REVISTA DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

SITIENTIBUS

FILOLOGIA, ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURA ESCRITA

ARTIGO

EDIÇÃO E ESTUDO DA DRAMATURGIA DO GRUPO DE TEATRO PALMARES IÑARON

EDITION AND STUDY OF THE DRAMATURGY OF THE PALMARES IÑARON THEATER GROUP

MIGUEL REIS TEIXEIRA

Graduando do curso Letras Vernáculas com Inglês da Universidade Federal da Bahia. Bolsista CNPQ. E-mail: miguelreisbmtf@gmail.com

ISABELA SANTOS DE ALMEIDA

Doutora em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA), pós-doutora em Estudos da Linguagem (PPGEL/UNEB). Docente da Universidade Federal da Bahia. Email: isabela.prof@gmail.com

RESUMO

O artigo analisa a construção e atualização da memória do Major Cosme de Farias na peça teatral *Abre alas para o Major Cosme* (1975), de Jurema Penna, destacando o papel do teatro como instrumento de preservação da memória social. A pesquisa, de abordagem qualitativa, investiga como a dramaturgia representa a trajetória desse importante advogado baiano, reconhecido por sua atuação em defesa de pessoas negras e das camadas populares, especialmente no contexto das periferias de Salvador durante o período da ditadura militar. A análise evidencia que a peça não apenas resgata a história de Cosme de Farias, mas também insere sua atuação em um cenário de luta por direitos básicos, refletindo as condições sociais e políticas da época. Por meio das falas de diferentes personagens, que simbolizam indivíduos assistidos pelo advogado, a obra constrói uma narrativa coletiva que reforça sua imagem como figura de resistência. O estudo conclui que o texto teatral funciona como um espaço de memória e de valorização de sujeitos historicamente marginalizados, contribuindo para a manutenção de suas trajetórias na história cultural baiana.

Palavras-chave: Jurema Penna; Major Cosme de Farias; memória; teatro; resistência.

ABSTRACT

The article analyzes the construction and renewal of the memory of Major Cosme de Farias in the play *Abre alas para o Major Cosme* (1975), written by Jurema Penna, highlighting the role of theater as a tool for preserving social memory. This qualitative study examines how the playwright represents the trajectory of this important lawyer from Bahia, known for defending Black people and marginalized social groups, particularly in the context of Salvador's peripheral neighborhoods during the military dictatorship. The analysis shows that the play not only recovers the history of Cosme de Farias but also situates his actions within a broader context of struggle for basic rights, reflecting the social and political conditions of the time. Through the voices of multiple characters, representing individuals assisted by the lawyer, the play constructs a collective narrative that reinforces his image as a figure of resistance. The study concludes that the theatrical text functions as a space of memory and recognition of historically marginalized subjects, contributing to the preservation of their trajectories in Bahia's cultural history.

Keywords: Jurema Penna; Major Cosme de Farias; memory; theater; resistance.



INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendemos compartilhar um trabalho de crítica filológica produzido a partir da análise do texto teatral *Histórias Brasileiras* (1976), do grupo de teatro Palmares Iñaron. Para realização desse estudo da dramaturgia do Palmares Iñaron, adotamos a abordagem da crítica textual em interface com a paleografia outrora defendida por Petrucci (2002, p. 8), a qual se caracteriza pela proposição de algumas perguntas norteadoras para o estudo do texto. São elas:

1 *O que?* Em que consiste o texto escrito, que falta transferir para o código gráfico que nos é habitual, mediante a dupla operação de leitura e transcrição.

2 *Quando?* Época em que o texto em si foi escrito no testemunho que estamos estudando

3 *Onde?* Zona ou lugar em que foi realizado o trabalho de transcrição.

4 *Como?* Com que técnicas, com que instrumentos, sobre que materiais, segundo quais modelos foi escrito o texto?

5 *Quem* o realizou? A que ambiente sociocultural pertence o executor e qual era em seu tempo e ambiente a difusão social da escritura.

6 *Para que foi escrito esse texto?* Qual era a finalidade específica desse testemunho em particular e, além disso, qual poderia ser em sua época e em seu lugar de produção a finalidade ideológica e social de escrever.”

Do mesmo modo, buscaremos responder a essas perguntas no decorrer das quatro seções em que está dividido o artigo e somado a elas tecer a crítica filológica sobre o *corpus*.

HISTÓRIAS BRASILEIRAS

Começaremos com a primeira pergunta apresentada anteriormente. O que é? *Histórias Brasileiras* é um texto teatral, escrito em 1976. É de nosso conhecimento a existência de dois testemunhos, os quais estão disponíveis no Acervo do Arquivo Nacional, Acervo do Espaço Xisto Bahia e no Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC)¹, fonte utilizada para o desenvolvimento da pesquisa. O primeiro testemunho corresponde a uma cópia digital de uma reprodução de datiloscrito, com 25 folhas, e que se encontra incompleto. Apresenta carimbo circular, em tinta preta, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Bahia. O testemunho tem numerações manuscritas na margem superior direita; as folhas 1e 2 e as folhas de 7 a 24 também possuem numeração manuscrita na margem inferior direita. As duas numerações não coincidem.

O segundo testemunho, não possui datação. Trata-se de uma reprodução de datiloscrito, com 27 folhas, também incompleto. Possui carimbo circular em tinta azul, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Bahia na primeira folha, apresentando em todas as folhas carimbo circular da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, em tinta preta. Esse testemunho é numerado na margem inferior direita, a partir da folha 6.

No quadro a seguir, apresento dois fac-símiles dos testemunhos, destacando-se o aspecto das numerações, como apontado acima.

Ambos os testemunhos aparentam ser provenientes de uma mesma matriz, pois apresentam as mesmas falhas datilográficas e as mesmas anotações manuscritas, de modo que optamos por analisar T1.

Quadro 1 – Fac-símiles dos testemunhos de Histórias Brasileiras

AGHB3c0001-77T1, f.2. ²	AGHB1a0002-77T2, f.6
BRDFANBBB NS.CPR.TEAPTE. 6950, p. 5 5 GUAIKARÁ - Esta virtude astranguira, me irrita . Quem a teria traido, co a sanchibitos polidos, astragando a terra latirará só o papamengo nãta aldaia, como chafu guardião, minha lã é a vida que lã dou, dou, vou logo visitar outras terras. Quem é forte como eu? Como eu conceituado. Sou diabo, bon diabo a vida em sua orda. Me chama Guaiakarã. Mas sistema é o que viver que não seja constrangido, o prazer, meu abolido. Ouero as tabas recuando, com o fogo que tanto gosto. - Porque andar matado de furia, manchar-se com branco, comar um so outro a ainda sur apilho, prender irmão, mator irmão. - Para não fazer eassa, com os índios convivo um os tais pedras agora com rognas fora do mero pra que dividam do sim. Guaiakarã - Si por onde andava? Alabirã - Fui vigiar as tabas nas surras do mero a sul, fui vi sitor nosso povo. Ao me ver se alegraram, bebemos por mitor. Me abroga roa a su hospedaram das leis do deus astranguira. O Gentil do maruamã no que os disse virom varado, os das ilhas a nós juntos suas almas o coração. Mais os "enbriagados" é curto que alguns bardi mas os missionários lavaram depois dos mitos se unia a nós os pedras amos quiamos com amfiro e bardi. Guaiakarã - Já chega que tua fala no dia, tuu relatório me onene ta, "se confiamos tu rogn, quem como nós na terra orig ta que até deus daniel? Alabirã - O povo tupinambá que em parangará morava, dila hoje um só não há. Guaiakarã - "Bocamos mocupiron, Jopaci, Guaiakarã, mitoroi a pg rila. Guaiakarã, Guaiakarã - Fumacã, arçatiba. Alabirã - Todos os que aqui habitam dudo ipocas mais antigas. Reparajo, vulcan, mopo, nos que lãus ditan osas tais palavras miga. Vou contar todos os suas vícios. Guaiakarã - As vulvas como surpantes, injurião entre dentes, mui diando a su cemar as que mais cãm comfite. As conseqüentes, com intriga ba, tucidã preparam negras bardi, per suras bali a ardentes no amor, no cãm e na vida. Guaiakarã - E as histórias nãta que desporto a lã e as tabas se continam. 12	AGHB1a0002-77T2, f.6 6 GUAIKARÁ - Esta virtude astranguira, me irrita . Quem a teria traido, co a sanchibitos polidos, astragando a terra latirará só o papamengo nãta aldaia, como chafu guardião, minha lã é a vida que lã dou, dou, vou logo visitar outras terras. Quem é forte como eu? Como eu conceituado. Sou diabo, bon diabo a vida em sua orda. Me chama Guaiakarã. Mas sistema é o que viver que não seja constrangido, o prazer, meu abolido. Ouero as tabas recuando, com o fogo que tanto gosto. - Porque andar matado de furia, manchar-se com branco, comar um so outro a ainda sur apilho, prender irmão, mator irmão. - Para não fazer eassa, com os índios convivo um os tais pedras agora com rognas fora do mero pra que dividam do sim. Guaiakarã - Si por onde andava? Alabirã - Fui vigiar as tabas nas surras do mero a sul, fui vi sitor nosso povo. Ao me ver se alegraram, bebemos por mitor. Me abroga roa a su hospedaram das leis do deus astranguira. O Gentil do maruamã no que os disse virom varado, os das ilhas a nós juntos suas almas o coração. Mais os "enbriagados" é curto que alguns bardi mas os missionários lavaram depois dos mitos se unia a nós os pedras amos quiamos com amfiro e bardi. Guaiakarã - Já chega que tua fala no dia, tuu relatório me onene ta, "se confiamos tu rogn, quem como nós na terra orig ta que até deus daniel? Alabirã - O povo tupinambá que em parangará morava, dila hoje um só não há. Guaiakarã - "Bocamos mocupiron, Jopaci, Guaiakarã, mitoroi a pg rila. Guaiakarã, Guaiakarã - Fumacã, arçatiba. Alabirã - Todos os que aqui habitam dudo ipocas mais antigas. Reparajo, vulcan, mopo, nos que lãus ditan osas tais palavras miga. Vou contar todos os suas vícios. Guaiakarã - As vulvas como surpantes, injurião entre dentes, mui diando a su cemar as que mais cãm comfite. As conseqüentes, com intriga ba, tucidã preparam negras bardi, per suras bali a ardentes no amor, no cãm e na vida. Guaiakarã - E as histórias nãta que desporto a lã e as tabas se continam. 12

Outro aspecto importante a se pontuar é a organização textual utilizada. Seguindo os mesmos critérios de análise apresentados por Almeida (2022, p. 608), desenvolvemos um quadro que contemplasse o gênero textual, a referência, a serifa e o tipo de parágrafo utilizados no texto teatral. A identificação dos gêneros textuais presentes no testemunho ajuda a entender quais e como os textos são tomados como referências para a elaboração da cena. A análise da serifa nos informa sobre o instrumento usado para a composição da mancha escrita, determinando se foi empregada uma única ou mais de uma máquina datilográfica. O estilo de parágrafo nos auxilia a compreender as estratégias de escrita do datilógrafo.

Como fica evidente no quadro acima, o tipo de serifa é o mesmo para todas as partes do texto teatral, o que significa que, provavelmente, foi utilizada uma única máquina de escrever para a escrita do mesmo. Em *Histórias Brasileiras* há a ocorrência de serifa linear, a qual apresenta a base em formato de uma reta e fina. Abaixo, apresentamos um quadro comparativo dos tipos de serifa com a usada no testemunho

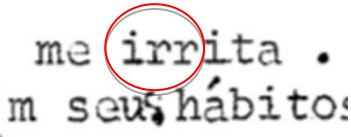
Outro detalhe diz respeito aos gêneros textuais que constam no texto teatral, os quais foram identificados como carta, narrativa, poema e dramático, no quadro representado por réplica. Essa variabilidade textual nos elucida o “Como” e parte da resposta do “Para que foi escrito esse texto?” Tendo em vista que

Quadro 2 – Levantamento das características textuais e materiais de *Histórias Brasileiras*

Folha	Gênero	Referência	Serifa	Parágrafo
f. 1	Narrativa	História do Brasil “Primeiro Ano”. Olga Pereira Mettig, Maria Lígia L. Magalhães.	Linear	• Moderno • Justificado
f. 2	Réplica	Crôs. Alex Sonik, Zé Miguel. Isto é, nº 1.	Linear	• Francês • Justificado
f. 3-7	Réplica	Clamor dos índios. Revista do CEAS, nº 44	Linear	• Moderno • Justificado
f. 7	Poema	O Massacre de Alto Alegre	Linear	• Versos • Alinhado à esquerda • Introduzido e finalizado com aspas
f. 8-11	Narrativa	Maíra. Darcy Ribeiro.	Linear	• Moderno • Alinhado à esquerda • Sem recuo
f. 12	Narrativa	O Mago Pastinha. Cristovão Falcón, Jornal Ex. nº 13.	Linear	• Moderno • Alinhado à esquerda • Sem recuo
f. 13-14	Narrativa	O Mago Pastinha. Cristovão Falcón, Jornal Ex. nº 13.	Linear	• Moderno • Justificado • Sem recuo
f. 15	Carta	A Cerca. Luís Portugal, Rose Genevois. Boca do Inferno, nº 3.	Linear	• Justificado • Sem recuo
f. 16-21	Narrativa	A Cerca. Luís Portugal, Rose Genevois. Boca do Inferno, nº 3.	Linear	• Moderno • Justificado • Sem recuo
f. 22-24	Narrativa	Boca do Inferno, nº 1. Ailton Lisbos	Linear	• Moderno • Justificado • Sem recuo

Fonte: Elaborado pelos autores.

Quadro 3 – Tipos de Serifa

Tipos de serifa	Serifa utilizada em AGHB3c0001-77T1
	

Fonte: <graficariomega.com.br> e AGHB3c0001-77T1, f.2.

A tendência atual é cindir radicalmente texto e cena, de não fazer da cena uma metáfora do texto, nem de um contrapeso da outra, mas de desconectar a escuta e a vista: texto e cena não são co-substância, mas dissociados. A cena não é mais o lugar de enunciação e de atualização do texto, ela não é mais sua metáfora, mas sua alteridade absoluta. (Pavis, 1996, p. 208)

Sendo assim, estamos trabalhando com um texto que não é um manual para a encenação, mas sim uma produção autônoma, passível de leituras e significações provenientes

dos conhecimentos prévios de seu receptor acerca da realidade retratada na obra.

Como pode ser visto no quadro 2, há uma predominância do parágrafo moderno, um estilo caracterizado pela ausência de recuo e deslocamento, o que acaba resultando em uma mancha escrita mais densa.

As referências utilizadas para a produção de *Histórias Brasileiras* aparecem listadas ao final do texto. Abaixo, reproduzimos o fac-símile da folha referida do testemunho e sua respectiva transcrição.

Quadro 4 – Fac-símile e transcrição de AGHB3c0001-77T1, f.25.

Fac-símile	Transcrição
BRDFANSSB NS.CPR.TEAPTE.67501q.28 Relação de Textos - Olga Pereira Mettig e Maria Lígia L. Magalhães in História do Brasil "primeiro ano" ed. do Brasil na Bahia S.A. Crôas - Alex Sonik e Zé Miguel in "Isto é" nº 1 - Clamor dos Índios in "revista do CEAS" nº 44 Auto representado na festa de São Lourenço, por José de Anchieta livre adaptação de Waldir Ayala in Pionismo nº 12 de 22/03/65 do SNT. - Xisto por Darci Ribeiro in "Maíra" ed. C. Brasileira - O Mago Pastinha por Cristovão Falcón in jornal Ex nº 13 - A Cerca por Luis pontual e Rose Genevois in "Boca do Inferno" nº 3 - O incêndio de Água de Meninos por Ailton Lisboa in "Boca do Inferno" nº 1	- Olga Pereira Mettig e Maria Lígia L. Magalhães in História do Brasil "primeiro ano" ed. do Brasil na Bahia S.A. Crôs – Alex Sonik e Zé Miguel in Isto é nº 1 - Clamor dos Índios in revista do CEAS nº 44 Auto representado na festa São Lourenço, por José de Anchieta livre adaptação de Waldir Ayala in Dionizos nº 12 de 22/03/1975 - Xisto por Darci Ribeiro in "Maíra" ed. C. Brasileira - O Mago Pastinha por Cristovão Falcón in jornal Ex. nº 13 - A Cerca por Luis pontual e Rose Genevois in "Boca do Inferno" nº 3 - O incêndio de Água de Meninos por Ailton Lisboa in "Boca do Inferno" nº 1

Fonte: Elaborado pelos autores.

Quanto à montagem de *Histórias Brasileiras*, sabemos que foi encenada no ano de 1977, no teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), pelo grupo de teatro Palmares Iñaron. Para a investigação de sua recepção à época, empreendemos uma pesquisa documental no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, onde busquei cartazes de divulgação, notícias, notas e comentários nos jornais da época de sua encenação. Os jornais onde encontramos as informações almejadas foram: A Tarde, Diário de Notícias e Tribuna da Bahia. Por conseguinte, procedemos a produção de fac-símiles, utilizando como ferramenta a câmera de celular de 48 MP e o aplicativo de dispositivos móveis CamScanner, para a realização da digitalização dos fac-símiles.

No quadro 5, apresentamos os fac-símiles digitalizados das notas de divulgação presentes na sessão *Teatro* de todos os jornais citados acima. Todas datam o dia 27 de abril de 1977, data de estreia da peça.

Além disso também encontramos um comentário de João Augusto em sua coluna no jornal A Tarde de 20 de maio de 1977. Ele define a peça como "a melhor perspectiva de trabalho até agora aparecida entre nós", conforme o quadro 6.

PALMARES IÑARON

Após conhecermos "o que, quando e como", partamos para a próxima pergunta: "Quem o realizou?". Quando trabalhamos com textos teatrais, temos que nos desvencilhar da ideia da autoria individual, pois

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. " (Borges, 2021, p. 14)

Portanto, trata-se de uma autoria coletiva, com diversos sujeitos influenciando direta ou indiretamente a produção do texto. No caso de *Histórias Brasileiras*, o nosso Quem é o próprio Palmares Iñaron, um grupo de teatro fundado no ano de 1976 por quatro estudantes de Teatro da UFBA. Seus integrantes originais são Antônio Godi, Lia Spósito, Kal dos Santos e Ana Sacramento.³

Quanto aos seus membros, Antônio Godi é professor aposentado da UEFS, ensaísta, artista plástico, ator, diretor e produtor de espetáculos de teatro, dança, música e cinema e pesquisador da cultura negra. Estudou Belas-Artes na UFBA e tem formação de Ator e Diretor Teatral. Tem também graduação em Pedagogia, mestrado em Ciências Sociais e doutorado em Cultura e Sociedade.

Lia Spósito, que exerceu também o papel de liderança do grupo, tem Graduação em Direção Teatral (1988) e Licenciatura em Teatro (1995) na Escola de Teatro da UFBA e Pós-Graduada em Relações Étnicas e Raciais. Assim como Antônio Godi e os demais membros, estava engajada com o movimento negro baiano. Ela desenvolveu importantes trabalhos artísticos e sociais, no contexto do GEAFAGRA - Grupo Experimental de Artes da Fazenda Grande. Junto com Godi, participou da produção dos trabalhos intitulados: *Histórias Brasileiras* (1977), *Usura Corporation* (1978) e *Oxím O Iauaretê* (1985). Ela também foi responsável pela adaptação para o teatro da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade, além de escrever e dirigir a peça *Cangaço* (1979).

Kal dos Santos é ator, compositor, percussionista e dançarino, nascido em Salvador, filho Almiro Edeluiz Santos, conhecido sapateiro do Pelourinho, e de Valdemira Trindade Santos, uma sacerdotisa do candomblé. Tem formação em Interpretação pela Escola de música e Artes Cênicas da UFBA. Coordenou projetos culturais na Fundação Cultural da Bahia e o projeto Boca de Brasa, em Salvador, na Secretaria de Estado. Kal, assim como Godi, também sofreu com as repressões advindas do regime político da época, sendo vítima das perseguições dos militares.

Ana Sacramento também cursou na Escola de Teatro da UFBA assim como os demais membros. Infelizmente, ainda não foi possível encontrar muitas informações pessoais sobre ela, mas sabemos que ela encenou a peça *Histórias Brasileiras* com todo o grupo.

A SECA OU A CERCA

Para este artigo selecionamos a passagem do referido texto *A seca ou a cerca*, almejando tecer uma discussão sobre os conflitos de terra no Brasil, da perspectiva abordada no texto teatral.

A seca ou a cerca trata de um episódio vivido por dona Juvenilda, uma posseira que vive em uma terra devoluta há 14 anos, em Muquém. A história, por sua vez, gira em torno da construção de uma cerca em seu terreno, a mando de João Régis, que

[...] resolve vender seus cinco mil hectares a um grupo de usineiros. Pernambucanos liderados por coroneis. Para a efetivação da venda, Reges se responsabiliza pela "solução" da questão sucitada com os posseiros. (Godi, 1976, f.16)

A partir dessa descrição é possível inferir que João Régis é um grileiro, tendo em vista que ele "se apodera de

grandes extensões territoriais, cercando-as e requerendo-as para si, sem comprá-las nos cânones do mercado capitalista." (Zeneratti, 2021, p. 565). Dona Juvenilda, inconformada, luta pelo seu direito à terra, derrubando a cerca construída. Essa atitude acaba gerando uma resposta truculenta da outra parte. Como consequência, ela recebe a visita de um coronel em sua casa.

Coronel – "Você derrubou a cerca do senhor João Régis?

– "Derrubei, derrubei porque era em cima do meu direito."

Coronel – "Te dou três dias prá refazer a cerca.

– "Eu não digo nada ao senhor. O senhor tem as ordens e pode. Mas construir a cerca para João Régis no que é meu, eu acho erro".

Coronel – "Não quero saber! te dou três dias"

– "Coronel o senhor pode me prender, me processar. O senhor pode, tem as ordens, tem os direitos nas mãos, mas aquela cerca de João Régis em cima do meu direito... ..eu não faço". (Godi, 1976, f. 17)

A atitude da personagem frente às exigências do coronel, demonstram o seu reconhecimento de direito ao terreno que ocupa há 14 anos. O seguinte trecho explicita a conceptualização de dona Juvenilda sobre a origem de seu direito àquela terra:

O senhor tá vendo eu sacudindo esse arroz? Esse arroz é prá manhã levar pra Ibotirama prá vender. São sessenta e tantos sacos de arroz. É prá vender a seu Raulino, o dinheiro vai dar pra eu ir a Barreiras segunda-feira" (Godi, 1976, f. 19)

Embora pareça ser uma simples situação em que ela demonstra ocupações cotidianas de uma trabalhadora rural, a ênfase para a produção do arroz em seu terreno, revela que a personagem relaciona o direito à terra com o cultivo da mesma. Por sua vez, é

Interessante apontar que embora não haja historicamente de parte dos posseiros uma negação quanto à legalidade da propriedade privada da terra, o que se pode verificar no desejo fomentado de se tornarem proprietários, há, no entanto, na prática da reivindicação e resistência na posse, seja de áreas devolutas ou de terras privadas incultas, a materialização de noções de justiça estreitamente relacionadas a modos de vida e trabalho que vinculam cultivo e moradia como modelo garantidor de direito à terra. (Esteve, 2016, p. 111)

Seguindo essa linha de raciocínio, quando ela diz que está sacudindo o arroz e que este servirá para a venda, explicita-se o cultivo da terra. Além disso, ao dizer "o dinheiro vai dar pra eu ir a Barreiras", outro detalhe vem à tona: dona Juvenilda, enquanto posseira, "tem na célula familiar o sustentáculo produtivo, calcado na concepção do trabalho concreto [...]" (Antonello, 1999, p.68). Ou seja, todo o seu trabalho na terra tem como fim a subsistência de sua família,

característica que faz sua ocupação ser incômoda para as elites rurais, tendo em vista que sua atividade não se mostra lucrativa aos moldes capitalistas, nos quais se objetiva a produção em larga escala e um bom escoamento desta.

Durante o diálogo entre o coronel e dona Juvenilda, também é trabalhado outro tópico presente na época: o poder das elites e sua impunidade.

“tá na justiça” Isso aí que eu acho bonito, deles mangarem da Bahia: Espera, que a justiça resolve, se a justiça dé prá vocês é de vocês, se der pra mim, graças a Deus é meu”.

Coronel – “E qualé justiça que tem na Bahia?

Me diga qualé a justiça que tem na Bahia, na Bahia tem justiça?

eu mesmo não vou queimá, mas lá tem quem queime. Aqui na Bahia tem justiça? Robertão matou um alí, que foi que teve com ele? não teve nada”.. (Godi, 1976, f.21)

No trecho acima é visível a segurança do coronel ao ameaçar a protagonista. Nesse trecho em específico se desnuda a típica relação campesina entre posseiros e grandes latifundiários, onde um lado é detentor de poderes que ultrapassam muitas vezes a própria lei e o outro é o oprimido que tem de resistir através dos meios que lhe são cabíveis. No caso de dona Juvenilda, vemos que ela confia no amparo da justiça, da lei, e crê que por meios legais é que poderá efetivar o seu direito àquela terra. Dessa maneira

[...] devemos compreender que a aposta na institucionalidade da Justiça por parte dos dominados não significa uma rendição incontestada aos mecanismos legais, mas uma opção amparada pela crença de que esses são espaços onde se vislumbra alcançar a efetivação de uma *justiça* esperada. (Esteve, 2016, p. 113)

Em todas essas partes de *Histórias Brasileiras*, vemos a representação de uma personagem feminina que assume o papel de protagonista, o que não era algo habitual na época em que foi escrito o texto. Dona Juvenilda é uma mulher destemida, chefe de família, que luta pelo direito da posse da terra e de produzir nela. Ela gera uma quebra de paradigmas, não somente por sua posição de liderança, mas pela maneira como ela escolhe lidar com a situação em que se encontra. É comum a concepção da ideia de posseiro como sendo um invasor e fora da lei, todavia, dona Juvenilda se mostra fiel ao aparato legal e é a partir dele que ela enfrenta as tentativas de expropriação de suas terras, além de mostrar fé na justiça em detrimento da “lei autárquica” que as elites rurais detêm em seu poderio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo empreendido nesse artigo busca elucidar as características da dramaturgia do grupo de teatro Palmares Ñaron, partindo do objeto principal da pesquisa: o texto.

Através do aparato da crítica textual se viabilizou as leituras que foram feitas do *corpus*, conquanto “a crítica filológica é uma prática interpretativa que objetiva a leitura dos textos a partir das coordenadas e diretrizes históricas que os tornaram possíveis.” (Borges, Sacramento, 2012, p. 58)

A análise filológica de *Histórias Brasileiras* nos permitiu notar os recursos utilizados pelo Palmares Ñaron para promover uma discussão política e cultural, trazendo à tona os conflitos de terra no Brasil e as relações desiguais entre as classes sociais. Um paralelo que pode ser traçado entre o texto teatral e a realidade na qual este está inserido é as estratégias utilizadas pelos oprimidos para enfrentar os opressores. Enquanto dona Juvenilda move ação na justiça e tem fé exequibilidade dela, o próprio Palmares Ñaron adota o canal artístico para transmitir sua mensagem de resistência contra um sistema autoritário que propicia as desigualdades representadas em seu texto. Dessa forma,

Se o teatro amador no período da ditadura civil-militar mostra-se como um caminho para a resistência ao epistemicídio da cultura afrodescendente, o trabalho filológico emerge como exercício fundamental para trazer à cena de leitura uma produção literária que testemunha as vivências desta população, entrecruzando processos de conscientização sobre as contingências à necessidade de afirmação das identidades a partir do conhecimento de outras narrativas sobre o seu passado. (Almeida, 2023, p. 17)

Portanto, reiteramos o papel da filologia de resgate desses textos. Ademais, ressaltamos o compromisso na ressignificação das memórias do texto, levando-se em consideração seu contexto sócio-histórico, e a possibilidade de interfaces com a paleografia para a realização das leituras da materialidade dos testemunhos.

NOTAS

¹Acervo digital onde se encontra todas as produções intelectuais, documentações censórias e outros documentos relativos aos dramaturgos estudados pela Equipe Texto Teatrais Censurados (ETTC).

²Os testemunhos são identificados por códigos conforme Borges (2021, p. 34).

³Todas as informações apresentadas sobre o grupo foram extraídas dos sites: <palmaresinaron.blogspot.com> e <kaldosantos.com>.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Isabela Santos de. A escravidão em cena nos textos teatrais censurados: aportes filológicos. In: SOUZA, Arivaldo Sacramento de; MAGALHÃES, Livia Borges Souza; MOTA, Mabel (org.). *Por uma ética nos estudos filológicos: críticas, corpora, edições*. Salvador: Segundo Selo, 2023. p. 58-79.

ANTONELLO, Ideni Terezinha. A complexidade dos movimentos sociais no espaço rural brasileiro. *Geonordeste*, [S. l.], ano X, n. 1, 1999.

BORGES, Rosa. A edição de textos: crítica filológica e práticas editoriais. In: BORGES, Rosa et al. (org.). *Edição do texto teatral na contemporaneidade: metodologias e críticas*. Salvador: Memória & Arte, 2021. p. 13-49.

BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-27. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/praetece/filologia-e-edio-de-texto>. Acesso em: 11 abr. 2024.

ESTEVE, Carlos Leandro da Silva. Posseiros e invasores: propriedade e luta pela terra em Goiás durante o governo Mauro Borges Teixeira (1961-1964). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 36, n. 71, 2016.

GODI, Antônio. *Histórias brasileiras*. Salvador, 1977. 24 f. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Seção Teatro.

GODI, Antônio. *Histórias brasileiras*. Salvador, 1977. 24 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

RIBEIRO, Darcy. *Uirá sai à procura de Deus: ensaios de etnologia e indigenismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ZENERATTI, Fábio Luiz. O acesso à terra no Brasil: reforma agrária e regularização fundiária. *Revista Katálisis*, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 564-575, set./dez. 2021.