiperlink* de primeiro nível *tooltips*.

Apresentamos a seguir um trecho do modelo de impressão da edição sinóptica preparada sobre as versões de *Os Desinibidos*. O texto completo encontra-se disponível *on-line* para leitura na aba *edições* do site **www.acervorobertoathayde.com** (PRUDENTE, 2018) em modelo hipermídia (html) e em modelo de impressão (pdf para *download*).



D82

D83

VERA FISHER
PERRY SALLES

os DESINIBIDOS

uma comédia de costumes escrita por
ROBERTO ATHAYDE

dirigida por
ADERBAL JUNIOR

OS DESINIBIDOS

NEUROSE E RESSURREIÇÃO DE ROBERTO ATHAYDE

1ª Parte

O JARDIM DA FADA MANGANA

(Incômodos latidos na plateia. O professor Frustrafroide dorme no divã. No fundo do palco em penumbra os espectadores mais espertos percebem uma mulher. Ela pede silêncio).

VERA — Para não acordar o professor Frustrafroide.

(Vera recebe os espectadores. Um breve rito de iniciação).

VERA — Quando eu era pequena e andava de bicicleta por todos os caminhos da casa, havia um canteiro totalmente diferente dos outros. Era **grande**, denso e impenetrável. As plantas que cresciam neste canteiro eram **totalmente** diferentes das outras plantas. Eram grandes, densas e **impenetráveis**. Desde que me entendo por gente que as coisas desapareciam nesse canteiro. O primeiro brinquedo que eu me lembro de ter sumido no canteiro era um urso verde de **imensa estimação**. Houve um longo período **de bolas** de pingue-pongue. Quero dizer, um período em que essas bolas **eram** as principais vítimas da impenetrabilidade do canteiro.

FRUSTRAFROIDE — *(fala dormindo)* Vejo a necessidade de uma divagação botânica sobre essas plantas.

VERA — Até que um dia minha mãe produziu a seguinte revelação. Haveria no interior das folhagens uma Fada dominadora do jardim. A Fada Mangana. A Fada Mangana era ao mesmo tempo uma fada boa e uma fada má. A sua **bondade** consistia num imenso poder protetor que ela exercia sobre as **pessoas**. A maldade da Fada se concentrava numa única e trágica **disposição**, uma vez que um objeto ou uma pessoa se perdia naquele canteiro era **imediatamente** recolhido pelos poderes da Fada e nunca mais retornava à vida real.

(Os latidos aumentam).

D83 não apresenta a cena referente à 1ª Parte.

Trecho produzido a partir do conto *O Jardim da Fada Mangana* (ATHAYDE, 1974, p.123 a 125)

D82: gran|de,*|

D82: to|tal*|mente

D82: impenetr|á*|veis.

D82: iemnsa estimação

D82: †† bolas

D82: e|ram*|

D82: |bon*|dade

D82: pe|s*|soas

D82: disposiç|ão*|

D82: i|me*|diatamente



D82

D83

VERA — Eu quero receber vocês aqui com muita consideração. Eu quero dizer com a consideração para quem fez aquilo que não é fácil fazer. Vocês tão aqui e isso aqui é o Jardim da Fada Mangana. Eu sei o que vocês **passaram** e eu sei quem vocês são. Eu vejo vocês por todo lado. Faz tempo que vocês viajam. A única diferença é que agora vocês sabem onde **estão**. Vocês estão no Jardim da Fada Mangana. Vocês vieram até aqui e vocês nunca mais retornarão à vida real, igualzinha a que vocês tinham **antes** de vir para cá. Vocês vão ser transformados no Jardim da Fada **Mangana**. Vocês já vieram outras vezes ao Jardim da Fada Mangana. Só que vocês não sabiam que estavam vindo. Agora vocês sabem. E agora vocês estão aqui. É o fato de vocês estarem aqui que merece consideração. Vocês **podiam** estar roubando um cavalo neste momento... pra fugir não sei pra **onde**. Mas aqui vocês vão ser transformados. Vocês estão perdidos no **Jardim** da Fada Mangana com Roberto **Athayde**, aluno do professor Frustrafroide em duas ocasiões: primeiro, durante os largos anos que o professor **passou** como catedrático da Universidade Rural da cidade fluminense² de †† às margens dos rios Piramambotava e Piramambotá, que, como as linhas paralelas de Einstein³, se encontram nos arredores daquela cidade **apesar** de serem paralelos; depois, na época em que o professor lecionava **Criatividade** na Faculdade de Letras do Flint Junior College, uma **sucursal** da Universidade de Michigan⁴, que existe para educar os habitantes daquele Estado dos Estados Unidos cujas notas não foram suficientemente boas para entrar na matriz da Universidade que fica em Ann Arbor, também em Michigan. E agora vocês estão aqui. Vocês chegaram na véspera **do mistério**.

(Os cachorros continuam latindo na plateia. Mas nem eles conseguem acordar o professor Frustrafroide, nem a empregada negra Marinete, que entrou no fim das boas-vindas ao público e sacode o professor.)

Trecho produzido a partir do conto *O Jardim da Fada Mangana* (ATHAYDE, 1974, p.119)

D82: |pas*|saram

D82: estã|o.*|

D82: ant|es*|

D82: Man<n>/x\ga†

D82: |po*|diam

D82: |on*|de

D82: Ja|rdim*|

D82: Atahyde

D82: p|as*|sou

D82: ape|sar*|

D82: Cr|ia*|tividade

D82: <†>/s\ucursa

D82: †† mistério

2 Possível referência à Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), localizada no município de Seropédica. Com pouco mais de 100 anos de história, a UFRRJ "tem raízes na Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária (Esamv), criada em 20 de outubro de 1910, pelo Decreto 8.319. Depois de ocupar diversos locais no estado do Rio e se reorganizar com diferentes nomes, a instituição passa a se chamar Universidade Rural em 1943. Em 1948, foi inaugurado o câmpus às margens da antiga Rodovia Rio-São Paulo (hoje BR-465), atual sede. A denominação Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) foi estabelecida em 1965" (RURAL..., 2017, p.5)

3 Nobel da Física em 1921, Albert Einstein (1879-1955) revolucionou as ciências com a teoria da relatividade, e com estudos sobre a equivalência massa-energia e sobre o movimento browniano. A respeito da relatividade nos estudos de gravitação, Einstein estabeleceu equações de campo, que identificam como a matéria produz gravidade e como esta última interfere na matéria. Neste aspecto, propõe outra abordagem ao quinto postulado de Euclides (330 a.C.), sobre linhas paralelas, fazendo-as compreender num universo esférico ou fechado ou num universo hiperbólico (diferentes do universo plano euclidiano), para os quais a presença de curvatura (gravidade) possibilitaria que retas paralelas se encontrassem no infinito. Einstein desenvolveu este estudo considerando o espaço-tempo quadridimensional em que se situa o universo: "vivemos, diz Einstein, em um espaço-tempo quadridimensional. A geometria do espaço-tempo apresenta uma curvatura, e essa curvatura do espaço-tempo é a gravidade. Não 'é uma manifestação da gravidade', ou 'é causada pela gravidade', ou 'causa gravidade'. Não: a curvatura do espaço-tempo é a gravidade. A gravidade não é alguma força que afeta os objetos no espaço-tempo. A gravidade é, nada mais, nada menos, que a geometria curva do espaço-tempo. Em uma pequena região do espaço-tempo – isto é, em um referencial de flutuação livre localizado – você não percebe a gravidade porque a curvatura do espaço-tempo é desprezível em relação a pequenas regiões de espaço e de tempo. De maneira semelhante, uma pequena região sobre a superfície de nosso globo hipotético é essencialmente plana e obedece às leis da geometria euclidiana" (WOLFSON, 2005, p.245).

4 Fundada em 1956, a University of Michigan-Flint é um dos três campi da University of Michigan. Oferece "mais de 120 cursos de graduação e 65 cursos de pós-graduação em artes liberais e várias áreas pré-profissionais e profissionais" (FLINT, [20--]).



D82

MARINETE — Professor! Acorda, professor! Chegou o grupo. Professor, a análise de grupo! Chegou o grupo. Professor, acorda! O grupo das duas velhinhas já está aí para a sessão. O grupo, professor! As duas **velhinhas**. Acorda, professor! (*Desiste*) Ah, não **adianta acordar** mesmo. **E vão** discutir a mesma coisa mesmo. O professor já está cansado de **saber**. Tadinhas, o que elas querem é uma reuniãozinha com chá, né nada de **Lacan** não. Vou mandar entrar. Nunca vi análise de grupo mais besta. (*Com desprezo*) Lacan... as pobrezinhas preferem biscoito.

(*Marinete introduz em cena duas velhinhas que entram cantando.*)

AS DUAS VELHINHAS —
Senhora Fada Mangana
Poderosa e preparada
Ou muito a gente se engana
Ou aqui na sua morada
Se encontra preso um amigo
Correndo o maior perigo,
Que estava sempre comigo
No pé de jaboticaba.

(*Elas sentam uma de cada lado do professor que continua dormindo no divã.*)

(A CENA DAS DUAS VELHINHAS)

SOMBRA — Foi em 13, eu me lembro como se fosse hoje.

RUINZINHA — Não, foi em quatorze.

SOMBRA — Em 13, no dia em que você completava doze anos. O dia em que a minha amiga **Ruinzinha** perdeu a virgindade. Eu me lembro tanto quanto me lembro que você nasceu no próprio dia da morte da Rainha Vitória⁵, em 1901.

RUINZINHA — Quatorze. (*romântica*) Numa tarde fria e molhada daquelas em que os cobertores e o espaço que eles formam com os colchões parecem os únicos lugares aprazíveis sobre a terra.

SOMBRA — Foi em 13, eu me lembro como se fosse hoje.

RUINZINHA — Não, foi em quatorze.

SOMBRA — Foi em 13. No dia do seu aniversário. Eu me lembro do bolo, da festa, da mansão na Tijuca, do seu pai, o doutor Ruinzinho.

RUINZINHA — Quatorze. Eu me lembro do cocheiro. (*Sombadora*) O cocheiro.

D83

D82: velhi |nhas.* |
D82: adianta <†††††>/
xxxxxx\ acordar
D82: E †† vão
D82: sab |er.* |
D82: |La* |can
D82: |Com* |

Trecho produzido a partir do conto *O Jardim da Fada Mangana* (ATHAYDE, 1974, p.128)

Trecho produzido a partir do conto *Estória da Maria Ruinzinha* (ATHAYDE, 1974, p.87 a 90)
D82: Ruizinha

D82: romântico

5 Falecida em 22 de janeiro de 1901, a rainha inglesa, cujo reinado imortalizou-se como Era Vitoriana, herdou o trono aos dezoito anos e foi considerada responsável, junto ao seu marido, o príncipe Albert, por mudar a cultura em seu país e no exterior (HAWKSLEY, 2015), estabelecendo tradições e valores que se propagaram.



D82

SOMBRA — Claro que você lembra do cocheiro. Mas foi em 13. Você saiu da sala dizendo que ia buscar bolas coloridas que o cocheiro do seu pai estava encarregado de encher.

RUINZINHA — Fui correndo pro quarto dele no porão.

SOMBRA — Dali você já saiu descabaçada e preparada para a vida.

RUINZINHA — Em quatorze.

SOMBRA — Em 13, eu me lembro como se fosse hoje.

RUINZINHA — Quatorze.

SOMBRA — Me lembro até como você voltou perturbada do porão. Até os convidados notaram a sua falta de alegria condizendo com as comemorações.

RUINZINHA — Tá vendo como você não se lembra bem, como a sua memória não é tão boa assim? Eu já estava preparada praquilo pelas minhas fantasias que reagi naturalmente aos acontecimentos do porão.

SOMBRA — Preparada pelas fantasias e pelas revistinhas de sacanagem.

RUINZINHA — (*romântica*) Tanto que eu pude me comportar com a mesma alegria infantil, como se não tivesse descido tão baixo ao porão em busca de bolas coloridas. Pode perguntar a quem estava lá.

SOMBRA — Tá de porre, nêga? Tem mais ninguém daquele tempo vivo não. Ou você não se dá conta de que a festa foi em 1913?

RUINZINHA — Quatorze. Não duvide da palavra de uma descendente do bispo Sardinha⁶.

SOMBRA — Essa história de novo. Já disse que o bispo Sardinha não sobreviveu bastante para constituir família. Você insiste nessa história que o doutor Ruinzinho lhe contava para dar mais importância a sua família.

RUINZINHA — E eu também já lhe disse não sei quantas vezes que o histórico bispo comeu uma índia antes de ser comido pelos índios.

SOMBRA — Tá bom. Faz de conta que eu acredito. Mas o cabaço não.

RUINZINHA — Que cabaço? O do bispo.

SOMBRA — O seu, criatura. O cabaço você perdeu em 1913.

D83

Trecho produzido a partir do conto *Estória da Maria Ruinzinha* (ATHAYDE, 1974, p.87 a 90)

Trecho produzido a partir do conto *Estória da Maria Ruinzinha* (ATHAYDE, 1974, p.87 a 90)

⁶ Dom Pero Fernandes Sardinha, nomeado o primeiro Bispo do Brasil em 1551, era considerado severo e radical, e “inimizou-se com os jesuítas por serem esses religiosos mais tolerantes em relação aos costumes indígenas” (SENA, 2016). Em 1552, após desentender-se com o governador Dom Duarte da Costa, foi chamado de volta a Lisboa. O navio em que regressava, porém, naufragou no litoral de Alagoas e o bispo, que, junto a outros sobreviventes, conseguiu alcançar a praia, foi devorado pelos índios caetés (SENA 2016).



D82

RUINZINHA — Quatorze. Tão certo como que você casou em 30⁷, com o dr. Aguafresca, deputado federal por Santa Catarina.

SOMBRA — Treze. Eu me lembro como se fosse hoje. Tão certo como você está cada dia mais doente e mais fraquinha.

RUINZINHA — Uma injustiça. Isso é uma injustiça. Tanta gente aí pra ficar doente e logo eu.

SOMBRA — Nada mais injusto.

RUINZINHA — Eu sei que é uma coisa grave, porém crônica. Já fui a três médicos e cada qual tem uma opinião inteiramente diferente da dos outros.

SOMBRA — O primeiro acha que é câncer no seio. O segundo acha que é câncer no ovário. O terceiro acha que é câncer. (*pausa*) Pra mim é uma bronquite.

RUINZINHA — Ai que saudade do meu primeiro passeio. Em 1914.

SOMBRA — Em 13, eu me lembro como se fosse hoje. 1913. (*uma pausa longa*)

RUINZINHA — (*cantando*) “Ai, quanta saudade é morta⁸

ninguém dá jeito

o jeito é calar!”

(*Marinete enxota as duas velbinbas.*)

MARINETE — Pra fora. Xô. Chega. Pra fora. Acabou o tempo. Passa.

(*Proteína tenta, quase simultaneamente, acalmar os cachorros da plateia. Os desinibidos.*)

OS DESINIBIDOS

NEUROSE RESSURREIÇÃO DE ROBERTO ATHAYDE

D83

OS DESINIBIDOS

Comédia de Paradoxos

7 Note-se que 1930 foi o ano que pôs termo à República Velha e estabeleceu o governo provisório de Getúlio Vargas, após a revolução que depôs o então presidente Washington Luís e impediu a posse do presidente governista eleito Júlio Prestes.

8 Citam-se aqui os versos finais da canção *Sá Mariquinba*, de autoria de Evenor de Pontes e Luís Assunção (1947), do conjunto cearense Quatro Ases e um Coringa. (INSTITUTO..., [201-]).



D82

D83

2ª. Parte
OS DESINIBIDOS

PERSONAGENS

PROTEÍNA — A dona-de-casa que vira psicanalista.

FRUSTRAFROIDE — Seu marido, o maior psicanalista brasileiro.

FRUSTRINHA — Neto excepcional de Proteína e Frustrafroide. Filho incestuoso do casal de filhos adolescentes de Proteína que **mora** no Havaí; **o Frustrinha** tem apenas quatro anos mas sofre de um tipo raro de gigantismo, podendo ser **representado** por ator ou atriz de qualquer idade.

MARINETE — Empregada preta de Proteína.

JURANDIR — O repórter.

VALDIR — O presidente do Flamengo.

CENÁRIO

No centro do palco, bem em **evidência**, o divã psicanalítico dos **Frustrafroide**. Por trás, dominando o ambiente, um retrato **grande** do recém-falecido psicanalista francês Professor Jacques LACAN⁹.

D82: moram
D82: O Frustrinha
D82: apresentado por ator

PRIMEIRO ATO

(Os latidos

PRIMEIRO ATO/Cena I

(Ainda no escuro começam-se a ouvir os latidos dos cachorros, vindos distintamente de algum alto-falante colocado atrás do público no fundo da sala ou bem no hall do teatro. Esses latidos

augmentam num crescendo que culmina com a entrada de PROTEÍNA sob uma iluminação de crepúsculo matutino. Dormindo a sono solto sobre o divã no centro do palco está o Dr. FRUSTRAFROIDE)

PROTEÍNA — *(Já bastante enervada com os latidos, falando ad spectatores pela janela imaginária com os cachorros latindo na rua)* Desinibida! Desinibida! Já pra dentro! Pchh! Bambamzinho, Fileira!

(Autoritária) Acaba com isso!

(Os cachorros latem

D82: evidência (s.v.);
Frsutrafroides;
grnade.

9 Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) foi um polêmico, controverso e significativo psicanalista francês cuja obra retomou o pensamento de Sigmund Freud para dar-lhe novo sentido a partir da construção de uma nova escola psicanalítica. Afirmando-se como intérprete dos princípios freudianos, Lacan promoveu cisões na Sociedade Psicanalítica de Paris, ao opor-se à Psicologia do Ego, então desenvolvida pelos pós-freudianos (ROUDINESCO, 1993). Suas formulações teóricas foram bastante influenciadas pelo antropólogo Lévi Strauss e pelo estruturalismo linguístico de F. Saussure, a partir de quem afirma que “o inconsciente é estruturado pela linguagem” (PINTO, G. C., 1994). Linguística, filosofia e antropologia se relacionam nos estudos lacanianos, cujos principais conceitos são o imaginário, o simbólico e o real (os três planos complementares de expressão do indivíduo); tempo lógico (relativo às sessões de análise); gozo, desejo, liberdade, não-todo; estádio de espelho e, sobretudo, a teoria do nome do pai, “pivô da doutrina lacaniana” (ROUDINESCO, 1993). Crescido em ambiente burguês, Lacan encontrou em sua vida pessoal e familiar, caracterizada por extravagâncias, subversão e anarquia, fundamento para o desenvolvimento de suas teses, conforme afirma E. Roudinesco no polêmico *Jacques Lacan – Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento* (ROUDINESCO, 1993), trabalho desenvolvido sobre a vida e obra do psicanalista. No Brasil, a escola lacaniana encontrou terreno fértil para desenvolver-se nos idos de 1970, pois “com o golpe militar na Argentina, em 1976, muitos psicanalistas migraram para o Brasil, ajudando a consolidar o movimento no país” (PINTO, M. C., 1994).



D82	D83
mais ainda;	<i>ainda mais;</i>
<i>PROTEÍNA tenta convencê-los pelo engodo e adota um tom suave</i>) Bam, Bam, Bam, Bam... Vem, meus amores, todos pra dentro bonitinhos... Desinibida! Fileira!	
<i>(ELA chama os cachorros ad libitum usando todo um repertório de ruídos que vão desde beijos até ameaças)</i> Fileira! Você vai apanhar! Vocês vão apanhar os três, hein!	
<i>(ELA desiste de conter os cachorros e se volta para FRUSTRAFROIDE que dorme no divã)</i> Frustra, a Desinibida nunca latiu assim, que será, hein, a essa hora... Acorda, querido.	
<i>(ELA toca o marido querendo acordá-lo)</i> Frustra! É hoje que o Valdir Teixeira ¹⁰ vem, por favor, acorda, Frustra: eu estou me sentindo despreparada!	
<i>(FRUSTRAFROIDE se vira para o outro lado sempre dormindo)</i>	
Frustra! Pensa na minha responsabilidade! Por favor!	
<i>(Os cachorros latem ainda mais alto; PROTEÍNA volta para a boca da cena, ad spectatores)</i> Desinibida! Fileira! Bambam! Parem , por favor! Pshhhtz!	D82 Prem (s.v.)
	Desinibida
Passa já pra dentro!	
<i>(ELA chama os cachorros novamente de várias formas até que finalmente desiste e volta a tentar acordar FRUSTRAFROIDE)</i> Frustra! Pelo amor de Deus: você viaja hoje, Frustra: o Valdir vai chegar e eu não manjo nada de psicanálise, será que você não está entendendo? Como é que vai ser, hein? Me ajuda! Faz a Desinibida entrar, faz? Eu não aguento mais! Frustra! Acorda, é só hoje, eu tou pedindo, Frustra!	
<i>(Sem resultado, ELA desiste de acordar FRUSTRAFROIDE por bem. Irritada.)</i> Ah , é?	D82 FURSTRAFROIDE
<i>(Gritando energicamente em direção à porta que dá para a cozinha)</i> Marinete!	D82 Ah (s.v.);
VOZ DE MARINETE — Senhora!	D82 DA
PROTEÍNA — <i>(Gritando para MARINETE)</i> Pode trazer o Frustrinha que não tem outro jeito de acordar ele!	
<i>(Ouve-se uma gargalhada estridente do FRUSTRINHA)</i>	
MARINETE — Sim , senhora, já vai!	D82 Sim (s.v.)
<i>(Passam-se alguns segundos de expectativa. Os cachorros latem de novo com grande intensidade e PROTEÍNA volta à boca de cena olhando para o público como que tentando avistar os cachorros.)</i>	D83 cachorros) (s.p.)
PROTEÍNA — <i>(Chamando os cachorros, ad spectatores)</i> Desinibida!	
Pssst,	<i>Pssse,</i>
pst, pshhht... Vem cá , branquinha, vem...	D82 cá (s.v.)

¹⁰ Embora aqui se identifique Valdir Teixeira como o presidente que levou o Flamengo ao título mundial, era Antonio Augusto Dunshee de Abranches o presidente do Clube de Regatas do Flamengo em 1981, substituindo Marcio Braga. O nome Valdir Teixeira pode ser uma referência a Ricardo Teixeira, que, casado com Lúcia Havelange na década de 1970, filha do então presidente da Confederação Brasileira de Desportos (CBD), veio a tornar-se presidente da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), no período de 1989 a 2012. Sem nenhuma experiência como dirigente, o torcedor declarado do Flamengo entrou no mundo do futebol pelas mãos do sogro e protetor João Havelange, que, entre 1974 e 1998 presidiu a *Fédération Internationale de Football Association* (FIFA) (EM 24..., 2016).



D82

(Entra MARINETE empurrando o FRUSTRINHA carregado de tomos de enciclopédia e outros alfarrábios)

FRUSTRINHA — É o único jeito, vovó?

PROTEÍNA — Hoje é: pode começar a recitar.

(FRUSTRINHA se aproxima do divã onde FRUSTRAFROIDE dorme e, empilhando alguns livros, improvisa um palanque para recitar)

MARINETE — (*Preocupada*) A senhora já tentou chamar? Será que precisa mesmo?

PROTEÍNA — Precisa sim, Marinete. Eu já estou nervosa com essa cachorrada lá fora. Marinete, tenta fazer os cachorrinhos entrarem, tá? Eles gostam de você...

MARINETE — (*Compenetrada*) O Frustrinha tá tão calmo hoje... Tento, sim senhora.

(MARINETE vai à boca de cena para chamar os cachorros; o FRUSTRINHA sobe sobre os livros e empertiga-se todo para começar a recitar. Os cachorros latem ainda mais)

MARINETE — (*Ad spectatores*) Fileira! (*MARINETE faz um ruído especialmente seu para chamar os cachorros*) Bambamzinho! Desinibida!

FRUSTRINHA — (*Começando a recitar pomposamente enquanto MARINETE continua ad libitum chamando os cachorros*) 'O Fiel', de Guerra Junqueiro.

PROTEÍNA — (*Para MARINETE*) Marinete, vai lá fora, vai... Pra não interromper o Frustrinha.

FRUSTRINHA — (*Irritado com o barulho, ele tosse e recomeça*) O Fiel.

Na luz daquele olhar tão lânguido, tão doce¹¹
 Havia o que quer que fosse de um íntimo desgosto
 Era um cão ordinário, um pobre cão vadio
 Que não tinha coleira e não pagava imposto.
 Acostumado ao vento e acostumado ao frio
 À noite percorria os bairros da miséria
 À busca de um jantar...

FRUSTRAFROIDE — (*Acordando*) Chega, Proteína. Chega, chega, chega, chega, chega!
 Pode mandar seu neto prodígio parar. Já acordei e já estou embarcando

pro Havaí.

pro Havaí como você
 bem sabe.

¹¹ Os versos aqui citados correspondem ao trecho inicial do poema narrativo *O Fiel* (1877?), do poeta, jornalista e político português Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923). Com 151 versos, a narrativa envolve um cão desabrigado que é resgatado das ruas por um pobre artista e a ele torna-se fiel. Ao ter sua arte reconhecida, e vindo a alcançar status social e econômico, o artista passou a envergonhar-se da companhia do cão. Este, mesmo envelhecido e doente, permanecia-lhe fiel e servil.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O laboratório de produção de sentidos (BORGES; SOUZA, 2012) que se estabelece no horizonte da crítica filológica atravessa um conjunto de atividades hermenêuticas reconhecidas como filológicas. Ao editar, o filólogo oferece à leitura não o texto autoral, mas a sua leitura acadêmica e (também) subjetiva daquilo que compõe e entende como dossiê de trabalho. Os documentos que integram a tradição do texto vinculam-se pela ação de sujeitos envolvidos no processo de criação, transmissão, circulação e recepção, aos quais incluímos os editores, críticos e leitores.

A elaboração de uma edição sinóptica, ao propor uma análise de versões lado a lado, permitiu-nos interpretar uma história cultural das práticas de escrita e circulação do texto teatral censurado. Em outras palavras, produzir uma leitura de *Os Desinibidos* através das notas de rodapé, onde se situa o exercício de crítica filológica que, como tal, relaciona-se com outras epistemes que ampliam o conhecimento sobre o texto e sua comunidade interpretativa. Pensar dessa forma possibilita-nos entender a Filologia como uma ética de leitura, como recomendou Edward Said (2007 [2004]), revisitado por Santos e Sacramento (2017), que propõem uma “reflexão epistêmica e compromisso político específicos para história política de narrativas que não foram privilegiadas nem teoricamente, nem metodologicamente” (SANTOS; SACRAMENTO DE SOUZA, 2017, p.130).

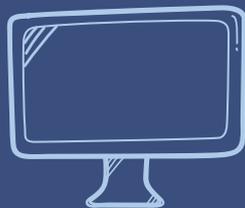
REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios do bordado de Jurema Penna*: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana. 2011. 246 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- ATHAYDE, Roberto. *Crime & Impunidade e outras peças*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- ATHAYDE, Roberto. *O Homem da Lagoa Santa*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- ATHAYDE, Roberto. *O Jardim da Fada Mangana*. Rio de Janeiro: Brasília, 1974.
- ATHAYDE, Roberto. *Os Desinibidos* [Datiloscrito]. Rio de Janeiro, 1982. 69fs.
- BIASI, Pierre Marc. *A Genética dos Textos*. Porto Alegre: Delfos; EDPUCRS, 2010 [2000].
- CARVALHO, Rosa Borges dos Santos. *Poemas do Mar de Arthur de Salles*: edição crítico-genética e estudo. 2001. 2 v. 901 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 413
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: _____. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs I: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- EM 24 anos de Fifa, Havelange deu poder a familiares e blindou Teixeira. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 ago. 2016. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/esporte/2016/08/1787977-em-24-anos-de-fifa-havelange-deu-poder-a-familiares-e-blindou-teixeira.shtml. Acesso em: 20 jan. 2018.
- FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. [Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago]. Cambridge; Mass: Harvard University Press, 1980.
- GRAFTON, Anthony; WILLIAMS, Megan. *Come il cristianesimo ha trasformato il libro*: edizione italiana a cura di Lucio Del Corso e Laura Lulli. Urbino: Arti Grafiche Editoriali, 2011.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética*: ler os manuscritos modernos. Tradução: C. C. V. Bircet et al. Porto Alegre: UFRGS, 2007 [1994].
- HAWKSLEY, Lucinda. O casal real que mudou a cultura e os costumes em seu país e no exterior. *BBC News*, 21 jul. 2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150721_vert_cul_vitoria_albert_artes_ml. Acesso em: 20 jan. 2018.
- INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Quatro Ases e um Coringa. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. [201-] Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/quatro-ases-e-um-coringa>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.



- MACKENZIE, Donald Francis. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducción de Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 [1985].
- MÃE STELLA DE OXÓSSI. *Ôwe*. Salvador: Sociedade Cruz Santa do Ilê Axé Opô Afonjá, 2007. (Provérbios).
- MOREIRA, Marcello. *Crítica Textualis in Caelum Revocata?* Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp, 2011.
- OLENDER, Maurice. Arquivos do paraíso. In: _____. *As línguas do Paraíso*: arianos e semitas. Um casamento providencial. Tradução Bruno Feitler. São Paulo: Phoebus, 2012. p.13-36.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.
- PINTO, Graziela C. Lacan uniu psicanálise à linguística. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1994. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/23/mais/6.html. Acesso em: 20 jan. 2018.
- PINTO, Manuel da Costa. Lacanismo nos trópicos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1994. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/23/mais/8.html. Acesso em: 20 jan. 2018.
- PRUDENTE, Fabiana. *Filologia e humanidades digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde*: acervo e edição de Os Desinibidos. f.347. Il. 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- REIS, Luiz Felipe. Autor de Apareceu a Margarida estreia nova peça. *O Globo*, 4 out. 2015. <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/autor-de-apareceu-margarida-estrela-nova-peca-17684097#ixzz4avGrmj1P>. Acesso em: 08 mar. 2017.
- RIBEIRO, Alfredo Reapareceu o Athayde. *Revista Piauí*. ago. 2007. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/reapareceu-o-athayde/>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan – Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Tradução: P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SANTIAGO, Carlos Henrique. Roberto Athayde se inspira na morte do pai. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 out. 1995. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/13/ilustrada/30.html. Acesso em: 30 jun. 2018.
- SANTOS, Lucas de Jesus.; SACRAMENTO DE SOUZA, Arivaldo. A Filologia como ética de leitura. *Revista da ABRALIN*, v.16, n.2, jan.-abr. 2017. p. 129-168. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52291/32218>. Acesso em: 30 abr. 2018.
- SENA, Consuelo Pondé de. Pero Fernandes Sardinha, o polêmico bispo de Salvador. In: TICIANELI, E. *História de Alagoas*. [s.l.], 24 jul. 2016. Disponível em: <http://www.historiadealagoas.com.br/d-pero-fernandes-sardinha-o-polemico-bispo-de-salvador.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.
- SHILLINGSBURG, Peter. *General principles for electronic scholarly editions*. 2004 [1996]. Disponível em <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- SODRE, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- TIMPANARO, Sebastiano. *The genesis of Lachmann's method*. Tradução Glenn W. Most. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- WOLFSON, Richard. *Simplesmente Einstein: a relatividade desmistificada*. Tradução A. Hattner. São Paulo: Globo, 2005.





Teatro em Foco

Vieira Neto

**Que Será, Será...
Aquilo que for Será...**



ESESSÃO NOSTALGIA (1) — Jurema Penna e João Gama, numa cena da peça “Tambores de Damasco”, encenada nos idos de 50, na Escola de Teatro da UFBA. A direção era de Herbert Matt.

Coluna Teatro em Foco assinada por Vieira Neto (A Tarde, 02 mar. 1980, Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia)

HIPEREDIÇÕES: A PRÁXIS EDITORIAL E AS TECNOLOGIAS DIGITAIS

Isabela Santos de Almeida

Mabel Meira Mota

Os meios digitais têm transformado os modos de leitura e escrita e com isso impactado nas práticas de filólogos, principalmente por desestabilizar noções como origem e autoria e por misturar “as [noções] de unidade, de identidade e localização” (LÉVY, 2011, p.48). Neste capítulo, interessa-nos mostrar duas propostas para o uso das tecnologias digitais na práxis editorial. A primeira trata-se de uma edição sinóptica em XML para *Iemanjá, rainha de aiocá*, de Jurema Penna, escrito e reescrito entre 1975 e 1980, nesta, trazemos para a cena da leitura o texto em transformação, a partir das demandas expressivas da dramaturgia em diálogo com o referencial cultural e religioso afrodescendente.

Na sequência, apresentamos a hiperedição de *A escolba ou o desembestado*, de Ariovaldo Matos, cujo objetivo principal é dar a conhecer as singularidades de cada uma das seis versões que compõem a tradição textual. Para isso, foi construída uma arquitetura digital, de modo a apresentar o escritor em seus biografemas, o acervo documental referente ao texto, assim como a hiperedição, subdivida em um módulo de leitura e um módulo de mediação.

TECNOLOGIAS DIGITAIS E EDIÇÃO

A prática editorial contemporânea, em diferentes centros de pesquisa no Brasil e no mundo, tem sido realizada a partir de tecnologias digitais. Os pesquisadores encontram nelas um suporte capaz de evidenciar os textos em sua mobilidade, tendo em vista todas as modificações que lhe são imputadas durante o processo de produção e transmissão. Uma vez disponibilizada a leitores, especialistas ou não, tais edições dão a conhecer e a ler a instabilidade dos textos, acionando recursos hipertextuais e multimodais apresentados de forma intuitiva.

No âmbito da práxis filológica na era da informação, as relações estabelecidas com as fontes documentais foram ampliadas não apenas pelo emprego de recursos tecnológicos nas diferentes etapas editoriais, mas também com a inserção desses em sistemas capazes de reunir, representar e relacionar documentos de diferentes acervos. Esta proposta aproxima a hipótese de trabalho do editor, a edição, das atividades de organização e preservação do material no âmbito da Arquivística, sobretudo no que tange à composição do dossiê que reúne os testemunhos da tradição de dado texto. Conforme Guimarães (2003, p. 91), “[a] edição vista como hipótese do trabalho relativiza de modo fundamental a noção de que seu objetivo vem a ser a busca de um



estabelecimento de texto definitivo – seu objetivo passa a ser a apresentação sistematizada de um conjunto documental.”

Os editores também têm se interessado por estratégias de transcrição de documentos com o uso de OCR e por critérios para apresentação do texto crítico na tela¹. Nesse âmbito, destaca-se o uso de *softwares* para colação de diferentes versões, que permitem identificar as lições divergentes de forma automatizada. Nas palavras de Cerquiglino (2000, p [6]), sobre a informática contemporânea:

Elle nous fournit, tout d'abord, des instruments d'édition nouveaux (ordinateurs multimédias, réseau de l'internet, etc.); elle nous munit ensuite de concepts et d'idées (notion d'hypertexte, de texte malléable, de partage textuel) qui changent notre image du texte; elle marque enfin, et surtout, la fin du monopole livresque comme support de l'écrit².

Cerquiglino (2000) considera que as noções e ferramentas da área da informática irão encontrar as revisões conceituais acerca da produção dos textos, empreendida pela Crítica Genética³, revisões na noção da autoria, trazida pelos filósofos da desconstrução⁴, assim como ressignificar as noções da Paleografia na compreensão da materialidade dos textos, especialmente dos textos contemporâneos⁵. Há que se considerar ainda que a apresentação dos textos editados sofre um grande impacto da flexibilidade e multimodalidade do hipertexto, assim como das inovações do *web design*.

As edições decorrentes dessa prática, frequentemente, são designadas de forma diversa, em função da perspectiva teórico-metodológica assumida pelo editor, suas escolhas editoriais, assim como o público pretendido. Em geral, a nomenclatura recai: 1) sobre acompanhar o termo “edição” de um adjetivo que remete ao uso das tecnologias da informática; ou 2) tomar a noção de acervo no sentido de reunir e apresentar os documentos localizados, trazendo diferentes tipos de edição para o conjunto documental em análise. A título de exemplificação, trazemos a denominação proposta por alguns pesquisadores.

Lose (2010, p.16) define

A *edição digital*, e não edição meramente *em formato digital*, mostra-se um tipo completamente adequado à Filologia que precisa não somente trabalhar o texto, mas também o paratexto, as informações que contextualizam e dão sentido ao documento editado. Nas edições anteriores tais informações vinham como arredores, mas na edição digital esse arcabouço informacional está totalmente integrado ao texto transcrito, criando assim uma sintonia perfeita entre a transcrição e todas as informações que foram necessárias.

A pesquisadora destaca o fato de que uma edição digital não pode ser resumida a uma transposição de suportes, sendo necessário apresentar a proposta editorial de maneira coerente com a lógica hipertextual. A relação centro/margem que subjaz a dinâmica texto/paratexto, é, portanto, diretamente relacionada à bidi-

1 Cf. Barreiros (2018).

2 “Ela nos fornece, em primeiro lugar, novas ferramentas de edição (computadores multimídia, Internet etc.); nos equipa, então, com conceitos e ideias (noção de hipertexto, texto maleável, compartilhamento textual) que mudam nossa imagem do texto; marca finalmente, e sobretudo, o fim do monopólio do livro como meio para a palavra escrita” (CERQUIGLINI, 2000, p.[6], tradução nossa).

3 Cerquiglino (2000) refere-se especialmente aqui à noção de texto como processo e não apenas como produto. Acerca do tema, consultar Grésillon (2007[1994]), que descreve a metodologia da crítica genética.

4 A desconstrução da ideia de autor, iniciada por Barthes (1988), no conhecido ensaio *A morte do autor* assume outros contornos com as formulações de Foucault (1992) acerca do autor como função.

5 A discussão é empreendida por Almeida e Borges (2018) que realizam uma leitura material dos documentos do Arquivo Textos Teatrais Censurados.



mensionalidade da folha impressa. No âmbito digital, é possível (e necessário) prescindir de tal hierarquização, uma vez que a tela permite a integração de informações de contexto e de conteúdo de diferentes documentos (SCHMIDT; SMIT, 2013), que fornecem dados fundamentais para a mediação entre textos e leitores.

Seguindo a tendência de integrar as múltiplas informações presentes na tradição textual, Lourenço (2009, p. 252) indica a importância da leitura do suporte material e suas marcas no processo editorial

[p]ela autoconsciência da materialidade e pela possibilidade de utilizar imagens fac-similadas, a edição electrónica dá maior visibilidade a aspectos da materialidade genética e social dos textos, a idiosincrasias do autor que a edição impressa frequentemente tende a normalizar silenciosamente.

Se as edições impressas estavam mais interessadas em um estado do texto conformado pelas variantes da tradição e/ou da produção, assim como na apresentação de um texto crítico em sua versão “final”, as edições no suporte digital deslocam a atenção do filólogo para a materialidade dos textos, pondo em destaque o que diz respeito à expressividade das formas materiais. Interessa dar a conhecer os suportes e instrumentos de escrita e como eles implicam na construção dos sentidos para os textos, assim como o uso feito do espaço físico da página e as marcas de escrita (rasuras). Do ponto de vista do leitor essa virada material (CERQUIGLINI, 2000) permite conhecer aspectos da tecnologia da escrita da época, oportunizando o confronto da edição com o fac-símile; dessa forma, o leitor, por definição ativo e autônomo, é convidado a manejar os documentos, construindo seus próprios caminhos de leitura da edição.

Considerando que a natureza dos documentos associados à produção textual é diversa, contemplando materiais multimídia, McGann (1995) propõe a utilização do termo hiperedição, *hyperEditing*:

The electronic environment of hyperEditing frees one to a considerable extent from these codex-based limits. Indeed, computerization for the first time releases the logical categories of traditional critical editing to function at more optimal levels. But “editing” text through word processors is not, in the view being taken here, “HyperEditing” because word processing engines are structured only for expressive purposes. [...] To function in a “hyper” mode, an editing project must use computerization as a means to secure freedom from the analytic limits of hardcopy text⁶ (MCGANN, 1995, p.3).

McGann afirma a relevância do suporte digital na emancipação do editor dos condicionamentos impostos pelo livro impresso. No entanto, se esse uso se restringir a *softwares* como o *Word*, não teremos, em sentido estrito, a construção de textos para o meio virtual, uma vez que a lógica dos impressos rege a configuração desses programas. É preciso, então, se apropriar dos elementos do meio virtual e sua potencialidade de congregar documentos verbais, visuais, fílmicos etc, com o uso das hipermídias. Para ilustrar a questão, traz, dentre outros exemplos, o caso da edição da obra de William Blake, cuja dependência direta das ilustrações torna impossível uma edição que não considere palavra e imagem de maneira indissociada. McGann, assim, aponta para a necessidade de se construir não somente uma edição crítica, mas um acervo crítico, tomando-se como fundamento básico o exercício de inter-relacionar todos esses diversos documentos.

⁶ “O ambiente eletrônico de *hyperEditing* liberta-nos, em grande medida, destes limites baseados no *codex*. Na verdade, a informatização, pela primeira vez, libera as categorias lógicas de edição crítica tradicional para funcionar em níveis mais otimizados. Mas a “edição” do texto por meio de processadores de texto não corresponde ao que chamamos aqui “HyperEditing” porque as máquinas de processamento de texto são estruturadas apenas para fins expressivos. [...] Para funcionar em um modo de “hiper”, um projeto de edição deve usar a informatização como um meio para garantir a liberdade dos limites analíticos do texto impresso” (MCGANN, 1995, p.3, tradução nossa).



McGann discute também a questão da dependência de um texto como centro do processo editorial, indicando caminhos para a desconstrução dessa ideia. Nesse sentido,

[i]n a hypertext, each document (or part of a document) can therefore be connected to every other document (or document part) in any way one chooses to define a connection. [...] From a scholarly editor's point of view, this structure means that every text or even every portion of a text (i.e., every logical unit in the hypertext) has an absolute value within the structure as a whole unless its absolute character is specifically modified (MCGANN, 1995, p.14).⁷

A construção de múltiplas relações entre os diversos documentos reunidos pelo filólogo, sob a forma de dossiê, tem como consequência o descentramento de uma versão escolhida como eixo do processo editorial, ao mesmo tempo em que o estabelecimento dessas relações potencializa cada testemunho como documento individual, que tanto pode ser lido de forma isolada, quanto no conjunto de outros escritos. A preparação de edições em suporte digital transforma a própria relação entre texto e paratexto, retirando o último da zona de complementação, já que o *hiperlink* é uma ferramenta capaz de estabelecer vínculos entre textos de domínios discursivos e de escritas distintos⁸, pondo em evidência o diálogo entre eles, ampliando, dessa forma, o alcance informacional da edição.

No caso da tradição impressa de Dom Quijote, de Miguel de Cervantes, Urbina et al. (2005) oferecem uma edição fac-similar, uma edição diplomática e uma edição *variorum* eletrônica (EVE-DQ) que traz as variantes da tradição, as intervenções editoriais, assim como *links* para as edições fac-similares e outros documentos. É interessante notar que em lugar de se apresentar uma edição crítica com um texto fixado, acompanhado das variantes da tradição, a edição *variorum* eletrônica proporciona ao leitor a possibilidade de manipular o texto, de maneira a construir edições virtuais; na interface da edição, é possível escolher o texto de base e selecionar que categorias de variantes devem ser exibidas.

Furuta, Shueh-Cheng e Urbina (2001, p. 72) definem a EVE-DQ como

an electronic edition containing all editions of a text, annotation of the variances present among the editions to allow for their comparison, derivative editions, generated as the result of scholarly analysis of the variances and bearing supporting reasoning, and scholarly commentary by expert editors that illumines elements of the texts and of the comparisons among editions.⁹

Urbina et al. (2005) definem a proposta editorial como um arquivo hipertextual, “una biblioteca o colección de facsímiles digitales y de textos electrónicos cotejados y anotados, almacenados y organizados en bases de datos relacionales, y accesibles a través de interfaces de edición y de composición”¹⁰ (URBINA et.al., 2005, p. 227). Tendo em vista o grande volume de informações relativas a essa proposta editorial, interessa reunir e

7 “[e]m um hipertexto, cada documento (ou parte de um documento), portanto, pode ser conectado a qualquer outro documento (ou documento de peça) de qualquer forma o que indivíduo escolhe para definir uma conexão. [...] Do ponto de vista de um editor acadêmico, esta estrutura significa que cada texto ou mesmo cada porção de um texto (ou seja, cada unidade lógica no hipertexto) tem um valor absoluto dentro da estrutura como um todo, a menos que seu caráter absoluto seja especificamente modificado” (MCGANN, 1995, p.3, tradução nossa).

8 A discussão é empreendida por Mota (2021), que se propõe a demonstrar como diferentes atividades de um intelectual impactam na criação, transmissão e recepção do texto literário.

9 “uma edição eletrônica que contém todas as edições existentes do texto, anotações das variantes, presentes entre as edições para permitir sua comparação, edições derivadas, geradas como o resultado de análises acadêmicas de variantes e fornecendo argumentos de apoio, além de comentários acadêmicos feitos por editores especialistas que esclarecem elementos do texto e da comparação entre as edições” (FURUTA; SHUEH-CHENG; URBINA, 2001, p. 72, tradução nossa).

10 “uma biblioteca ou coleção de fac-símiles digitais e de textos eletrônicos cotejados e anotados, armazenados e organizados em bases de dados relacionais e acessíveis através de interfaces de edição e de composição” (URBINA et.al., 2005, p. 227, tradução nossa).



organizar os dados digitais em uma base inter-relacionada, composta por fac-símiles e por textos eletrônicos cotejados. A prática editorial é, assim, atualizada em conformidade com o suporte virtual, com a emergência de uma edição flexível, customizável, integrada aos documentos da tradição.

Por sua vez, Manuel Portela (2013) designa como arquivo digital o projeto editorial para o *Livro do Desassossego* (LdoD), de Fernando Pessoa. Elucida que este arquivo deverá ir além do simples repositório digital dos documentos, propondo-se à

[...] criação de um espaço eletrônico que tire pleno partido das seguintes propriedades: a reconfiguração contínua dos artefactos digitais ao nível do código, a capacidade de marcar eletronicamente essas configurações, a agregação de documentos e dados em ambientes integrados, e a criação de espaços de interação colaborativa e intersubjetiva (PORTELA, 2013, p. 1-2).

Portela ressalta, como elemento basilar para um arquivo digital, a possibilidade de diferentes sujeitos, tais como autor, editor e leitor, interagirem por meio da construção de espaços virtuais integrados e abertos, que potencializam a agregação de novas fontes, novos dados, bem como a reelaboração desse código-fonte, evitando sua desatualização. A navegação pelo LdoD leva o leitor a percorrer as diversas edições elaboradas para os manuscritos reunidos sob o signo do *Livro do Desassossego*, adentrando ao universo das escolhas editoriais realizadas para um conjunto documental deixado inacabado pelo seu autor (PORTELA, 2017).

Efetivamente, as noções de edição digital/eletrônica/hiperedição e de arquivo hipertextual/digital/eletrônico coadunam-se nas potencialidades do suporte digital. Elas se integram aos anseios editoriais de representar a complexidade dos textos nos produtos editoriais, além de demonstrar atravessamentos de ordem conceitual entre os campos da Filologia e da Arquivística, sobretudo a partir da inserção das tecnologias de informação em suas práticas.

As relações disciplinares citadas se dão no interior das Humanidades Digitais, que se definem como um campo transdisciplinar portador “dos métodos, dos dispositivos e das perspectivas heurísticas ligadas ao digital no domínio das Ciências humanas e sociais” (MANIFESTO, 2010). Inserem-se em seu escopo o conjunto das Ciências humanas e sociais¹¹, as Artes e as Letras, voltando-se para a reflexão em torno das condições de produção e de divulgação dos conhecimentos em meio ao aparecimento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC).

Iniciativas no campo das Humanidades Digitais têm conciliado áreas do saber, como Filologia, Arquivologia e Informática, propondo, via robustos projetos editoriais, a inclusão da multiplicidade de documentos advindos de diferentes fundos¹² e coleções em seus projetos, trazendo no seu escopo “múltiplas perspectivas e procedências paralelas ou múltiplas” (MCKEMMISH, 2013, p. 40). Dentre estas iniciativas, destacamos a *Text Encoding Initiative* (TEI), acordo internacional e coletivo, que tem como objetivo a construção de bases de dados para apoiar projetos editoriais que conciliem acervos arquivístico e bibliográficos, além de propor parâmetros específicos de codificação, a partir do uso da linguagem de marcação customizável, *eXtensible Markup Language*, XML, especificamente nas *guidelines* do *Text Encoding Initiative*, XML-TEI, cujas possibilidades de aplicação serão demonstradas aqui.

A *Text Encoding Initiative*, desde 1994, tem fornecido diretrizes para bibliotecas, arquivos, museus e universidades que se dedicam a editar textos e a divulgar fontes documentais reunidas na tradição textual direta

11 Nas quais estão inseridas a Ciência da Informação e a Arquivologia.

12 Para Heredia Herrera (2013, p.202), o fundo contempla todos os documentos produzidos (emitidos e recebidos) por um agente produtor no exercício de atividades. Os documentos de arquivo, no entanto, quando dispersos, podem fazer parte de coleções e de outros grupos documentais. O importante, nesses casos, é o reconhecimento da proveniência.



e indireta. A partir de iniciativas como essa, os avanços constantes da tecnologia vão sendo aplicados para sistemas digitais na produção de edições ricas em informações e que permitem acesso aos documentos de acervos e bibliotecas, anteriormente somente poderiam ser consultados fisicamente. Desse modo, a Filologia e Arquivologia, em seus fazeres agora impactados pelas tecnologias, se retroalimentam, já que as edições filológicas são espaços profícuos para a difusão¹³ de fontes documentais arquivísticas.

Sistemas de bases de dados digitais tornam possível construir diferentes modelos editoriais, publicar simultaneamente fac-símiles e transcrições, assim como inserir motores de busca, anotações e estabelecer o diálogo com acervos diversos (TEI, 2017), que permitem conter a dispersão literária, necessária aos propósitos filológicos. Atuando como mediador entre textos pretéritos e sujeitos contemporâneos, o editor atualiza suas práticas, concretizando no suporte digital os deslocamentos conceituais já consolidados, tais como a noção de texto como objeto múltiplo, instável e polifônico, resultante de um processo do qual participam diferentes atores sociais. Essas propostas editoriais reúnem, organizam e põem em relação documentos de diferentes acervos. Acompanhado dos aparatos crítico e de notas, dos paratextos e de todo material que o editor consegue integrar na tela, o texto editado termina por constituir-se como um acervo virtual, espaço simulado e multifacetado que guarda e relaciona saberes e práticas da comunidade a que se refere. Passamos, então, a apresentar tal perspectiva a partir da edição de textos teatrais censurados na Bahia.

A EDIÇÃO SINÓPTICA EM XML DE *IEMANJÁ*, *RAINHA DE AIOCÁ*¹⁴

A moça dos cabelos verdes foi uma produção do Serviço Social do Comércio - SESC, encenada pela primeira vez no circuito comercial no Teatro do SENAC, em 1975, ano de inauguração do teatro, localizado no Pelourinho. O teatro abrigava (e ainda hoje abriga) produções que tematizam a cultura afrodescendente. O texto é de autoria de Jurema Penna (1927-2001), atriz, dramaturga, diretora e arte-educadora baiana, e traz para o palco o cotidiano de uma vila de pescadores na Bahia. Nela, destaca-se Pedrão, marido de Dulce e pai de Arruaça, pescador respeitado em sua comunidade, que renega sua herança religiosa e ignora sua conexão com as divindades Xangô e Iemanjá. A descrença de Pedrão se converte em blasfêmia e o pescador passa a desafiar reiteradamente Iemanjá, até que a deusa aparece para ele, roubando-lhe a vontade de viver. Ensandecido, Pedrão vai para o mar, retornando à praia apenas seu corpo sem vida.

O texto foi editado por Almeida (2014) como parte do Arquivo Hipertextual Jurema Penna. O referido arquivo foi desenvolvido a partir dos *softwares Adobe Fireworks CS5*, para a elaboração da interface gráfica, e *Adobe Dreamweaver CS5*, para construção da arquitetura digital e dos *hiperlinks*, utilizando-se da linguagem HTML. Para os textos selecionados foram elaboradas:

Edição fac-similar: reprodução digital dos documentos, acompanhados de sua descrição física;

Edição sinóptica: onde apresentamos o confronto entre duas versões do texto, utilizando-se o software *Juxta Commons*;

Edição crítica: momento em que trazemos o texto crítico acompanhado do aparato [crítico e] de notas de natureza diversa;

¹³ A difusão é concebida como uma das funções arquivísticas (ROUSSEAU; COUTURE, 1998). Trata-se, basicamente, de garantir a promoção e o acesso aos arquivos em seu tempo e no futuro.

¹⁴ Conforme discutiremos a seguir, cada uma das versões desse texto recebeu um título diferente. Optamos por nos referir à edição sinóptica com o mesmo título que Almeida (2014) deu à sua edição crítica; dessa forma, vinculamos o presente exercício editorial àquele proposto outrora.



Documentos da recepção: em que se organiza e se apresenta a documentação que atesta a recepção dos textos, relacionando-a com as demais partes do arquivo hipertextual (ALMEIDA, 2014, p. 120).

À época, foram localizados cinco testemunhos. Três depositados no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB), sendo o primeiro deles um datiloscrito mimeografado a tinta, de 1975, intitulado *A moça dos cabelos verdes*; o segundo e o terceiro são reproduções da mesma matriz, também mimeografado a tinta e datam de 1980 e estão intitulados como *Yemanjá, rainha de aiocá*. O testemunho do Arquivo Nacional (AN), o quarto da nossa sequência, data de 1975 e é uma reprodução mimeografada da mesma matriz do testemunho de 1975, localizado no Espaço Xisto Bahia, e está acompanhado dos documentos do processo de censura. O quinto testemunho intitulado *Yemanjá, rainha de aiocá*, está sob a guarda do acervo *Nós, por exemplo*, Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha, datado de 1994 e é uma cópia xerográfica de texto digitado. Após a conclusão do trabalho, foi localizado mais um testemunho datado de 1978, depositado no acervo da Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), intitulado *Nos verdes cabelos de Yemanjá*, um datiloscrito sem marcas de censura e sem intervenções manuscritas, e que traz uma outra versão do texto.

Deste levantamento, identificamos três versões do texto: a versão de 1975 (IRA75_{NAEXB/AN})¹⁵; a versão de 1978 (IRA78_{ETUFBA}); a versão de 1980 (IRA80_{NAEXB}). Não foram localizados outros documentos que tratassem do texto ou da peça. Temos, assim, a necessidade de atualização da edição proposta por Almeida (2014). O processo de produção e encenação é atestado por uma nota explicativa na capa de IRA78_{ETUFBA} e duas notas explicativas no final de IRA80_{NAEXB}, remetendo ao título original e às encenações, que transcrevemos:

Escrita em outubro de 1972 – RJ

Revista em fevereiro de 1978 – Salvador –BA (PENNA, 1978, [capa])

Escrita em 1972 – RJ Revista em 1980 – Salvador –BA (PENNA, 1980, f.2)

Título original – *A moça dos Cabelos Verdes*. Encenada em 1973–1a.Vez no Centro Integrado de Educação Anísio Teixeira – 1

Em 1975 – Foi encenada no Teatro do SENAC – Produção do SESC– Ambas as produções tiveram a direção da autora (PENNA, 1980, f.29)

Das informações, depreendemos que o texto foi escrito inicialmente em 1972, com o título *A moça dos Cabelos Verdes*, essa versão foi encenada em 1973, possivelmente de forma amadora/experimental, já que ocorreu no contexto de uma escola estadual, o Centro Integrado de Educação Anísio Teixeira, no Bairro da Caixa D'água – Salvador - BA. Levada ao circuito comercial em 1975, Jurema Penna manteve o mesmo título inicial, modificando-o em 1978 para *Nos verdes cabelos de Yemanjá*, chamando a atenção para a divindade no título. Note-se também a anteposição do adjetivo, em *verdes cabelos*, que denota preciosismo na caracterização de Iemanjá. Uma nova revisão foi empreendida em IRA80, na qual se observa mais uma alteração no título, colocando em destaque a majestade Iemanjá.

Tais dados nos levam a conjecturar que IRA75 é representativo da primeira configuração do texto, de 1972. Acreditamos também que foi a dinâmica da encenação que motivou as modificações textuais empreendidas entre 1975 e 1980. Destacamos a posição da autora em afirmar a unidade do conjunto de testemunhos, indicando as versões de 1978 e de 1980 como revisões das anteriores, em que pese a diferença nos títulos. De-

15 Para identificar cada uma das versões tomadas para análise, utilizaremos a sigla para o título *Iemanjá, rainha de aiocá* (IRA), acompanhada dos dois últimos dígitos do ano de produção do texto e da sigla que identifica o acervo onde o testemunho está depositado.



preendemos que IRA78 pode ser considerada uma versão que estabelece os meios para que a autora chegue à configuração final do texto, como veremos mais adiante.

“Moça de cabelos verdes” e “rainha de aiocá” são epítetos atribuídos à dona das águas, ambos aparecem disseminados tanto na literatura brasileira, quanto em seu cancionário popular. Em *Itapuã*, Caymmi (1959) refere-se à moça de cabelos verdes, aludindo a uma sereia que aparece nas praias de Itapuã, uma das manifestações de Iemanjá:

A moça bonita de cabelo verde,
Metade de gente, metade de peixe
[...]
A pedra é morada da moça do mar
Sereia morena
Vem toda manhã
Se banha nas águas de Itapuã.

Lopes (2004, p.43) esclarece que o termo aiocá, “[p]arece derivar do iorubá *Àyòkà*, nome-oriki feminino que significa ‘aquela que provoca alegria ao seu redor’, sendo provavelmente, um dos nomes de Iemanjá”. Refere-se, ainda a uma “extensão do significado e o título ‘Princesa do Aiocá’, dado no Brasil a esse poderoso orixá feminino” (LOPES, 2004, p.43). Em IRA80, o título da peça apresenta a vacilação *rainha de/do ayocá*. Nas quatro primeiras folhas há quatro ocorrências das indicações dos títulos: em duas delas, utiliza-se a contração *do* e em duas apenas a preposição *de*.

No exame dos testemunhos, identificamos aspectos que particularizam a versão de IRA80, dotando-a de elementos que a tornam um texto a ler, além de um *script* a encenar. Em 1980, o texto ganha elementos pré-textuais, um prólogo e uma epígrafe. O prólogo ou prefácio tem como função realizar “uma espécie de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa” (ARAÚJO, 2008, p.416). Jurema Penna faz a citação do mito da criação do povo Kogui, da Colômbia, para quem a vida nasce do mar, de Gualchován, a grande mãe, que é o pensamento e a memória.

“Primeiro estava o mar,
tudo era escuro.
Não havia sol, nem lua,
nem gente, nem animais,
nem plantas.
O mar estava em todas as partes,
o mar era a mãe.
A mãe não era gente, nem nada,
nem coisa alguma.
Ela era o Espírito
que estava por vir;
e ela era pensamento
e memória.”

Mitologia da tribo Kogui (PENNA, 1980, f.[2]).



Por sua vez, a epígrafe “se define como uma citação, uma sentença ou pensamento relacionado à matéria tratada no corpo do texto” (ARAÚJO, 2008, p.410). Na epígrafe do texto, a mãe d’água assume outro lugar, o do temor. O mito é transmitido via oralidade, por uma testemunha que viveu o fato, um griô capaz de dar seguimento àquela narrativa:

“Zoió Azul era um mulato forte, tinha os ‘oios’ da cor do mar; era alegre, bom de briga e de copo. Não lhe faltava mulher. Depois da noite que viu a Mãe d’Água, nunca mais prestou.... até que ficou lá.. no palácio d’Ela. Eu conheci ele, dona moça. Pescador bom, ‘tava ali.”

Assim, o velho pescador encerrou a conversa comigo.

Isso foi há muito tempo.

Nunca mais esqueci.

Então, nasceu: [...] (PENNA, 1980, f.[3]).

A presença desses dois elementos dota o datiloscrito da organização de um texto para ser lido, para além de seu destino natural que seria a encenação nos palcos. Aponta para um cuidado na produção do datiloscrito que o afasta de um texto feito rapidamente como pretexto para a construção na cena. Por outro lado, é possível também que esses elementos sejam aproveitados, já que o prólogo (*stricto sensu*) “constitui, na tragédia grega, a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, e na qual se enuncia o assunto da peça” (BARBUDO, 2010, [s.p]).

Os textos apresentados no prólogo e no prefácio, por sua vez, colocam o mito do mar-mãe no entrecruzamento de culturas, seja na transmissão oral do velho pescador, seja na mitologia de povos tradicionais da Colômbia. A anteposição desses textos aponta para uma reiteração da referida imagem em tempos e lugares distintos, afirmando a importância desta como mecanismo de criação de sentidos para a experiência humana e sua relação com o mar.

Ao compararmos o registro de língua presente nas três versões, chama a atenção a grafia de palavras de origem iorubana. IRA75 tende a trazer, sobretudo as palavras referentes aos orixás, uma grafia mais próxima às formas do português, com o uso de “i” para a vogal alta anterior e til para marcar as vogais nasais. Por sua vez, IRA80 trará o uso generalizado do “y” para a vogal e o “n” para a nasal, marcando tratar-se de palavra estrangeira, como ocorre com a palavra “Iansã”, grafada “Iansã” em nove ocorrências e “Yansã” em uma ocorrência em IRA75. Em IRA78 há uma instabilidade generalizada para a grafia desses termos. Dessa escolha resulta uma espécie de performatividade gráfica afastando-se do português, evidenciando que o processo de revisão traz um cuidado em representar o iorubá.

Tal preocupação aparece também na inclusão do vocabulário do povo de santo no processo de reformulação do texto, nas versões de 1978 e 1980. No trecho abaixo, temos a utilização do mecanismo de coesão lexical, o termo “búzios” é retomado, na oração seguinte, como “esses caoris”, conforme transcrevemos:

MÃE ROSA – Fui comprar uns *buzios da Costa* lá em Camafeu. *Esses caoris* tão pela hora da morte. Cada vez mais caros (PENNA, 1978, p.17, grifo nosso).

MÃE ROSA – Fui lá no Mercado Modelo. Fui buscar uns *búzios da África* que encomendei a Camaféu. *Esses caoris* tão pela hora da morte. Cada vez mais caro (PENNA, 1980, p.13, grifo nosso).



A palavra “caori”, uma hipercorreção de “cauri”, é introduzida como hipônimo para “búzio”. “Cauri” designa um molusco de concha branca, encontrado nos oceanos Índico e Pacífico, por muito tempo utilizado como moeda em terras africanas. O dicionário de Caldas Aulete (2014) indica ainda as possibilidades de grafia “cauril”, “caurim”. Segundo Lody (2019), a expressão “da costa” rememora a importação de produtos da costa ocidental africana, especialmente do Golfo do Benin, feita pelos portugueses a partir do séc. XVI, sendo até os dias de hoje, “pano da costa” usada para designar “um tipo etnossocial afrodescendente. Ele compõe a tradicional indumentária de baiana que todos conhecemos” (LODY, 2019, p.47). Dessa forma, há uma associação de “pano da costa” a uma determinada qualidade de tecido, esmaecendo seu sentido de locativo; a atualização para “búzios da África” na versão de 1980 não deixa dúvidas quanto à origem geográfica dos “búzios”.

Na reformulação do texto em 1980, fica claro como o uso de vocábulos mais próximos ao povo de santo aponta para uma ação deliberada, em que o léxico apresenta esse outro mundo no palco. Acompanha essa tendência a substituição de “força”, em 1975 e 1978, por “axé”, em 1980:

MÃE ROSA – [...] A gente aquí tem que trabalhar muito pra vê se ajuda minha filha Dulce. Fala com ele que essa filha aqui está precisando de *muita força*. (PENNA, 1975, p.25, grifo nosso).

MÃE ROSA – [...] A gente tem que trabalhar muito pra ajudar nossa filha Dulce. Fala com ele que essa filha tá precisando de *muita força*. (PENNA, 1978, p. 33, grifo nosso).

MÃE ROSA – [...] A gente tem que trabalhar muito por nossa filha Dulce. Ela tá precisando de *muito axé*. (PENNA, 1980, p.25, grifo nosso).

Para os adeptos do candomblé, o axé é a energia dos orixás, a força vital presente em cada indivíduo, “o poder espiritual, princípio de ação e transformação” (LIMA, 2007, p.210). O uso da palavra “força”, em IRA75, mostra-se bastante genérico, já que pode dar a entender que Dulce precisa de um “apoio” ou de “compreensão”. A substituição por “axé” evidencia que as necessidades de Dulce pertencem ao plano espiritual e envolve a teologia do candomblé. O “trabalho” a que se refere Mãe Rosa, no início do excerto, adquire o sentido espiritual e justifica o fato dessa fala ter sido dita por uma mãe de santo.

No trecho abaixo, notamos mais uma inserção e uma substituição de itens lexicais do vocabulário do povo de santo:

CASA DE MÃE ROSA – (no quarto dos orixás da casa de mãe rosa um pegi – espécie de altar que sobe em degraus, coberto por uma toalha branca. *Vasilbas de cerâmica* com as obrigações *espalhadas* pelo chão. [...] Usa guias de seus orixás, pulseiras e brincos. A mesa é forrada de branco e sobre ela um copo d’água, uma vela acesa, um baralho, *busios*, um bloco, lápis. Guias contornam a mesa formando um círculo, dentro do qual serão jogados os *busios*) (PENNA, 1975, f. 8, grifo nosso).

CASA DE MÃE ROSA - (No quarto dos orixas da casa de Mãe Rosa, um pegi, espécie de altar que sob[sic] em degraus, coberto com uma toalha branca, bordada. *Vasilbas de cerâmicas* com obrigações *espalhadas* pelo chão. [...] Sentada diante de uma pequena mesa, está mãe Rosa. Veste-se normalmente, de preferencia um vestido branco, muito simples, torço na cabeça, traz suas guias de suas orixas, pulseiras e brincos. A mesa é forrada de um pano branco, e sobre ela um copo d’água, uma vela acesa, *busios*, ao lado um pequeno bloco e lapis. Guias contornam a mesa formando um círculo, dentro do qual é jogado o *Ifá*: jogo de adivinhação. [...] (PENNA, 1978, f. 13, grifo nosso).

CASA DE MÃE ROSA– (No quarto dos orixas um pegi, espécie de altar que sobe em degraus, coberto com uma toalha branca, bordada. *Vasilbas (alquidar) de cerâmica* com as obrigações *arrumadas* aos pés do pegi. [...] Guias contornam a mesa formando um círculo, dentro do qual será jogado o *ifá*: jogo de adivinhação. Sentada à mesa está Mãe Rosa, concentrada e não manifestada, vestida simplesmente, de preferência de branco, torço branco na cabeça [sic], guias dos seus orixás, pulseiras contra egun) [...] (PENNA, 1980, f. 10, grifo nosso).



Interessa comentar o esclarecimento feito acerca do termo “peji” (grafado pegi), Jurema Penna utiliza o espaço da rubrica para definir o termo, indicando detalhes para a composição do cenário, ao tempo em que esclarece seu significado para os leitores. Em IRA80, há o acréscimo da palavra “alguidar”, grafada “alquidar”, ao segmento “vasilhas de cerâmica”, usadas para dispor as oferendas nos cultos afrodescendentes. Originária do árabe, “al-gidár”, foi incorporada ao léxico do povo de santo no Brasil, remontando ao intercâmbio cultural com os negros mulçumanos. Note-se que se em IRA75 e IRA78 as vasilhas estavam “espalhadas”, dando a entender que estavam desorganizadas, postas com desleixo no quarto dos orixás, no testemunho de 1980, elas foram “arrumadas”, i. e. dispostas seguindo uma ordem, reconhecendo-se a lógica própria do culto afrobrasileiro.

Por sua vez, o termo “búzios” (IRA75) é substituído por “Ifá”¹⁶ (IRA78 e IRA80), revertendo a relação metonímica presente em IRA75, ao se efetuar a troca do instrumento (os búzios), utilizado para se consultar às entidades, pelo nome do próprio oráculo. A presença dessa modificação textual em IRA78 dá a entender que há, já nessa versão, a preocupação em apresentar no palco a religiosidade do candomblé de forma coerente, apesar desse objetivo se concretizar de maneira mais precisa em IRA80. O vocabulário de um povo traz marcas de sua cultura, bem como constrói um mundo, ao defini-lo e representá-lo. Entendemos que, ao escolher tais termos, Jurema Penna mostra um esforço para levar a cultura afrodescendente no palco, ao tempo em que também se inscreve nessa matriz cultural, o que se coaduna com a construção de uma verossimilhança no plano do espetáculo.

No excerto abaixo, verifica-se, em IRA80, mais um esclarecimento acerca dos princípios do candomblé: “Em pegi de candomblé da Bahia não há pomba gira, nem preto velho ou qualquer alusão a Exu. Exu tem sua própria casa.” (PENNA, 1980, p.10). A afirmação se assemelha mais a uma nota explicativa com função de informar os leitores, incluindo-se nesse grupo os sujeitos implicados no levantamento da cena. No que tange à composição do cenário, indica um equívoco que poderia ser cometido por um cenógrafo desavisado, mas que seria percebido por um espectador conhecedor do culto dos orixás. Nesse sentido, há o cuidado na representação do sagrado no palco, de modo a não levar à cena aspectos incoerentes com a religião representada.

Essa tendência se mostra também na retirada do baralho como elemento da mesa na qual Mãe Rosa faz a sua consulta:

Reza em murmúrio sobre o copo. Depois benze o baralho e os búzios com o copo (PENNA, 1975, f. 9 , grifo nosso).

Benze os *buzios* com o copo depois de ter rezado em murmúrio sobre o mesmo (PENNA, 1978, f. 13 , grifo nosso).

Benze os *búzios* com o copo depois de terorado em murmúrio sobre o mesmo (PENNA, 1980, f. 12 , grifo nosso).

A supressão do uso do baralho, assim como a descrição da caracterização do peji indicando as interdições, identificam a representação de uma prática de candomblé menos sincretizada com outras expressões religiosas.

Ao verificarmos os movimentos na construção do texto, observamos uma tendência ao seu burilamento, visando encontrar a melhor forma possível para a expressão. São frequentes os casos de substituição por termos sinônimos e deslocamentos de termos dentro da oração. Vejam-se os exemplos no quadro 1:

¹⁶ É válido ressaltar que Ifá se refere também à divindade iorubá que governa o oráculo homônimo, conforme Prandi (2001), outro nome para Orunmilá.



Quadro 1 – Amostra das modificações textuais entre as versões de Iemanjá...

TIPO DE MOVIMENTO	IRA75 _{NAEXB/AN}	IRA78 _{ETUFBA}	IRA80 _{NAEXB}
Substituição por termos sinônimos	a senhora <i>compreende</i> (f. 9)	A senhora <i>sabe</i> (f.14)	a senhora <i>sabe</i> , (f. 11)
	São Sebastião venha em <i>nosso socorro</i> (f. 14)	São Sebastião venha em <i>nosso socorro</i> (f. 19)	São Sebastião, venha em <i>socorro de todos nós</i> . (f. 15)
	Ele vai se <i>acalmado</i> aos poucos (f. 14)	Ele vai se <i>tranquilizando</i> aos poucos, (f.19)	Ele vai se <i>tranquilizando</i> aos poucos (f. 15)
	RAIMUNDÃO – (<i>Bebendo de um só gole</i>) (f. 16)	RAIMUNDÃO – (<i>Bebendo de um só gole</i>) (f. 21)	RAIMUNDÃO – (<i>Virando a doze</i>) (f. 16)
	DUZINHA – <i>Precisa</i> não. Canoa já tá no mar. É só <i>suspen-der</i> a poita. (f. 20)	DUZINHA – <i>Tá</i> não. Canôa já tá no mar. E só <i>levantar</i> a poita. (f. 25)	DUZINHA – <i>Tá</i> não. Canôa já ‘tá no mar. E só <i>levantar</i> a poita (f. 20)
	Ditado por ditado, <i>tenho tam-bém</i> meu. Quem vê as barba do vizinho arder, <i>bota a sua</i> de molho (f. 20)	DUZINHA– Ditado por dita-do, <i>eu também tenho</i> o meu: Quem vê as barbas do visinho arder, <i>bota as suas</i> de molho. (f. 25)	DUZINHA– Ditado por dita-do, <i>eu também tenho</i> o meu: Quem vê as barba do vizinho arder, <i>põe as suas</i> de molho. (f. 20)
	RAIMUNDÃO – Fui só <i>vê</i> o pesqueiro. Hoje não é noite <i>boa prá pesca</i> , tu <i>sabe disso</i> . (f. 20)	RAIMUNDÃO – Fui só <i>exami-nar</i> o pesqueiro. Hoje não é noite <i>de bôa prá pesca</i> . Tu <i>sabe disso</i> . (f. 26)	RAIMUNDÃO – Fui só <i>exami-ná</i> o pesqueiro. Hoje não é noite <i>de bôa pesca</i> . Tu <i>sabe</i> . (f. 21)
Deslocamento	<i>Pipocas, velas, flores, perfu-mes, garrafas de mel, pedras lisas</i> . (f. 8)	<i>Pipocas, velas, flores, perfu-mes, pedras lisas, garrafas de mel</i> . (f. 13)	<i>Velas, pipoca, flores, perfumes, pedras lisas, garrafas de mel</i> . (f. 10)
	A outra foi Obá, <i>não foi? Coitada</i> ...ficou sem a orelha. (f. 18)	A outra foi <i>Obá</i> . Ficou sem a orelha, <i>coitada</i> . (f. 22)	A outra foi <i>Obá</i> . Ficou sem a orelha, <i>coitada</i> . (f. 18)
	ARRUAÇA – Já sim senhor. Tudo certo. <i>As iscas, tudo. An-zóis, enrolei as linbas</i> . Examinei a poita. Tudo seguro. (f. 18)	ARRUAÇA – Já sim senhor. Tudo certo. <i>Isclas, anzois, as linbas enroladas certas</i> . Examinei a poita. Tudo seguro. (f. 23)	ARRUAÇA – Já sim senhor. Tudo certo. <i>Isclas, anzois, as linbas enroladas certo</i> . Examinei a poita. Tudo seguro. (f. 19)
	<i>Te quero ver</i> formado, filho. (f. 20)	<i>Te quero te ver</i> formado, filho. (f. 26)	<i>Quero te ver</i> formado, filho. (f. 21)

Fonte: Elaborado pelas autoras.

A substituição por termos sinônimos indica o esforço por trazer nuances de sentidos próprias para o contexto apresentado, mas também adequado à cena no palco, como em “Ele vai se *acalmado* aos poucos” (PENNA, 1975, f. 14), substituído por “tranquilizando”, trazendo uma atitude diferente para o personagem; ou na substituição de “*Bebendo de um só gole*” (PENNA, 1975, f. 16; 1978, f. 21), por “*Virando a doze*” [sic] (PENNA, 1980, f. 16), em que o uso da expressão popular na rubrica reforça o sentimento da cena. Torna-se, portanto, fundamental projetar a nuance daquele sentido em função da performance.



É possível depreender a preferência por um uso mais popular, de maneira a representar a população em questão, como a substituição de “compreende” em IRA75 por “sabe” em IRA78 e IRA80. Alguns dos deslocamentos podem se relacionar com a interação dos personagens, é o que se nota em “A outra foi Obá, não foi? Coitada...ficou sem a orelha.” (PENNA, 1975, f. 18)/ “A outra foi *Obá*. Ficou sem a orelha, *coitada*.” (PENNA, 1978, f. 22; 1980, f.18). Em outros casos, os deslocamentos podem ser decorrentes do próprio processo de cópia, quando o datilógrafo lê, memoriza e redige, como é o caso da alteração no trecho “*Pipocas, velas, flores, perfumes, garrafas de mel, pedras lisas.*” (PENNA, 1975, f. 8)/“*Velas, pipoca, flores, perfumes, pedras lisas, garrafas de mel.*” (PENNA, 1980, f. 10).

O exercício de leitura sinóptica apresentado reforça a relevância de se compreender o texto em seu processo de reelaboração, em função de pelo menos dois aspectos: a vivência do espetáculo no palco e o compromisso e o respeito em representar a população afrodescendente baiana. Para favorecer a leitura das modificações textuais, propomos uma edição sinóptica em XML, a qual passamos a detalhar.

Conforme dito anteriormente, *Iemanjá, rainha de aiocá* foi objeto de edição e estudo em Almeida (2014). Com a emergência de IRA78, fez-se necessário avaliar a relação desta versão quanto ao processo de produção e circulação do texto. A breve análise apresentada anteriormente aponta para as mudanças pelas quais o texto passou em função dos objetivos da dramaturga e da própria dinâmica do palco. De maneira a aprofundar essa leitura propomos uma edição sinóptica digital como um recurso para ler e conhecer o texto e suas transformações. Entendemos por edição sinóptica, aquela edição que, de acordo com Duarte (2019, p. 387), “reproduz, lado a lado, as lições de pelo menos dois diferentes testemunhos, com o objetivo expresso de as comparar”, apresentada em sua prática metodológica no capítulo anterior.

Com esse propósito, lançamos mão da linguagem de marcação *eXtensible Markup Language*, XML, especificamente nas *guidelines* da *Text Encoding Initiative* (TEI). O XML é uma linguagem de marcação customizável, o que significa dizer que os próprios usuários podem estabelecer etiquetas (*tags*) para categorizar os elementos e estruturas, conforme as características de seu objeto e os seus objetivos. De acordo com Burnard (2014, p.[3]) “XML provides a simple way of representing structured data as a linear stream of character data, and of labelling particular parts of that stream with named tags to indicate structural function or semantics.”¹⁷ No entanto, se cada pesquisador compuser o seu próprio conjunto de *tags*, os dados marcados por pesquisadores diferentes dificilmente poderiam ser compartilhados. Nesse sentido, a TEI mostra-se como uma alternativa ao aliar a flexibilidade do XML e sua modulação para os estudos na área das humanidades, com a padronização necessária que possibilita o intercâmbio de dados entre pesquisadores.

Para a elaboração da edição sinóptica, procedemos à transcrição e à revisão das versões e fizemos a colação dos testemunhos, utilizando o *software Juxta*¹⁸. O *Juxta* gera um aparato negativo¹⁹, assim como apresenta na tela um texto dinâmico com o qual se interage com auxílio do *mouse*. É possível navegar pelas diferentes versões, identificando o que foi suprimido, adicionado ou deslocado. A partir dos dados da colação trazidos pelo *Juxta*, codificamos o aparato sinóptico de acordo com as diretrizes da TEI.

A codificação de um texto nas *guidelines* da TEI contempla a inserção de dados acerca da produção da edição, assim como orienta as possibilidades de sua circulação. Há *tags* que permitem informar acerca dos critérios de edição, descrever os testemunhos selecionados para estudo, assim como indicar os responsáveis

17 “XML fornece uma maneira simples de representar dados estruturados como um fluxo linear de dados de caracteres e de rotular partes específicas desse fluxo com *tags* nomeadas para indicar função estrutural ou semântica” (BURNARD, 2014, p.[3], tradução nossa).

18 Referimo-nos aqui ao *Juxta Software*, disponível em <https://www.juxtaoftware.org/>. O *Juxta Commons*, aplicação *web*, foi descontinuado em 2020, sendo substituído pelo *Fair copy*, um *software* que promete um processo de codificação em TEI/XML facilitado (Consultar site: <https://www.faircopyeditor.com/en/>).

19 De acordo com Pérez Priego (1997), no aparato negativo apresentam-se todas as lições, incluindo-se aquela que figura no texto crítico, elas são finalizadas por colchetes () e seguem acompanhadas da identificação do testemunho a que pertence.



pela edição e sua vinculação institucional. Considerando os problemas da circulação de textos no meio digital, é possível também definir a disponibilidade da edição, marcando restrições para o uso²⁰.

Passando à codificação propriamente dita, há que se considerar que a TEI parte do princípio de que um texto é organizado em estruturas hierárquicas subdivisíveis, discriminadas conforme as especificidades do gênero textual em questão. No caso do trabalho com os textos teatrais censurados, tomamos as *tags* que compõem o módulo 7 das *guidelines, Performance Texts*, que permitem codificar atos, cenas, personagens, didascálias e réplicas.

Para realizar a codificação, considerando a existência de três versões para *Iemanjá*... utilizamos o método de segmentação paralela (*parallel segmentation method*), neste, não há a necessidade de se eleger um texto base, as diferenças entre as versões são marcadas no curso do texto com o uso da *tag* <app> e <rdg>. Esse método adequa-se à proposta da edição sinóptica, pois permite constituir uma edição capaz de dar a conhecer a mobilidade do texto. Além disso, o texto codificado é facilmente lido pelas diferentes ferramentas para a exibição da edição XML (BURGHART, 2014).

Uma vez concluído o código, para exibir a edição em navegadores, é necessário associá-lo a uma folha de estilos (formato .xls) e convertê-lo à linguagem HTML. Para isso, utilizamos o *Versioning Machine*²¹, que permite a comparação de até quatro versões ao mesmo tempo na tela, assim como exibe uma introdução crítica e apresenta notas bibliográficas. Levando-se em conta os recursos multimidiáticos, pode-se *linkar* os fac-símiles à edição, assim como apresentar arquivos de áudio; além disso, a folha de estilos é customizável. Considerando que temos três versões para o texto em estudo e que dispomos de pouco material multimídia a ser disponibilizado, o *Versioning Machine* mostra-se adequado à nossa edição sinóptica. Apresentamos a codificação em TEI das primeiras linhas de *Iemanjá*..., seguida de sua visualização no navegador por meio do *Versioning Machine* (Cf. Figura 1).

```
<text>
  <front>
    <div>
      <listWit>
        <witness xml:id="T75">A MOÇA DOS CABELOS VERDES</witness>
        <witness xml:id="T78">NOS VERDES CABELOS DE YEMANJÁ</wit-
ness>
        <witness xml:id="T80">YEMANJÁ RAINHA DE AYOCÀ</witness>
      </listWit>
    </div>
  </front>
<div1 type="section">
<head>Cenário</head>
<lb/>A ação se passa numa praia de Salvador, onde
<app>
  <rdg wit="#T75 #T80">os </rdg>
  <rdg wit="#T78"> </rdg>
```

20 Cf. Módulo 2 *The TEI Header*, sobre como marcar o cabeçalho do TEI com esses dados (Consultar *site*: <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/HD.html>).

21 A *Versioning Machine* foi desenvolvida sob a responsabilidade de Susan Schreibman, professora de arte digital e cultura da Maastricht University, Países Baixos. Consultar *site*: <http://v-machine.org/>.



```

</app>
pescadores
<app>
  <rdg wit="#T75">vivem ainda isolados</rdg>
  <rdg wit="#T78">vivem isolados</rdg>
  <rdg wit="#T80"> isolados </rdg>
</app>
da "civilização"
<app>
  <rdg wit="T80">vivem</rdg>
  <rdg wit="#T75 #T78"></rdg>
</app> com suas crenças, seus cultos e
  <app><rdg wit="#T75 #T80">os </rdg>
    <rdg wit="#T78"> </rdg>
  </app>
mistérios
<app>
  <rdg wit="#T80">da mãe-mar. Mãe</rdg>
  <rdg wit="#T78#T75">do mar</rdg>
</app>

```

```

<app>
  <rdg wit="T75"> que tudo lhes dá e também pode lhes tirar tudo.</
rdg>
  <rdg wit="T78">; o mar que tudo lhes dá pode tirar tudo. </rdg>
  <rdg wit="T80">; que pode lhes dar tudo. Mãe que pode lhes dar tudo
ou tudo tirar.</rdg>
</app>

```

```

<note> Interessa observar a inserção da figura da mãe amorosa e severa em
T80, imagem que irá dar a tônica da relação entre Pedrão e Iemanjá. </note>

```

```

<app>
  <rdg wit="#T75#T78"></rdg>
  <rdg wit="#T80">Nesta praia marcar alguns ambientes tais como: A casa
de Pedrão, casa de Mãe Rosa, varais das remendeiras, barraca de Cazuza, pedra
de Severino.</rdg>
</app>
<lb/>
</div>

```



Figura 1 – Edição sinóptica de *Iemanjá... interface Versioning Machine*

Edição sinóptica Iemanjá, rainha de aioc...

3 Total Versions Bibliographic panel Notes panel

Version T75: A MOÇA DOS CABELOS VERDES	Version T78: NOS VERDES CABELOS DE YEMANJÁ	Version T80: YEMANJÁ RAINHA DE AYOCÁ
<p>CENÁRIO A ação se passa numa praia de Salvador, onde os pescadores vivem ainda isolados da "civilização" com suas crenças, seus cultos e os mistérios do mar que tudo lhes dá que tudo lhes dá e também pode lhes tirar tudo. ²²</p> <p>PERSONAGENS PEDRÃO – pescador pescador de linha de fundo. Forte, querido por todos. Entre 28 e 30 anos. DULCE – mulher de Pedrão. Meiga e resignada. Mãe. ARRUAÇA - filho de Pedrão , irmão de... RITINHA – PEQUENA – mulata jovem e bonita. CAZUZA – dono do boteco. Homem tranquilo, marido de DUZINHA – mulher decidida, ciumenta, capaz de usar uma navalha. MÃE ROSA – a Mãe de Santo. Todos a respeitam; sua figura é de uma suave rainha. Mãe. MÃE PEQUENA Idália é o seu nome. Segunda pessoa de Mãe Rosa. RAIMUNDÃO – Pescador. O mais experimentado de todos .</p>	<p>CENÁRIO – A ação se passa numa praia de Salvador, onde pescadores vivem isolados da "civilização" com suas crenças, seus cultos e mistérios do mar ; o mar que tudo lhes dá o mar que tudo lhes dá pode tirar tudo. ²²</p> <p>PERSONAGENS PEDRÃO – de linha de fundo. Forte, querido por todos. Entre 28 e anos. DULCE – de Pedrão. ARRUAÇA de Pedrão PEQUENA – jovem e bonita. CAZUZA – do boteco. Homem tranquilo, marido de DUZINHA – decidida, ciumenta, capaz de usar uma navalha. MÃE ROSA – Mãe de Santo. sua figura é de uma suave rainha. MÃE PEQUENA RAIMUNDÃO – Pescador. de . CEIÇÃO – remedeiras de rede. SEVERINO – velho nordestino, místico visionário. – sem explicações frias e racionais. dizer do povo "uma fraca</p>	<p>CENÁRIO – A ação se passa numa praia de Salvador, onde os pescadores isolados da "civilização" vivem com suas crenças, seus cultos e os mistérios da mãe-mar. Mãe ; que pode lhes dar tudo. Mãe que pode lhes dar tudo ou tudo tirar. ²² Nesta praia marcar alguns ambientes tais como: A casa de Pedrão, casa de Mãe Rosa, varais das remedeiras, barraca de Cazuza, pedra de Severino.</p> <p>PERSONAGENS PEDRÃO – Pescador de linha de fundo. Forte, querido por todos. Entre 28 e 32 anos. DULCE – Mulher de Pedrão. ARRUAÇA – Filho de Pedrão e Dulce. Seu verdadeiro nome é Domingos. 18 anos. PEQUENA – Mulata jovem e bonita. CAZUZA – Domo do boteco. Homem tranquilo, marido de DUZINHA – Mulher decidida, ciumenta, capaz de usar uma navalha. Muito humana. MÃE ROSA – Mãe de Santo. sua figura é de uma suave rainha.</p>

Fonte: Elaborado pelas autoras..

A título de comparação, indicamos com um retângulo o trecho do código correspondente ao destaque na figura 1. Note-se que cada uma das lições é codificada conforme o testemunho em que aparece, segue-se a este uma nota que comenta as modificações empreendidas ao texto, acessível ao clique do *mouse*. O trabalho de codificação, é, portanto, lento e minucioso e coaduna-se com o olhar filológico, sempre atento à leitura do pormenor presente nos textos e nos suportes.

Apesar dos *softwares* como *Juxta* e o *Collatex*²² proporem uma codificação em XML, esta deve ser detalhadamente revisada, de maneira que o editor possa evidenciar as lições que atestam os movimentos do texto. Some-se a isso o trabalho de adicionar as notas que esclarecem aspectos do texto e identificam dados relevantes para a experiência de leitura sinóptica. Esses aspectos que compõem a mediação editorial deixam claro que a leitura crítica do editor é imprescindível; concordamos, no entanto, que é inegável a contribuição dessas ferramentas computacionais para a celeridade e correção do processo e do produto editorial.

O resultado desse trabalho compõe objetos de leitura que possibilitam transitar entre os diferentes estados do texto. É o suporte digital que vai consolidar essa perspectiva, na medida em que apresenta recursos à leitura não linear que promovem uma experiência mais confortável e mais interativa para o leitor, por integrar na tela informações diversificadas sobre a história do texto, de modo legível e verificável.

A codificação em XML mostra-se vantajosa pela perenidade do produto que ela gera. O arquivo XML é lido por diversos programas, não sendo, portanto, afetado pela flutuação da oferta dos serviços digitais. Além disso, a visualização da edição codificada em XML, e consequentemente a experiência de leitura, pode assumir outras feições na tela, uma vez que um mesmo código pode ser exibido utilizando-se diferentes folhas de estilo ou visualizadores para edição XML²³. A figura 2 traz a aplicação da folha de estilos da *TEI Critical Apparatus Toolbox* ao mesmo trecho do código exposto acima; note-se as diferenças da visualização.

22 Consultar site: <https://collatex.net/>.

23 Bougard (2014) indica, além da *Versioning Machine*, as seguintes ferramentas para visualização de edições XML: *Edition Visualization Technology* (Consultar site: <http://evt.labcd.unipi.it/>), *Stemmaweb* (cf. <https://v2.stemmaweb.net/>), *TEI Critical Apparatus Toolbox* (Consultar site: <http://teicat.humanum.fr/index.php>).



Figura 2 – Visualização da Edição sinóptica de *Iemanjá... interface TEI Critical Apparatus Toolbox*

Edição sinóptica A moça dos cabelos verdes, Nos verdes cabelos de Yemanjá e Yemanjá, Rainha de Aiocá
Jurema Penna

Transcrito, codificado, e editado por: Isabela Almeida, com auxílio de Michele Amor Divino
Sponsor: Universidade Federal da Bahia Instituto de Letras
Instituto de Letras / UFBA CNPq / PIBIC/ UFBA
CNPq/PIBIC/UFBA Instituto de Letras Equipe Textos Teatrais Censurados

Text according to T75	Text according to T78	Text according to T80
<ul style="list-style-type: none"> T75 - A MOÇA DOS CABELOS VERDES T78 - NOS VERDES CABELOS DE YEMANJÁ T80 - YEMANJÁ RAINHA DE AYOCÁ <p>CENÁRIO A ação se passa numa praia de Salvador, onde os pescadores vivem ainda isolados da "civilização" com suas crenças, seus cultos e os mistérios do mar. (2) PERSONAGENS</p> <p>PEDRÃO - pescador/pescador de linha de fundo. Forte, querido por todos. Entre 28 e 30 anos. DULCE - mulher de Pedrão. Meiga e resignada. Mãe, ARRUAÇA - filho de Pedrão, irmão de RITINHA PEQUENA - mulata jovem e bonita. CAZUZA - dono do boteco. Homem tranquilo, marido de DUZINHA - mulher decidida, ciumenta, capaz de usar uma navalha. Mãe ROSA - Mãe de Santo. Todos a respeitam sua figura é de uma suave rainha. Mãe PEQUENA Idália é o seu nome. Segunda pessoa de Mãe Rosa, RAIMUNDÃO - Pescador. O mais experimentado de todos. PEMOLHADO, SETE MOLA, JOÃO BERIMBAU - pescadores. SIRI, ZEQUINHA - amigos de Arruaça. DA GLÓRIA,</p>	<ul style="list-style-type: none"> T75 - A MOÇA DOS CABELOS VERDES T78 - NOS VERDES CABELOS DE YEMANJÁ T80 - YEMANJÁ RAINHA DE AYOCÁ <p>CENÁRIO A ação se passa numa praia de Salvador, onde pescadores vivem isolados da "civilização" com suas crenças, seus cultos e mistérios do mar. (2) PERSONAGENS</p> <p>PEDRÃO - de linha de fundo. Forte, querido por todos. Entre 28 e anos. DULCE - de Pedrão. ARRUAÇA de Pedrão PEQUENA jovem e bonita. CAZUZA - do boteco. Homem tranquilo, marido de DUZINHA - decidida, ciumenta, capaz de usar uma navalha. Mãe ROSA - Mãe de Santo. sua figura é de uma suave rainha. Mãe PEQUENA RAIMUNDÃO - Pescador. de CEIÇÃO - remedeiras de rede. SEVERINO - velho nordestino, místico visionário sem explicações frias e racionais, dizer do povo "uma fraca da cabeça" Yemanjá ÉPOCA Em qualquer tempo em que os homens ainda creiam que muita coisa entre o céu e a terra que vá não consegue explicar - Hamlet .</p>	<ul style="list-style-type: none"> T75 - A MOÇA DOS CABELOS VERDES T78 - NOS VERDES CABELOS DE YEMANJÁ T80 - YEMANJÁ RAINHA DE AYOCÁ <p>CENÁRIO A ação se passa numa praia de Salvador, onde pescadores isolados da "civilização" com suas crenças, seus cultos e os mistérios da mãe-mar. Mãe Nesta praia marcar alguns ambientes tais como A casa de Pedrão, casa de Mãe Rosa, varais das remedeiras, barraca de Cazuzo, pedra de Severino. PERSONAGENS</p> <p>PEDRÃO - Pescador de linha de fundo. Forte, querido por todos. Entre 28 e 30 anos. DULCE - Mulher de Pedrão. ARRUAÇA - Filho de Pedrão e Dulce. Seu verdadeiro nome é Domingos. 19 anos. PEQUENA - Mulata jovem e bonita. CAZUZA - Dono do boteco. Homem tranquilo, marido de DUZINHA - Mulher decidida, ciumenta, capaz de usar uma navalha. Muito humana. Mãe ROSA - Mãe de Santo. sua figura é de uma suave rainha. SETE MOLA e PEMOLHADO Mãe PEQUENA Pescadores RAIMUNDÃO - Pescador. Ogan da casa de Mãe Rosa. CEIÇÃO E TONAINHA - remedeiras de rede. Ceição é filha de SEVERINO - velho nordestino, quasi ceço, místico visionário. IAQ -</p>

Fonte: Elaborado pelas autoras..

Das mais simples, às mais sofisticadas, essas ferramentas são fundamentais para apresentar o texto em movimento, afetado pela ação dos diversos mediadores e condicionantes que incidem sobre o seu processo de produção e circulação. O leitor, sujeito ativo, é convidado a imergir na história do texto, adentrando o labirinto que conformam todas as lições e as notas editoriais. Empenha, para esse exercício, uma disposição cognitiva interessada na instabilidade dos textos, no trânsito entre as diferentes lições. Sua expectativa de leitura é, certamente, diferente da leitura linear, não lhe basta somente o início, meio e fim do que se conta no texto, mas perceber como as nuances de significados são acionadas nas diferentes escolhas do escritor, como as formas materiais assumidas pelos textos concorrem para novas materialidades linguísticas, dentre outros aspectos.

Interessa ao leitor conhecer os sujeitos que interferem nas transformações textuais às quais um texto foi submetido. Tal experiência será única e atualizará a proposta editorial, alçando-a a outras possibilidades de significar o conjunto documental apresentado, evidenciando a importância do texto editado na interação entre o leitor e o editor para adentrar o universo que constitui um certo conjunto documental. Assim, a edição sinóptica digital mostra-se um artefato cultural, alinhado às concepções contemporâneas de texto, autoria e leitura, uma máquina de mobilizar a produção de sentidos.

A atualização da edição sinóptica de Almeida (2014) permitiu confirmar a expectativa de que IRA78 é uma versão intermediária entre IRA75 e IRA80, pois boa parte das alterações feitas a IRA78, em relação a IRA75, foram incorporadas a IRA80. O exame das modificações textuais, possibilitada pela colação e pelo processo de codificação do aparato sinóptico, aponta para o fato de que a leitura cronológica não é puramente teleológica, mas apresenta a transformação do texto em razão de sua leitura e encenação. Nesse sentido, a proposta de edição sinóptica se confirma, pois, interessou incluir as lições de IRA78 na dinâmica das transformações textuais, em lugar de propor uma nova edição crítica que subsuma tais lições a um único texto. Some-se a isso o fato de que a edição crítica de Almeida (2014) sofreria poucas alterações, o que assegura a validade do texto crítico estabelecido. Passaremos, então, à discussão sobre a elaboração de uma hiperedição.



HIPEREDIÇÃO DE *A ESCOLHA* OU *O DESEMBESTADO*

Ariovaldo Magalhães Matos, jornalista e dramaturgo baiano, teve sua vida de escritor oscilando entre o jornalismo e a militância política, tendo sido sua obra literária projetada em diversas linguagens: jornalística, literária, cinematográfica, televisiva e dramática. A obra dramática deste autor compõe-se, até onde se sabe, de um conjunto de seis textos produzidos na Bahia entre as décadas de 1960 e 1980. Publicou no volume *Teatro* (MATOS, 1970), os textos de suas primeiras peças – *A Escolha ou O Desembestado* e *A Engrenagem*, deixando ainda inéditas as peças *Irani ou as Interrogações* (1977), *E todos foram heróis cada qual ao seu modo* (1978)²⁴, *O Ringue* (1975)²⁵ e *Bibi Telefona* (1982).

A Escolha ou O Desembestado (ED)²⁶ foi o texto de estreia de Ariovaldo Matos na cena teatral baiana. Destaca-se das demais produções teatrais em virtude da proeminência na mídia local e nacional, sobretudo por ter sido encenada por dramaturgos reconhecidos no cenário artístico, como João Augusto, Orlando Senna e Aderbal Júnior. Nesse texto, a ação dramática situa-se em torno de Tancredo, homem humilde e subserviente que, cansado de sua vida miserável, decide “desembestar”, ou seja, enriquecer por vias ilegais. A riqueza adquirida não lhe trouxe, no entanto, a felicidade das relações sociais desejada, pois a classe a que ascendeu não o integrou. Solitário, apesar de estar sempre acompanhado de uma comitiva que o fazia rememorar as dores e humilhações que o levaram ao desembestamento, Tancredo parte rumo a empreitada de convencer o casal de amigos, Zulnara e Albano, a “desembestar”. Por fim, Tancredo atinge seu propósito, o casal vende-se, mas não compreende a dimensão do negócio firmado.

Há, no texto, o privilégio de temas com ênfase político-social, como a educação burguesa alienadora, a opressão e a corrupção que demonstram os motivos pelos quais o pensamento crítico se faz necessário para a libertação dos indivíduos de todos os grilhões que lhe impedem de agir. Critica-se a classe média principalmente no que se refere à ignorância quanto à realidade conturbada vivida pelo país, à aceitação passiva da miséria, aos impasses morais, à religiosidade extremada, à corrupção gerada pelo dinheiro, dentre outros temas. O texto de Ariovaldo Matos propõe uma visão analítica e de conflito da configuração política e social do seu tempo, em busca de “um realismo maior” do que aquele proposto pelo naturalismo (SENNA, 1978). Alimenta-se, então, da premissa de Bertold Brecht de que a arte teria o poder de transformar o homem e deste em transformar a sociedade (GUINSBURG; FARIA; ALVES DE LIMA, 2006, p.134).

O texto foi editado e estudado por Mota (2017), que propôs uma hiperedição²⁷ (McGANN, 1995), fazendo convergir saberes e fazeres filológicos e arquivísticos. Para sua elaboração, utilizamos a linguagem de programação *back-end*²⁸ *Asp.Net* e *C#* (lê-se *C Sharp*) e para o armazenamento e manipulação de dados optamos pela constituição de um banco de dados *SQL Server Express*, ambos da *Microsoft*. Para a elaboração da interface gráfica, construção da estrutura rizomática através dos *links*, foram empregadas as seguintes linguagens de programação *front-end*²⁹: a linguagem de marcação de texto *Hypertext Markup Language 5* (HTML 5); *Cas-*

²⁴ Ganhadora do Prêmio Xisto Bahia para o Teatro em 1979.

²⁵ Vetada integralmente pela Censura Federal, proibida até 1979, em todo território nacional.

²⁶ Recebeu o Prêmio Agrário de Menezes, instituído pela Fundação Teatro Castro Alves, em 1968.

²⁷ Mota (2017) propôs naquele contexto a construção de um Arquivo Hipertextual de Ariovaldo Matos, alinhada com o modelo proposto por Urbina et al. (2005). Contudo, em virtude de o termo arquivo adquirir contornos conceituais diversos na Filologia, na Arquivologia e na Ciência da Computação, optamos por utilizar, agora, o termo hiperedição, na perspectiva de McGann (1995), uma vez que evita problemas terminológicos entre as áreas aqui postas em diálogo.

²⁸ *Back-end* é um termo utilizado em TI para as linguagens que constroem os bastidores do sistema, que organizam e desenvolvem aquilo que o usuário não consegue ver. Por exemplo: a estrutura e o banco de dados por trás do acesso do usuário via *login*.

²⁹ *Front-end* refere-se às linguagens que podem ser lidas e interpretadas pelos sistemas finais. A partir delas, os leitores/usuários podem visualizar a interface da edição.



cading Style Sheets (CSS), folha de estilos composta em camadas usadas para configurações de aparência de controles HTML; e *JavaScript*, para movimentar as páginas criando *scripts* (comportamentos), uma vez que os controles, como botões e menus, apenas em HTML 5 ficariam estáticos. Ressaltamos que apesar de nos valer-mos de ambiente, ferramentas e plataformas de desenvolvimento da *Microsoft*, o projeto editorial foi realizado a partir de versões livres disponibilizadas gratuitamente para empreendimentos de pequeno e médio porte.

À época, foram localizados dez testemunhos que transmitiram o texto da peça teatral *A Escolha ou O Desembestado*. A grande apropriação e consequente circulação do texto nos órgãos de Censura resultou numa tradição textual composta do impresso publicado pelo autor, juntamente com o texto da peça *A Engrenagem*, no volume *Teatro I*³⁰ (MATOS, 1970), e por um *corpus* documental composto por nove datiloscritos, obtidos como resultado da recensão do texto e de seus paratextos dispersos em diferentes acervos. Assim, a produção teatral de Ariovaldo Matos fora recolhida e preservada no Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), construído a partir de textos teatrais³¹ provenientes do arquivo pessoal do dramaturgo (APAM) e dos acervos das seguintes instituições, a saber: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia e fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) – Seção Teatro, do Arquivo Nacional.

Em meio aos dez testemunhos foi possível inferir que *A Escolha ou O Desembestado* apresenta uma tradição em que há seis versões para o texto, que devem ser consideradas em suas singularidades: a versão registrada por Ariovaldo Matos (ED68_{NAEXB}) e utilizada por Orlando Senna como base para o espetáculo; a versão publicada pelo dramaturgo (ED70_{APAM}); a versão do texto encenado por Orlando Senna em 1970 (ED.OS70/C_{AN}); a versão advinda do acordo entre censor e companhia teatral (ED.OS70/C_{AN})³², uma vez que cumpriram percursos diferentes, conforme suas próprias materialidades manifestas; a versão do texto encenado por João Augusto (ED.JA77_{AN}); a versão encenada por Aderbal Júnior, em 1980 (ED.AJ80_{AN}). Na conclusão do trabalho, tomou-se conhecimento de uma leitura dramática de *O Desembestado*, em 05 de março de 2013, sob a direção de Sérgio Nunes Melo, cujo único registro encontrado foi um cartaz de divulgação do evento.

Interessa esclarecer que em 1963, *A Escolha ou O Desembestado* foi registrada pelo dramaturgo na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, conforme carta recebida da instituição, preservada em seu arquivo pessoal. Em 1970, a partir de uma nova finalidade, dar a conhecer o texto como objeto de leitura, independentemente, portanto, de sua concretização cênica, Ariovaldo Matos tece uma nova trama textual, uma nova versão do texto, considerando a difusão coletiva e pública de *A Escolha ou O Desembestado*, por meio do impresso. Do cotejo estabelecido entre ED68_{NAEXB} e ED70_{APAM}, apresenta-se o processo de “relação, afirmação e denegação que resulta no texto dado a público” (CAMARGO, 2001, p. 202).

As diferenças entre ED68_{NAEXB} e ED70_{APAM} são expressivas, principalmente, quanto às didascálias ou rubricas. Luiz Fernando Ramos (2001) caracteriza este espaço como o lugar de enunciação imediata do dramaturgo, que inscreve no literário a dimensão física e tridimensional da cena, articulando a sua encenação no plano imaginário.

Enquanto registro estável daquela primeira encenação imaginária, as rubricas oferecerão ao pesquisador um ponto privilegiado de observação. Serão tanto o último vestígio de uma encenação passada (real ou imaginária), quanto a raiz potencial de todas as encenações futuras. Mesmo que referin-

30 Incorporação feita por Mabel Mota, por meio de aquisição, e inserida no acervo em 2012. Encontra-se arquivado no APAM sob a identificação AM01a01.03-70T1.

31 As matérias de jornais foram obtidas na Biblioteca Pública do Estado da Bahia e no Arquivo Público do Estado da Bahia, além de acervos pessoais.

32 A ação da censura no texto de Ariovaldo Matos é lida a partir da materialidade dos testemunhos. Contudo, na tradição de *A Escolha ou O Desembestado*, ED.OS70/C_{AN} é considerado uma versão por guardar a memória de uma ação que lhe é anterior e que se registra pela ausência de palavras ou trechos de ED.OS70_{AN} que foram vetados pela Censura.



do-se a algo que não existe ainda, ou que já não existe mais – um espetáculo efetivo –, refletirão potencialmente, como narrativa literária, a cena desejada pelo seu autor (RAMOS, 2001, p. 12-13).

Nessa esfera, a rubrica revela-se ao mesmo tempo um rastro do exercício de criação dramaturgica e um espaço privilegiado para o direcionamento das leituras do texto. Pode, também, conter informações importantes que servirão como norte para outras encenações potenciais feitas por todos os seus leitores possíveis e/ou leitores especializados, como os encenadores e a equipe de montagem, resultando em espetáculos concretos diferenciados, pois a leitura é “[...] inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural” (STAM, 2008, p. 21).

A análise das rubricas, nas versões ED68_{NAEXB} e ED70_{APAM}, evidenciam a reorganização do espaço cênico e a reescritura da cena. Acerca do primeiro aspecto citado, observa-se como o dramaturgo demarca de modo mais detalhado os elementos no palco e agrega novos signos que materializam o efeito pretendido por ele, tendo em vista a construção do espetáculo. Leia-se, por exemplo:

<p>Primeiro ato (Sala de um apartamento classe média, duas janelas. Percebe-se que, fora, na rua, há anúncios a neon, que se acendem e se apagam, intermitentemente. De uma porta surge um homem e um a mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. Acomoda-se sôbre um tapête grosso de nylon, branco). (O senhor Albano, funcionário público, e a sra. Zulnara, sua espôsa, doméstica.</p>	<p>Sala de um apartamento classe média: duas janelas, <i>a porta que dá para a cozinha, outra que comunica com o ball</i>. Percebe-se que, fora, na rua, anúncios a neon se acendem e se apagam, intermitentemente. <i>Atrás de um biombo – é bom que seja verde e que tenha flôres impressas</i> – surgem um homem e uma mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. <i>O homem abotoa a camisa. A sugestão é a de que eles estiveram no quarto e se amaram. Ele a beija na nuca, ela levanta os ombros: teme ser excitada</i>. Acomodam-se, em seguida, sôbre um tapete grosso, branco, de nylon. São eles o Sr. Albano, <i>de uns 30 anos</i>, funcionário público, e a sra. Zulnara, doméstica, <i>de 25 anos</i>, sua êsposa.</p>
<p>(ED68_{NAEXB}, 1968, F.1)</p>	<p>(ED70_{APAM}, 1970, F.1, GRIFO NOSSO)</p>

Acerca da reescritura da cena, percebe-se a importância dada pelo dramaturgo aos aspectos teatrais, como na descrição das relações estabelecidas entre os personagens, das suas emoções e dos seus temperamentos, dando particular atenção aos gestos e movimentos, pondo em evidência, ainda, uma preocupação com o ritmo desejado para a peça.

<p>Enquanto Zulnara responde afirmativamente, mas sem interesse, meneando a cabeça. Albano levanta-se, beija-a na testa, e olha para o aparelho de TV. Soa, porém a campainha. Alguém está na porta, Albano marcha para abrí-la e mal o faz um homem agitado entra na sala, alegre). (Tancredo, Albano, Zulnara).</p>	<p>Enquanto Zulnara responde afirmativamente, <i>com gesto de cabeça</i>, mas sem interesse (ela pensa na Madre Elisa...) Albano levanta-se, beija-a na testa, e olha para o aparelho de TV: <i>tem pressa em ligá-lo</i>. Soa, porém, a campainha – alguém está na porta. Albano marcha para a porta, <i>abre-a</i> e mal o faz um homem entra na sala, expansivo, alegre. <i>É Tancredo Batista d'Almada</i>.</p>
<p>(ED68_{NAEXB}, 1968, F.3)</p>	<p>(ED70_{APAM}, 1970, P. 53)</p>

Percebemos através dos acréscimos de rubricas, que há, em ED70_{APAM}, uma preocupação em aumentar o apelo à percepção gestual e visual, sugerindo traços das personalidades dos personagens, que são delineados não apenas através do que falam, mas dos gestos específicos de cada um. Além disso, em ED70_{APAM}, é visível



um aumento significativo do número de rubricas no intuito de suprir, através de elementos cênicos, aquilo que não havia em ED68_{NAEXB}, na esfera dos diálogos.

A entrega do texto para publicação, que preliminarmente seria um indicador de que Ariovaldo Matos chegara a um suposto texto final, é rasurada na medida em que, no segundo semestre de 1970, ano em que publicara o volume *Teatro I*, o texto continua a ser encenado, produzindo novas versões advindas de diferentes subjetividades, entre as quais podemos citar as versões dos encenadores: Orlando Senna (ED.OS70_{AN}), João Augusto (ED.JA77_{AN}) e Aderbal Júnior (ED.AJ80_{AN}).

Os referidos encenadores, na condição de leitores da peça de Ariovaldo Matos, projetam sobre ela o aparato técnico e artístico que delinea o campo específico de conhecimento no qual atuam: o Teatro. Portanto, “são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43). Abaixo, leia-se, no Quadro 2, o confronto entre os testemunhos de *A Escolha ou O Desembestado*.

Quadro 2 – Confronto entre os testemunhos de *A Escolha ou O Desembestado*³³

ED68 _{NAEXB}	ED70 _{APAM}	ED.OS70 _{AN}	ED.JA77 _{AN}	ED.AJ80 _{AN}
(Sala de um apartamento tipo classe média, duas janelas. Percebe-se que, fora, na rua, há anúncios a neon, que se acendem e se apagam, intermitentemente. De uma porta surgem um homem e uma mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. Acomodam-se sobre um tapete grosso de nylon, branco) (O Sr. Albano, funcionário público, e a Sra. Zulnara, sua esposa, doméstica).	(Sala do um apartamento classe média: duas janelas, a porta que dá para a cozinha, outra que comunica com o hall. Percebe-se que, fora, na rua, anúncios a neon se acendem e se apagam, intermitentemente. Atrás de um biombo – é bom que seja verde e que tenha flores impressas – surgem um homem e uma mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. O homem abotoa a camisa. A sugestão é a de que eles estiveram no quarto e se amaram. Ele a beija na nuca, ela levanta os ombros: teme ser excitada. Acomodam-se, em seguida, sobre um tapete grosso, branco, de nylon. São eles o Sr. Albano, de uns 30 anos, funcionário público, e a Sra. Zulnara, doméstica, de 25 anos, sua esposa)	(Sala do um apartamento classe média: duas janelas, a porta que dá para a cozinha, outra que comunica com o hall. Percebe-se que, fora ³⁴ , na rua, anúncios a neon se acendem e se apagam, intermitentemente. Atrás de um biombo – é bom que seja verde e que tenha flores impressas – surgem um homem e uma mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. O homem abotoa a camisa. A sugestão é a de que eles estiveram no quarto e se amaram. Ele a beija na nuca, ela levanta os ombros: teme ser excitada. Acomodam-se, em seguida, sobre um tapete grosso, branco, de nylon. São eles o Sr. Albano, de uns 30 anos, funcionário público, e a Sra. Zulnara, doméstica, de 25 anos, sua esposa)	Sala do um apartamento classe média: duas janelas, a porta que dá para a cozinha, outra que comunica com o hall. Percebe-se que, fora, na rua, anúncios a neon se acendem e se apagam, intermitentemente. Atrás de um biombo – é bom que seja verde e que tenha flores impressas – surgem um homem e uma mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. O homem abotoa a camisa. A sugestão é a de que eles estiveram no quarto e se amaram. Ele a beija na nuca, ela levanta os ombros: teme ser excitada. Acomodam-se, em seguida, sobre um tapete grosso, branco, de nylon. São eles o Sr. Albano, de uns 30 anos, funcionário público, e a Sra. Zulnara, doméstica, de 25 anos, sua esposa)	(Sala de um apartamento tipo classe média, duas janelas. Percebe-se que, fora, na rua, há anúncios a neon, que se acendem e se apagam, intermitentemente. De uma porta surgem um homem e uma mulher, ela de robe, recompondo o cabelo. Acomodam-se sobre um tapete grosso de nylon, branco) (O Sr. Albano, funcionário público, e a Sra. Zulnara, sua esposa, doméstica).
(ED68 _{NAEXB} , 1968, p.1)	(MATOS, 1970, p.51)	(ED.OS70 _{AN} , 1970, p.1)	(ED.JA77 _{AN} , 1977, p.1)	(ED.AJ80 _{AN} , 1980, p.1)

Fonte: elaborado pelas autoras.

³³ No cotejo, utilizamos os textos críticos.

³⁴ Em negrito, a atualização da acentuação feita pelo editor (fóra).



Percebe-se, assim, a impossibilidade de determinar um estado fixado absoluto do texto teatral. As diferentes versões que compunham a tradição do texto de Ariovaldo Matos resultam de um processo interpretativo específico que imprime marcas ao texto do dramaturgo baiano, conforme demonstra o quadro anteriormente apresentado. É possível observar que o processo de manipulação de ED68_{NAEXB} pelo próprio autor, que resultará em ED70_{APAM}, será determinante nas encenações posteriores, uma vez que ED. OS70_{AN} e ED.JA77_{AN}, tomam como texto de partida a versão do texto publicada por Ariovaldo Matos, no volume *Teatro I*, ou seja, ED70_{APAM}.

É importante destacar que os testemunhos dos encenadores refletem não apenas o trabalho de encenação, mas o contexto de circulação do texto nos órgãos censórios. Trata-se, portanto, de três testemunhos advindos do Arquivo Nacional. O processo de censura a que fora submetido *ED* legou à materialidade do texto marcas representativas das diversas etapas da apreciação censória: carimbos da DCDP do Departamento de Polícia Federal e das Superintendências Regionais. Neles, passagens foram destacadas por grifo, círculo, retângulo ou quadrado e carimbadas com o registro da palavra CORTE. Registra-se, ainda, o carimbo da SBAT. São essas marcas encontradas na materialidade dos testemunhos que permitem compreender a dinâmica particular de produção e tramitação dos documentos.

O Quadro 3 é representativo da primeira submissão da peça teatral *A Escolha ou O Desembestado* à apreciação censória e registra a variedade de espécies documentais relacionadas no interior do dossiê de censura.

Quadro 3 – Dossiê do exame censório de EDSO68_{AN}

ESPÉCIE DOCUMENTAL	DATA/ANO	FUNÇÃO	CONTEÚDO	LOCAL
Folha de Identificação	Sem Data	Identificação do Processo	Registro do processo referente à censura da peça (autor, título e classificação interna do arquivo)	BSB
Ofício	21/03/1968	Encaminhamento	Ofício da SCDP/DPF/DR/BA encaminhando os textos da peça ao DCDP/DF	BA
Requerimento	21/03/1968	Requerimento de avaliação censória	Requerimento feito por Francisco Drummond ao SCDP/DPF/DR/BA	BA
Radiograma	23/03/1968	Autorização	Autorização da SBAT enviada ao SCDP/DPF/DR/BA	BA
Ofício	04/04/1968	Encaminhamento	Encaminhamento do comprovante de autorização da SBAT para DCDP/DF	BA
Texto da Peça	1968	Apresentação	Peça	BA
Parecer	16/04/1968	Análise da peça	Julgamento censório	BSB
Certificado	17/04/1968	Autorização definitiva	Certificado com liberação definitiva com duração legal de cinco anos, classificação da peça, indicação dos cortes, emitido pela DCDP	BSB

Fonte: elaborado pelas autoras.



Diante da complexidade e do volume da tradição de *A Escolha ou O Desembestado*, tendo como esteio a Sociologia dos Textos, para exercício da prática editorial, optamos por dar visibilidade às modificações textuais decorrentes da ação dos sujeitos envolvidos nos processos de produção e transmissão do texto teatral e no contexto da sua circulação nos órgãos de censura, quais sejam: dramaturgo, encenador e censor. Fizemos a escolha pelo desenvolvimento de uma hiperedição (Cf. Figura 3), com o objetivo de destacar a complexidade das redes de sociabilidades que cercam a produção e a transmissão do texto teatral sob censura.

Figura 3 – Capa da Hiperedição de *A Escolha ou O Desembestado*



Fonte: elaborado pelas autoras..

Tendo em vista o volume do dossiê construído pelo filólogo para o texto teatral em questão, buscou-se reunir, organizar e conectar os diversos documentos que compõem os processos de produção, transmissão e circulação do texto, tornando legível a mobilidade característica do texto próprio do teatro. Para tanto, propomos a construção de uma base de dados integrada e relacional, composta por fac-símiles e por textos eletrônicos, que pode ser acessada através do Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos (SIGD-ED)³⁵, construído especificamente para dar acesso às informações e aos documentos do dossiê de *A Escolha ou O Desembestado*.

Para elaboração e apresentação da edição, em consonância com o objetivo de fazer dialogar a edição e o dossiê de *ED*, recorreu-se aos princípios definidos por Peter Shillingsburg (1993) para a construção de edições eletrônicas, quais sejam: usabilidade, transportabilidade, *design*, segurança e ordem, integridade, expansividade, a capacidade de impressão e sistema navegação amigável. Partindo de tais princípios, tomamos como referência a proposta editorial de Urbina *et. al.* (2005), sobretudo no que tange às ferramentas que possibilitam:

1. la visualización y acceso individual a las bases de datos y enlaces hipertextuales producidos por el MVED, gráficas (fac-símiles digitales), textuales y documentales, i.e., variantes, anotaciones, comentarios y referencias;
2. el acceso a los resultados de los cotejos del texto base con el resto de los ejemplares en la colección efectuados por el MVED;

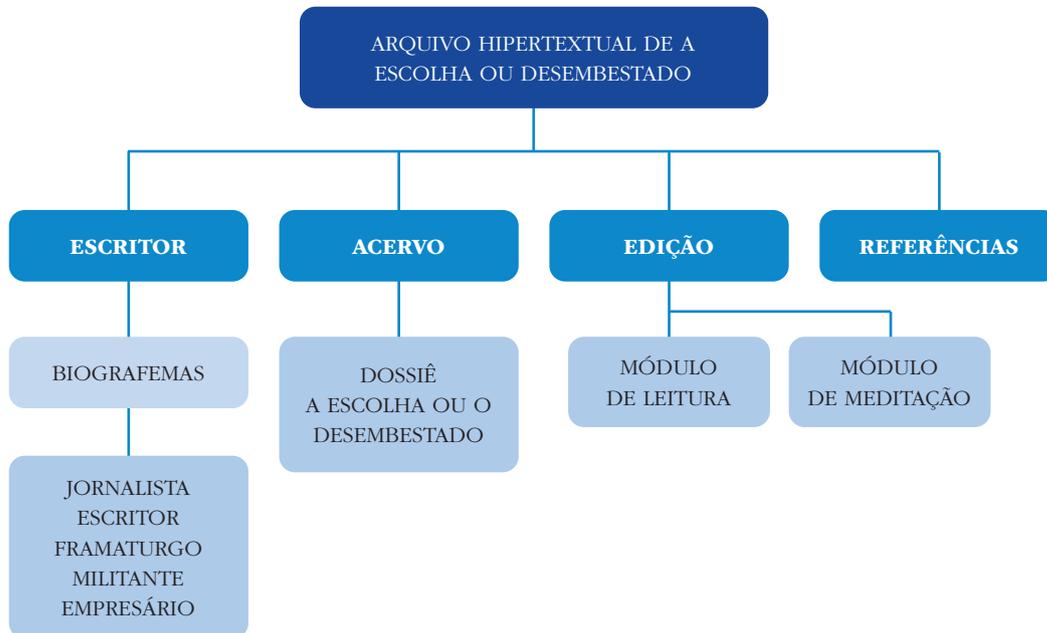
³⁵ Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos (SIGD-ED), como poderá ser visto mais adiante, não é um sistema de Gerenciamento Eletrônico de Documentos (GED), uma vez que este comporta a gestão do conjunto documental, o que não é de nosso interesse nesse empreendimento.



3. la capacidad de componer ediciones virtuales personalizadas utilizando los materiales, entidades de datos y documentación editorial generados por un editor o editores; desde un simple facsímile digital a una edición *variorum* crítica³⁶ (URBINA et. al., 2005, p.232-233).

A Hiperedição de *A Escolha ou O Desembestado* encontra-se estruturado da seguinte forma:

Figura 4 – Estrutura da hiperedição



Fonte: elaborado pelas autoras.

Na tela inicial da edição, foram disponibilizados quatro *menus*. O primeiro, **Escritor**, refere-se à apresentação dos diversos campos em que atuou Ariovaldo Matos. O texto é entremeadado por *links* que remetem ora para o interior da edição, para o *menu Acervo*, ora para outros acervos, dentre os quais destacamos a Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

O *menu Acervo* contempla o dossiê de *A Escolha ou O Desembestado*, cujos itens documentais foram digitalizados, indexados e armazenados no SIGD-ED, que tem como objetivo disseminar a informação, através da “búsqueda simple o avanzada de los textos sincronizada con los facsímiles digitales”³⁷ (URBINA et. al., 2005, p.233) dos documentos. Para isso, sua arquitetura contempla a divisão interna do dossiê, resultante de uma montagem instituída a partir do arquivo pessoal do escritor (APAM) e de documentos provenientes da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Série Teatro) (COREG-AN-DF(DCDP) e do Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB). O dossiê contempla documentos referentes ao processo de criação, à documentação censória, às correspondências, assim como documentos que divulgam ou indicam a recepção do espetáculo. Os documentos foram indexados um a um, tendo como base a terminologia específica do teatro, assim como as normativas da censura.

³⁶ “1. a visualização e o acesso individual às bases de dados e links de hipertexto produzidos pelo MVED, gráficos (fac-símiles digitais), textuais e documentais, ou seja, variantes, anotações, comentários e referências; 2. acesso aos resultados das comparações do texto base com o restante das cópias do acervo feito pelo MVED; 3. a capacidade de compor edições virtuais personalizadas usando os materiais, entidades de dados e documentação editorial gerada por um editor ou editores; de um simples fac-símile digital a uma edição crítica *variorum*” (URBINA et. al., 2005, p.232-233, tradução nossa).

³⁷ “pesquisa simples ou avançada de textos sincronizados com fac-símiles digitais” (URBINA et. al., 2005, p.233, tradução nossa).



O **menu Edição** contempla os diferentes produtos editoriais elaborados para *A Escolha ou O Desembestado*. Divide-se em dois módulos (Cf. Figura 5): leitura e mediação. Estes módulos somente poderão ser acessados mediante registro anterior dos usuários.

Figura 5 – Módulos do menu Edição



Fonte: elaborado pelas autoras..

O **módulo leitura** teve como base para sua construção o VERI (UBINA, 2005), módulo de leitura e edição virtual proposto para a edição dos diversos testemunhos do *Dom Quixote*. Trata-se de uma interface interativa que nos permite, no caso dos textos teatrais, o acesso individual à base de dados constituída. Nesse módulo, foram dispostos todos os testemunhos de *A Escolha ou O Desembestado*, que podem ser acessados de três formas: fac-símile, texto crítico e fac-símile acompanhado do texto crítico.

O **módulo mediação** contempla as diferentes edições de *A Escolha ou O Desembestado* preparadas pelo editor, a saber:

- d. edição fac-similar³⁸: reprodução digital de todos os testemunhos de *A Escolha ou O Desembestado*, acompanhados de sua descrição física;
- e. edição interpretativa: elaborada para todos os testemunhos de *A Escolha ou O Desembestado*. O leitor pode ter acesso aos textos críticos estáticos de todos os testemunhos, com exceção de ED68_{NAEXB} e ED70_{APAM}, a partir dos quais foram apresentadas notas de cunho biográfico, linguístico, textual, histórico-cultural e artístico;
- f. edição sinóptica: contempla o confronto entre os textos críticos da versão da peça registrada por Ariovaldo Matos na SBAT (ED68_{NAEXB}) e a versão impressa (ED70_{APAM}), uma vez que o principal objetivo é demonstrar o processo de adaptação elaborado por Ariovaldo Matos, quando da publicação do texto teatral.

A constituição do dossiê de *A Escolha ou O Desembestado*, conforme já abordado, reúne a diversidade de documentos recenseados pelo editor em função da edição. Para dar acesso a essa documentação foi criado o SIGD-ED.

³⁸ Na edição fac-similar os testemunhos serão apresentados em PDF, uma vez que no Módulo Leitura da Edição, eles poderão ser acessados folha a folha e acompanhado do respectivo fac-símile.



Figura 6 – Ferramenta de busca no menu Acervo

The screenshot shows the 'Arquivos' (Files) section of the website. At the top right, there are navigation links for 'HOME', 'ARQUIVOS', and 'SAIR'. Below the navigation is a search filter section titled 'Filtro' with the following fields:

- Nome do documento:
- Autor:
- Série:
- Sub-séries:
- Procedência:
- Assunto:

Below the filter is a table titled 'Itens Cadastrados' (Registered Items) with the following data:

Nome do Documento	Autor(es)	Procedência	Série	Sub-série	Opções
ED.AM.AJ.80	Ariovaldo Matos, Aderbal Junior	COREG-NA-DF (DCCP)	Texto	Manuscrito	Abrir
ED.AM.88	Ariovaldo Matos, Orlando Sena	AFAM	Correspondência	Carta	Abrir

Fonte: elaborado pelas autoras..

Nesse sistema de recuperação da informação e documentos, o leitor pode visualizar uma seleção de documentos proposta pelo editor, em formato de *gride* (grade), na parte inferior da página, e proceder a sua própria pesquisa pelo acervo. É importante salientar que a busca pode ser feita mobilizando apenas um ou todos os campos disponíveis: nome do documento, série³⁹, autor, subsérie⁴⁰, procedência e assunto. O nome do documento adotado à época foi a própria nomenclatura utilizada para os testemunhos, de modo que todos os documentos da tradição direta e indireta, referentes a determinado testemunho, estivessem vinculados pelo seu nome designativo.

Atualmente, o Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos tem sido revisto, em virtude do alinhamento com os princípios e procedimentos arquivísticos. Busca-se evidenciar a dinâmica particular da produção documental decorrente da atuação de Ariovaldo Matos no teatro, contemplando todos seus textos teatrais e paratextos. Além disso, a hiperedição tornar-se-á Acervo Ariovaldo Matos, atuando na contramão da dispersão arquivística de suas produções literárias e jornalísticas, sob a mediação do editor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As edições eletrônicas/digitais abrem uma gama de possibilidades para a concretização da representação da instabilidade dos textos, em sua dinâmica de produção, transmissão e recepção. Em se tratando dos textos teatrais censurados, no período da ditadura civil-militar, o tratamento editorial hipermidiático trazido pelas propostas aqui apresentadas, descortinam os modos de se fazer teatro na Bahia, a Roma negra, encenada em palcos atravessados pelas mesmas contradições presentes na dinâmica social do período.

A edição sinóptica em XML de *Iemanjá, rainha de aiocá* concretiza a possibilidade de se conhecer o texto em sua dinâmica de transformações, decorrentes das necessidades expressivas do palco e do compromisso ético com a representação do candomblé como religião. Já a hiperedição de *A Escolha ou o Desembestado*

³⁹ As séries e subséries estão contempladas no arranjo do acervo pessoal do dramaturgo, que incorporou os documentos da censura e outros. O dossiê é um recorte estabelecido a partir do arranjo.

⁴⁰ A subsérie só poderá ser aberta depois de selecionada a série.



demonstra as potencialidades do suporte digital para atender a complexidade e a extensão da tradição documental, situando o papel de diferentes atores (individuais e institucionais) no processo de transmissão e no contexto de circulação dos textos nos órgãos de censura.

As edições digitais integram diferentes tipos de edição, assim como sugerem possibilidades diversas de apresentação, difusão e acesso às fontes documentais reunidas pelo filólogo. Com o Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos, propomos a construção de redes entre diferentes instituições arquivísticas que custodiam documentos de interesse do editor, na práxis editorial. É imprescindível que a integração entre acervos e edição dê ênfase às múltiplas formas assumidas pelo texto teatral ao longo do processo de produção e transmissão, bem como aos registros relacionados a sua divulgação, recepção e produção cultural (gestão).

Por fim, destacamos que as propostas editoriais apresentadas dão a conhecer o teatro como testemunha do seu tempo a partir de fontes documentais e textuais, o que implica em mobilizar saberes de um passado frequentemente ausente das narrativas historiográficas tradicionais, resultando em uma atualização da memória do teatro baiano.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Isabela Santos de. *A crítica filológica nas tessituras digitais*: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna. 2014. 2 v. (um volume e site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557> Acesso em: 31 jul. 2021.
- ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Escritas e sujeitos na cena dramatúrgica baiana. In: LOSE, Alícia Duha; SOUZA, A. Sacramento (org.). *Paleografia e suas interfaces*. Salvador: Memória & Arte, 2018. P. 143-158. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26224> Acesso em: 31 jul. 2021.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2008.
- BARBUDO, Maria Isabel. s.v. “prólogo”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Coord. Carlos Ceia. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/> . Acesso em: 31 jul. 2021.
- BARREIROS, Patrício Nunes. Princípios e critérios para edições digitais de documentos de acervos literários. In: ALMEIDA, Isabela Santos; BARREIROS, Patrício Nunes; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia e humanidades digitais*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2018. p.281-317.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. In: BORGES, R. et al. de *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- BURGHART, Marjorie (ed.). *Creating a Digital Scholarly Edition with the Text Encoding Initiative*. [S.l.] DEMM, 2017. Disponível em : <https://www.digitalmanuscripts.eu/digital-editing-of-medieval-texts-a-textbook/> . Acesso em: 31 jul. 2021.
- BURNARD, Lou. *What is the Text Encoding Initiative?*. Marseille: OpenEdition, 2014. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/426> . Acesso em: 31 jul. 2021.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Teatro, texto, versão ou versões anteriores: um primeiro encontro entre a Crítica Genética e o espetáculo teatral. In: *Manuscritica* – Revista de Crítica Genética. nº 10 (junho de 2001). São Paulo: Annablume / Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/943>. Acesso em: 03 ago. 2021.
- CAYMMI, Dorival. *Caymmi e seu violão*: 1959. [S.l.]: Odeon, 1959. 1 CD (ca. 42 min). Remasterizado em digital.
- CERQUIGLINI, Bernard. Une nouvelle philologie. In: PHILOGOLOGIE A L'ERE DE L'INTERNET, 2000, Budapeste. Disponível em: <http://magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- DICIONÁRIO Caldas Aulete digital. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014. Disponível em: www.aulete.com.br . Acesso em: 31 jul. 2021.
- DUARTE, Luiz Fagundes. *Os palácios da memória*: ensaios de crítica textual. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/92994>.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Lisboa: Passagem, 1992.
- FURUTA, Richard; SHUEH-CHENG, Hu; URBINA, Eduardo. *An electronic edition of Don Quixote for Humanities scholars*. 2001. Disponível em: <http://citeserx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.129.6113>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- GRÉSILLON, Almuth. O manuscrito moderno: objeto material, objeto cultural, objeto de conhecimento. In:_____. *Elementos de crítica genética*: ler manuscritos modernos. Porto Alegre: UFRGS, 2007[1994], p. 51-146.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Edição e arquivo. *Gragoatá*, v. 8, n.15, 19 dez. 2003. p.83-94. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33405>. Acesso em: 31 jul. 2021.



- GUIMARÃES, J. C. Edição e arquivo. *Gragoatá*, v. 8, n. 15, 19 dez. 2005.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. São Paulo: Imago, 1991.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- LIMA, Luís Felipe de. *Oxum: a mãe da água doce*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Editora Senac, 2019.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LOSE, Alcía Duhá. Edição digital de texto manuscrito: filologia no séc. XXI. *Estudos: Linguísticos e Literários*, n. 41, p. 11-30, jul./dez., 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/issue/view/1100/13> Acesso em: 31 jul. 2021.
- LOURENÇO, Isabel Maria da Graça. *The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição eletrônica*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literaturas Modernas, Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/12069>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- DIGITAL Humanities Manifesto 2.0.2010. Disponível em: <http://manifesto.humanities.ucla.edu/>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- MCGANN, Jerome. *The rationale of HyperText*. 1995. Disponível em: <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Acesso em: 31 jul. 2021.
- McKEMMISH, Sue. Provas de mim...Novas considerações. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMAN, Luciana (Org.). *Arquivos Pessoaís: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: FGV, 2013, p.17-44.
- MATOS, Arioaldo Magalhães. *A Escolha ou O Desembestado*, 1964.
- MATOS, Arioaldo Magalhães. *Teatro I. A Engrenagem e A Escolha ou O Desembestado*. Salvador: S. A. Artes Gráficas, 1970.
- MOTA, Mabel Meira. *Filologia e Arquivística em tempos digitais: o arquivo hipertextual e as edições filológicas de A Escolha ou o Desembestado de Arioaldo Matos*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- PENNA, Jurema. *A moça de cabelos verdes*. Salvador, 1975.
- PENNA, Jurema. *Nos verdes cabelos de Yemanjá*. Salvador, 1978.
- PENNA, Jurema. *Yemanjá – rainha de aiocá*. Salvador, 1980.
- PORTELA, Manuel. ‘Nenhum problema tem solução’: um arquivo digital do *Livro do desassossego*. *MATLIT: Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura*, v.1, n.1, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.14195/2182-8830_1-1_1. Acesso em: 31 jul. 2021.
- PORTELA, Manuel. “Atos de Escrita no *Livro do Desassossego*.” *Congresso Internacional Fernando Pessoa 2017*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa. 224-239. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/44304> . Acesso em: 31 jul. 2021.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.
- RAMOS, Luiz Fernando. A Rubrica como literatura da teatralidade. In: *Revista Sala Preta*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. v.1. n.1. São Paulo: USP, 2001.
- ROUSSEAU, J.-Y.; COUTURE, C. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- SCHMIDT, Clarissa Moreira; SMIT, Johanna. Organização da informação e arquivos: diferentes perspectivas informacionais em torno do documento de arquivo. In: CONGRESSO ISKO ESPANHA-PORTUGAL, 11., 2013, Porto. *Anais...* Porto: Universidade do Porto, 2013. p. 579-588.
- SENN, Orlando. *O Desembestado*. Prefeitura Municipal de Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba, jun. [1978?].
- SHILLINGSBURG, Peter. *General Principles for Electronic Scholarly Editions*. 1993. Disponível em: <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TAVANI, Giuseppe. Los textos del siglo XX. In: SEGALA, Amos (org.) *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XXème Siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*. Roma: Bulzoni, 1988.
- URBINA, Eduardo et. al. Humanidades digitales, crítica textual y la edición variorum electrónica del Quijote (EVE DQ). *Actas XXIII. Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*. 2005. p. 223-235. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/i_20.pdf. Acesso em: 31 jul. 2021.



APÊNDICE

Lista de Dissertações e Teses

EDIÇÃO E CRÍTICA DE TEXTOS DRAMATÚRGICOS E LITERÁRIOS¹ ACERVOS DE DRAMATURGOS BAIANOS

Quadro 1: Dissertações

TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
1. <i>A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar</i> , por Ludmila Antunes de Jesus (2008), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10824	Crítica	Estudo do teatro de cordel
2. <i>Três fios do bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana</i> , por Isabela Santos de Almeida (2011), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8395	Crítica e interpretativa em suporte papel e digital	Processo de construção do texto teatral por Jurema Penna, a partir da leitura das variantes e do uso da citação como operador de intertextualidade
3. <i>Os manuscritos de Cândido ou O Otimismo – o herói de todo caráter, uma adaptação de Cleise Mendes: leituras do processo de criação e proposta de edição genética</i> , por Eduardo Silva Dantas de Matos (2011), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8476	Genética	Estudo do processo criativo
4. <i>Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição</i> , por Débora de Souza (2012), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528	Crítica e fac-similar em suporte papel e digital	Estudo do processo de construção dos textos
5. <i>Edição de texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem made in Bahia, de Antonio Cerqueira</i> , por Williane Silva Corôa (2012), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10829	Interpretativa e fac-similar em suporte papel e digital	Estudo da linguagem proibida

¹ Os trabalhos (dissertações e teses) orientados pela Profa. Dra. Rosa Borges estão relacionados no Apêndice do texto elaborado para publicação como produto do pós-doutorado realizado por Rosa Borges na UNAM (2019-2020), sob a supervisão da Dra. Belem Clark de Lara.



	TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
6.	<i>Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As interações, de Ariovaldo Matos: leitura filológica do arquivo e edição do texto</i> , por Mabel Meira Mota (2012), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/	Interpretativa e fac-similar em suporte papel e digital (Arquivo hipertextual)	Estudo do arquivo: Filologia e Arquivística
7.	<i>O desabrochar de uma flor em tempos de repressão: edição e crítica filológica de Apareceu a Margari-da de Roberto Athayde</i> , por Fabiana Prudente Correia (2013), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27767	Sinóptico-crítica, fac-similar e digital (<i>prezi</i>) (Arquivo hipertextual)	Estudo das metáforas para a ditadura
8.	<i>Edição e Crítica Filológica de Pau e Osso S/A do Amador Amadeu: o teatro amador em cena</i> , por Carla Ceci Rocha Fagundes (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25528	Interpretativa	Estudo do teatro amador e estudo crítico dos processos de produção, transmissão e circulação do texto
9.	<i>Bemvindo Sequeira e a cena política nas tramas de Me segura que eu vou dar um voto: edição e crítica filológica do texto teatral</i> , por Hugo Leonardo Pires Correia (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/	Interpretativa e fac-similar em suporte papel e digital (Arquivo hipertextual)	Estudo da cena política na Bahia e no Rio de Janeiro na trama do texto
10.	<i>O adorável cogumelo da bomba atômica: uma edição interpretativa</i> , por Sebastiao Silva Júnior (2017), orientado pelo Prof. Dr. Arivaldo Sacramento.	Interpretativa	Estudo acerca da militância estudantil na Bahia
11.	<i>Da cortina que é aberta: edição e crítica filológica de Uma alegre canção feita de azul de Yumara Rodrigues</i> , por Isabela Araújo Calmon (2019), orientado pela Profa. Dra. Rosinês Duarte. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31665	Interpretativa	Estudo do processo de transmissão e circulação do texto teatral censurado, da escrita de si e da escrita feminina
12.	<i>História da Paixão do Senhor: edição genética e estudo do processo de criação</i> , por Dâmaris Carneiro dos Santos (2020), orientado pela Profa. Dra. Isabela Almeida.	Genética	Estudo do processo criativo, a partir das rasuras no testemunho autógrafa

Quadro 2: Teses

	TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
1.	<i>Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudos de sexualidades</i> , por Arivaldo Sacramento de Souza (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27656	Sinóptico-crítica e fac-similar em suporte papel e digital (Arquivo hipertextual)	Estudo teórico-crítico sobre a prática filológica e sobre sexualidades



	TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
2.	<i>Teatro de cordel de João Augusto entre arquivo(s), edição e estudos</i> , por Ludmila Antunes de Jesus (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.ppglitcult.lettras.ufba.br/en/node/416	Interpretativa em suporte papel e interpretativa, diplomática e fac-similar em suporte digital (Arquivo hipertextual)	Estudo do teatro de cordel (processo de adaptação do folheto ao texto teatral)
3.	<i>O manuscrito autógrafo e suas rasuras: autoria, subjetividade e edição</i> , por Eduardo Silva Dantas de Matos (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.ppglitcult.lettras.ufba.br/pt-br/node/411	Genética	Estudo teórico acerca dos papéis do editor (as escolhas do filólogo produzem outras edições e outras facetas/imagens do sujeito autor)
4.	<i>A crítica filológica nas tessituras digitais: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna</i> , por Isabela Santos de Almeida (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557	D i g i t a l : fac-similar, sinóptica e crítica (Arquivo hipertextual)	Estudo das práticas de edição em suporte eletrônico e edições digitais: crítica filológica nas tessituras digitais
5.	<i>Filologia e Arquivística em tempos digitais: O arquivo hipertextual e as edições de A Escolha Ou O Desembestado de Ariovaldo Matos</i> , por Mabel Meira Mota (2017), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges.	Digital: fac-similar, interpretativa e sinóptica (Arquivo hipertextual: dossiê e edições) ²	Estudo da interface entre edição e arquivo pessoal; construção de uma (auto)biografia mediada
6.	<i>Filologia e Humanidades Digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde: acervo e edição de Os Desinibidos</i> , por Fabiana Prudente Correia (2018), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29614	Hiperedição: fac-similar, sinóptico-crítica hipermídia (Arquivo hipertextual: dossiê e edições) ³	Estudo do arquivo como lugar de memória e a relação Filologia e Humanidades Digitais e suas implicações na prática editorial
7.	<i>Deolindo Checcucci e o teatro infantil baiano no contexto da ditadura militar: arquivo, edição e estudo crítico-filológico</i> , por Carla Ceci Rocha Fagundes (2019), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges.	Digital: fac-similar digital e interpretativa em suporte papel e digital (Arquivo hipertextual: dossiê e edições) ⁴	Estudo sobre o teatro infantil na Bahia e organização do Acervo Deolindo Checcucci (ADC), com foco na dramaturgia infantil

2 Consultar site: <http://www.ariovaldomatos.com> (acesso restrito).

3 Consultar site: <http://www.acervorobertoathayde.com> (acesso restrito).

4 Consultar site: <http://www.acervodeolindocheccucci.com> (acesso restrito).



TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
8. <i>Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico</i> , por Débora de Souza (2019), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881	Hiperedição: fac-similar, crítica, interpretativa e sinóptico-crítica hiper mídias (Arquivo hipertextual: dossiê e edições) ⁵	Estudo sobre a relação poder e espaço nos textos selecionados, delineando a atuação da dramaturga e organização do Acervo Nivalda Costa (ANC)

⁵ Consultar site: <http://www.acervonivaldacosta.com> (acesso restrito).



ACERVO DE ESCRITORES BAIANOS E BRASILEIROS

Quadro 3 – Dissertações

	TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
1.	Edição de alguns poemas éditos e inéditos de Godofredo Filho, por Marta Maria da Silva Brasil (2006), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges.	Crítica	Estudo do vocabulário
2.	Luz Oblíqua , obra inédita de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do sujeito poeta, por Bárbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva (2008) – PPGEL (UNEB), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. https://www.ppgel.uneb.br/.../uploads/2011/09/silva_barbara.pdf	Crítica	Estudo do discurso
3.	Manual de construção , a arquitetura poética de João Augusto: edição genética e estudo crítico, por Liliam Carine da Silva Lima (2014), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27356	Genética	Estudo do processo criativo (relação arquitetura e literatura)

Quadro 4 – Teses

	TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
1.	<i>Os manuscritos de Pedacos de vida, de Mady Crusoe: edição e estudo crítico e genético</i> , por Ionã Scarante (2016/2018), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/pt-br/node/476	Crítica	Estudo crítico e genético dos manuscritos e do arquivo
2.	<i>Nas sendas da criação literária de Moreira Campos: edição genética e estudo crítico-filológico de contos inéditos do autor</i> , por Elisabete Alencar Lima (2016), orientado pela Profa. Dra. Rosa Borges. http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26444	Genética	Estudo do processo de construção dos contos e do arquivo

Quadro 5 – Dissertação e Tese de Rosa Borges orientada pelo Dr. Nilton Vasco da Gama

	TÍTULO/AUTORIA	EDIÇÕES	ESTUDOS CRÍTICO-FILOLÓGICOS
1.	Poemas do Mar de Arthur de Salles: tentativa de edição crítica por Rosa Carvalho (1995), orientado pelo Prof. Dr. Nilton Vasco da Gama.	Crítica	Estudo sobre autor e obra a partir da correspondência
2.	Poemas do Mar de Arthur de Salles: edição crítico-genética e estudo por Rosa Carvalho (2002), orientado pelo Prof. Dr. Nilton Vasco da Gama. http://www.textocensura.ufba.br/page_rosa.html	Crítico-genética	Estudo crítico e genético (gênese dos <i>Poemas do Mar</i>) Estudo do vocabulário



SOBRE OS AUTORES

Arivaldo Sacramento de Souza

Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (2005), mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (2008) e doutorado em Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (2014). Atualmente é professor Adjunto IV da Universidade Federal da Bahia e coordena o Núcleo de Ecdótica e Paleografia, composto por intelectuais de diferentes áreas como História, Arquivologia e Letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Filologia, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica textual, filologia românica e estudos que põem em intersecção questões de gênero, raça, sexualidade e classe. Desde 2007, atua nas áreas de (i) Paleografia; (ii) Teorias Filológicas; e (iii) Linguística Românica, do Instituto de Letras da UFBA.

Débora de Souza

Possui graduação em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado da Bahia (2009), especialização em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2010), mestrado (2012) e doutorado (2019) em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, na linha de pesquisa Crítica e processos de criação em diversas linguagens. É Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA). Desenvolve pesquisas na área de Crítica Textual e, em especial, dedica-se ao estudo da dramaturgia de Nivalda Costa. É membro do Grupo de Pesquisa *Nova Studia Philologica*, integrando a Equipe Textos Teatrais Censurados e o Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET).

Fabiana Prudente

Doutora e Mestre em Literatura e Cultura com área de concentração em teorias e críticas da literatura e da cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia PPGLitCult /ILUFBA. Professora Adjunta de Filologia no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA). Desenvolve pesquisa sobre a dramaturgia censurada de Roberto Athayde, como membro do grupo de pesquisa *Nova Studia Philologica*, vinculada à Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) e ao Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET).

Isabela Santos de Almeida

Possui doutorado em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). É professora do Instituto de Letras da UFBA, área de Filologia, atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, vinculada à linha de pesquisa Crítica e processos de criação em diferentes linguagens e é mãe de Bento Augusto. Desenvolve pesquisa na área de Crítica Textual, dedicando-se, especialmente, à interface desta com as Humanidades digitais no processo de edição e estudo de textos teatrais censurados, no período da ditadura militar na Bahia.



Mabel Meira Mota

Bacharel em Arquivologia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Licenciada em Letras pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Mestre em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA) e em Ciência da Informação (PPGCI-UFBA). Possui doutorado em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA). A pesquisadora integra o grupo de pesquisa *Studia Philologica*, atuando na Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), no Instituto de Letras da UFBA, e o Grupo de Estudos de Políticas de Informação, Comunicações e Conhecimento (GEPICC), no Instituto de Ciência da Informação. Desenvolve pesquisa nas áreas de Crítica Textual e Diplomática Contemporânea, dedicando-se, especialmente, às interfaces entre as teorias e os métodos de edição no campo da Crítica Textual e a teoria e a metodologia arquivística, sobretudo voltada para acervos de escritores e artistas.

Rosa Borges

Licenciada em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre e Doutora em Letras e Linguística pela UFBA. Pós-Doutorado em Filologia literária: Edição Crítica de Textos pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Professora Titular de Filologia do Instituto de Letras da UFBA. Pesquisadora e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. Temas de interesse de pesquisa: crítica textual, crítica genética, sociologia dos textos, teorias e métodos editoriais, mediação editorial e leitura filológica (crítica filológica) e estudo do vocabulário. Possui vários trabalhos publicados na área de investigação. Coordenadora do Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET) e da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC). Vice-líder do Grupo de Pesquisa *Nova Studia Philologica* do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).





f @memoriaarte
www.memoriaarte.com.br

BA
α: Pol
c.f.

ATENÇÃO
A PROGRAMAÇÃO DO ES-
PETÍCULO A QUE SE RE-
FERE ESTE TEXTO ESTÁ
SUJEITA À APROVAÇÃO
PRÉVIA DO SCOP, SR. DDF

SECRETARIA DE DIVERSIDADE CULTURAL
D.F.T.
DO CENIM - SP

OCOA DOS CABELOS VERDES

JURBA PENNA

SECRETARIA DE AUTORES
DO CENIM - SP



- 63 -

Todos se movimentam. Menos Quincas, em primeiro plano. Quitéria e os quatro únicos vêm até àie e o rodeiam.

... (alto para o público)

O mistério dessa morte
pode não ser penetrado,
mas como dizia o morto,
como o próprio aconselhava :
é importante é tentar,
mesmo o impossível ...

... se mais do público, dig mais alto, ori-
folhetos :

... querer ?

... nicial, Black.

"QUINCAS BERRO D'AGUA"
Adap: João Augusto

... mostrar no vagabundo
... rma sua personalidade
... convenções, e que conti
... mo depois de morto".

(Jor-

... livro da
... Augusto.

... r considerada um
... que o autor prefir
... go e dezenas.

... ção desenrola-se em vários
... mpa do Mercado, em Itapagipe
... a Ladeira do Tabuão, num "casta
... cial de Baixo e no Cais.

Bahia - Salvador - 1972

SECRETARIA DE CULTURA
CENSURA FEDERAL
TEATRO

Certificado nº 7044/79
PEÇA "O PESQUENO FRUSTRADO"
ORIGINAL DE ANTONIO SALIM FRUZZY
APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO LIVRE

VÁLIDO ATÉ 01 de OUTUBRO de 19 84
de 19 79

Brasília, 01 de OUTUBRO de 19 79
José Vieira Vieira
Diretor da DCDP

... ções do elenco
... eneca em to
... a certeza
... o lugar.
... omunes a
... to e se
... Curren
... E, m
... es.
... e.

... como logo ocete, que vive de se
... io - tou aqui é a tentar. O mistério
... rado. Mas como dizia o morto, como o
... ente é tentar - mesmo o impossível.
... AS PERAS D'AGUA e morte nunca vou nar
... mudança re pens
1º ato - A F
reocção