

GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO: ENTRE A CRÍTICA TEXTUAL E A NOVA RETÓRICA

GLUB! STORY OF A WONDER: BETWEEN A TEXTUAL CRITICISM AND NEW RHETORIC

Débora de Souza¹

Resumo: *Propõe-se, neste artigo, uma leitura filológica e retórica do texto teatral censurado **Glub! Estória de um espanto**, de Nivalda Costa, produzido no período da ditadura militar (1964-1985), na Bahia. Nesse sentido, conforme orientação teórico-metodológica da Crítica Textual e da Nova Retórica, buscou-se desenvolver uma análise do auditório e das condições de argumentação, após realização de edição do texto. A dramaturga baiana, artista engajada com questões sociopolíticas e estéticas, criou sua produção teatral a partir do conhecimento que tinha de seu auditório heterogêneo, buscando persuadir os censores a fim de se comunicar com o público. Nessa perspectiva, justifica-se a realização deste trabalho, sobretudo, pela necessidade de preservação e transmissão da memória cultural escrita do povo baiano.*

Palavras-chave: Texto teatral; Crítica Textual; Nova Retórica.

Abstract: *The aim of this article is to present a philological and rhetorical reading of the censored theatrical text **Glub! Estória de um espanto**, by Nivalda Costa, which was written during the Military Regime (1964-1985), in Bahia. Thus, taking into consideration the theoretical and methodological concepts of Textual Criticism and Rhetoric, after the edition of the text, an analysis of the audience and the conditions of argument was carried out. This work is justified by the necessary of preserving and transmitting the written and cultural memory of the people from Bahia.*

Keywords: Theatrical text. Textual Criticism. New Rhetoric.

1 Considerações iniciais

Este trabalho² realizou-se a partir de estudos desenvolvidos no Grupo de *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia*, coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges (UFBA), em que se tem como principal objetivo, recuperar e interpretar, por meio de

¹Professora substituta da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador-Ba, Brasil, E-mail: deboras_23@yahoo.com.br

² Trata-se de recorte do Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) apresentado à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, 2011, 51f, intitulado *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa: edição e estudo do auditório e das condições de argumentação*. Orientadora: Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz. Co-orientadora: Rosa Borges dos Santos.

atividade filológica, o texto teatral produzido e censurado no período da ditadura militar, na Bahia.

Justifica-se a realização do mesmo pelo resgate de um texto teatral que compõe o patrimônio cultural escrito baiano, bem como pela possibilidade de estudar o contexto daquela época de censura e repressão, servindo também como subsídio para outros pesquisadores, filólogos, linguistas, historiadores e estudiosos do teatro. A execução desse trabalho permite, além da preservação e transmissão do texto teatral censurado *Glub! Estória de um espanto*, trazer à cena uma produção escrita para o palco, de uma mulher, Nivalda Costa, negra, engajada com questões sociais, políticas e estéticas.

Tomaram-se como fundamentação teórica os pressupostos da Crítica Textual - em que se visa restituir uma forma autorizada do texto, tomando-o como testemunho, documento e monumento de determinada sociedade, estabelecendo-se uma edição fac-similar daquele texto teatral -, bem como os da Nova Retórica, em que se visa o estudo argumentativo, propondo uma leitura do auditório e das condições de argumentação.

2 Crítica textual e edição de textos teatrais

A Filologia é uma ciência antiga que estuda textos, manuscritos e impressos, antigos e modernos e estabelece formas autorizadas através da comparação de seus testemunhos, valendo-se de campos teóricos auxiliares para a edição e análise dos mesmos. Dessa forma, empreende-se um estudo rigoroso dos documentos escritos e de sua transmissão para estabelecer, interpretar e editar esses textos.

Durante a Antiguidade e a Idade Média, filólogos alexandrinos buscavam restaurar textos de Homero, registrando as dificuldades encontradas na fixação daqueles, tecendo comentários gerais. Ao longo do Renascimento, define-se um método cada vez mais rigoroso de reconstrução de textos que se baseava essencialmente na técnica de classificação e ordenação de manuscritos. No final do século XV, com o surgimento da imprensa, observa-se um impacto no processo de transmissão dos textos.

No século XVIII, Filologia, de acordo com Cano Aguilar (2000, p. 13), era considerada “[...] una ciência compuesta y adornada de la Gramática, Rhetórica, História, Poesia, Antiguidades, Interpretación de Autores, y generalmente de la Crítica, com

especulación general de todas las demás ciências.”³ No século XIX e XX, por Filologia entendia-se, ainda, segundo Cano Aguilar (2000, p. 13), “[...] el estudio y analisis de la cultura y civilización de un pueblo a través de los documentos escritos que éste era dejado.”⁴ Assim, a disciplina Filologia, desde a Antiguidade, é interpretada de forma ampla e diversificada em relação ao seu objeto de estudo.

Os princípios científicos do trabalho filológico se devem, principalmente, a Karl Lachmann (1793-1851) responsável pelas primeiras edições críticas da filologia clássica; método aplicado ainda à filologia germânica e à filologia românica, como afirma Basseto (2001, p. 43). Spina (1977, p. 77) aponta três funções da atividade filológica:

1.^a) *Função substantiva*, em que ela se *concentra* no texto para explicá-lo, restituí-lo à sua forma genuína e prepará-lo tecnicamente para publicação; 2.^a) *Função adjetiva*, em que ela *deduz*, do texto, aquilo que não está nele: a determinação de autoria, a biografia do autor, a datação do texto, a sua posição na produção literária do autor e da época, bem como a sua avaliação estética (valorização); 3.^a) *Função transcendente*, em que texto deixa de ser um fim em si mesmo da tarefa filológica para se transformar num instrumento que permite ao filólogo reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época (grifos da autora).

É importante observar o entrelaçamento entre essas funções, destacando o caráter erudito do trabalho filológico na função substantiva, a investigação literária na função adjetiva, e o teor transdisciplinar na busca da história de determinada cultura na função transcendente. Portanto, sempre coube à Filologia a complexa tarefa de recuperação do patrimônio cultural escrito de uma dada sociedade e época, em que se restauram textos em termos físicos e de conteúdos, colaborando-se para a transmissão e preservação dos textos.

Em consonância com Chartier (2001, p. 220), estar-se ciente de que nenhum “texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor.” Do exposto, percebe-se que no processo de fixação, portanto, em qualquer fase de interpretação de um testemunho, “é sempre o crítico que identifica as estruturas que lhe são úteis a determinado tipo de discurso” (PICCHIO, 1979, p. 228-9), oferecendo, tanto em princípio como na prática,

³ Tradução nossa: “[...] uma ciência composta e adornada da Gramática, Retórica, História, Poesia, Antiguidades, Interpretação de Autores, e geralmente da Crítica, com especulação geral de todas as demais ciências.”

⁴ Tradução nossa: “[...] o estudo e análise da cultura e civilização de um povo através dos documentos escritos que este deixou.”

uma possível leitura, produto de um estudo efetivado em determinado momento, que supõe a tomada de uma série de decisões críticas. Assim, Said assevera (2007, p. 82):

[u]ma verdadeira leitura filológica é ativa; implica adentrar no processo da linguagem já em funcionamento nas palavras e fazer com que revele o que pode estar oculto, incompleto, mascarado ou distorcido em qualquer texto que possamos ter diante de nós.

Nesse sentido, considera-se a Crítica Textual como método crítico, histórico e cultural que se aplica à análise de diferentes textos para decifrá-los, interpretá-los e explicá-los enquanto processos e produtos de determinada sociedade. Ressalta-se aqui, a natureza transdisciplinar do labor filológico, pois esse requer um conjunto muito diversificado de conhecimentos do editor, exigindo-se o trânsito por diversas áreas — antropologia, sociologia, análise do discurso, história cultural, linguística textual, semiótica, entre outras.

Por outro lado, o filólogo coloca à disposição dos estudiosos dos diferentes campos teóricos, como afirma Santos (2008), ricos documentos/testemunhos (prova) e monumentos (memória), situados em um determinado contexto histórico, cultural e sociopolítico. Desse modo, levando-se em conta a Filologia como ciência do texto, Cambraia (2005, p. 20) afirma que “[...] vasta extensão do domínio do conhecimento humano [...] se beneficia do exercício da crítica textual: basta dizer simplesmente que tem *impacto sobre toda atividade que se utiliza do texto escrito como fonte*” (grifos do autor).

Em relação à edição de textos teatrais, especificamente, segundo Gadelha (1993), no campo da Crítica Textual, no Brasil, são quase inexistentes edições dessas obras. A autora enfatiza o descaso existente nesse país em relação à literatura dramática e a importância de elaborar edições desses textos, segundo critérios científicos.

No caso da literatura dramática brasileira, chega a ser alarmante o estado de conservação dos textos: perderam-se incontáveis manuscritos; outros jazem à mercê do humor de traças, ratos e baratas nos porões das bibliotecas; alguns textos do passado desfiguraram-se pela sucessão de edições nada criteriosas; outros, ainda, acenam apenas com o seu título para os dias atuais, como fantasmas clamando pela chance de ascender aos céus (GADELHA, 1993, p. 147).

Chartier (2002) também chama atenção para o modo de transmissão de peças de teatro que têm sido largamente ignoradas pela história literária, mostrando que as modalidades de

transmissão eram múltiplas, o que criou mais instabilidade textual. Nesse sentido, o autor afirma ser necessário o cruzamento entre crítica textual e história cultural, propondo uma análise do processo de produção, publicação, circulação e recepção dos textos. Segundo Santos (2008), na Bahia, a Secretaria de Cultura e Turismo e a Universidade Federal da Bahia são responsáveis pelo fomento à produção bibliográfica na área teatral, em regime de cooperação mútua e de parceria com organizações profissionais da área, como o Teatro Vila Velha e o Teatro XVIII.

Na atividade de edição de textos teatrais, deve-se considerar a natureza literária e cênica desse objeto, que se configura como texto escrito e como *performance*. O elemento cênico é parte integrante do processo de escritura teatral, como afirma Grésillon (1995, p. 282): “o componente cênico coexiste com o texto desde o projeto inicial, embora de modo latente, não dito, até mesmo não dizível, como que recalcado pelo código da linguagem escrita.”.

Além disso, atenta-se para o fato de que a produção teatral é resultado de uma colaboração, pois o tecido teatral está sujeito a várias transformações efetivadas pelo dramaturgo, pelo diretor, pelo encenador, pelos atores etc. Os textos teatrais são partes de um sistema múltiplo e instável, não existindo como obra acabada, definitiva, pois estão sempre em contínuo movimento. Os “próprios autores reconhecem implicitamente, por sua prática, que, em matéria de escritura teatral, têm dificuldade em admitir que a obra tenha realmente chegado a seu termo.” (GRÉSILLON, 1995, p. 271).

Portanto, toma-se o texto teatral censurado *Glub! Estória de um espanto*, da dramaturga baiana Nivalda Costa, como documento, testemunho e monumento de uma época de tortura e perseguição vivenciada por toda sociedade, propondo-se a editar e, com isso, preservar a memória e, conseqüentemente, a história sociopolítica, cultural e literária. Contudo, editar o texto é a primeira etapa para que outro estudo seja desenvolvido na relação estabelecida entre a Filologia e a Nova Retórica, ou melhor, entre Crítica Textual e Estudos da Argumentação.

2.1 Edição facsímile do texto teatral *Glub! Estória de um espanto*

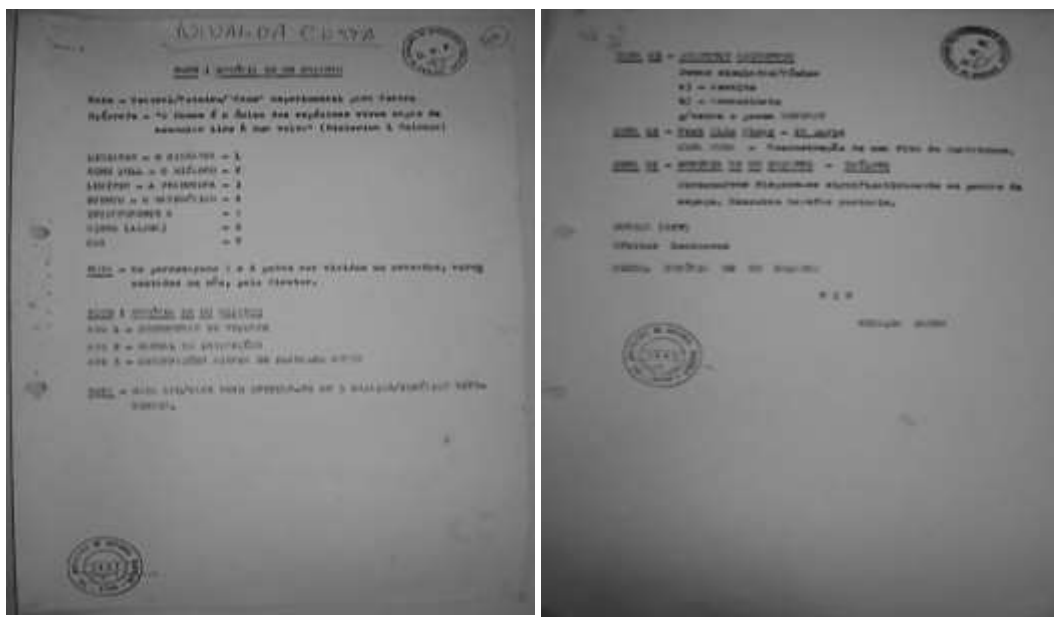
Levando-se em consideração a peculiaridade do texto dramático e seu processo de transmissão, procedeu-se à reprodução do texto *Glub! Estória de um espanto*, representado em sua tradição por um único testemunho datiloscrito em papel ofício, com 10 folhas, datado

de 1979, submetido ao exame dos órgãos de censura. Tem-se como objeto de estudo um texto moderno, do qual se dispõe de materiais que se constituem em elementos pré, para e pós-textuais, como certificado de censura, contrato para apresentação da peça no Teatro Castro Alves, panfleto, ingressos, cartaz, recortes de matérias do *Jornal da Bahia* e do *Tribuna da Bahia*, dados da montagem e depoimentos da diretora Nivalda Costa.

No âmbito da Crítica Textual Moderna, levando-se em conta a tradição do texto estudado, o bom estado de conservação do testemunho, o que possibilita acesso à leitura do mesmo, o curto período para desenvolvimento da monografia e a proposta de estudo, optou-se, nesse momento, pela realização de uma edição fac-similar do texto teatral. Duarte (1997, p. 76) define esse tipo de edição como uma “reprodução obtida por meios mecânicos (litografia, fotografia, fototipia, etc.) de um texto manuscrito, impresso ou esculpido, cujo testemunho se revela muito importante.”

Observam-se, como exemplo, parte inicial da descrição física do testemunho, em que se propõe uma visão global do documento e o facsímile correspondente às folhas 01 e 10. Têm-se:

Datiloscrito, 10 folhas e 310 linhas. Suporte medindo 295mm x 210mm. Papel amarelado devido à ação do tempo. Um pedaço de barbante que perpassa duas perfurações, centralizadas à margem esquerda, une o texto. Todas as folhas possuem um carimbo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento da Polícia Federal (DPF), em formato circular, à tinta preta, com rubrica em seu interior, à tinta azul, no ângulo superior direito. Somente às folhas 01, 02 e 10 há um carimbo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — Bahia (SBAT), em formato circular, à tinta preta, localizado no ângulo inferior e no centro, à esquerda, com a rubrica em seu interior, à tinta azul. Há marcas de grampos, no ângulo superior, e de perfurador, no centro, à esquerda.



Figuras 1 e 2 – Facsímile do texto *Glub! Estória de um espanto*

Fonte: Acervo do Espaço Xisto Bahia

Para a realização das atividades filológica e retórica, faz-se imprescindível obter informações sobre a dramaturga Nivalda Costa, bem como sobre o contexto social, histórico e cultural de produção do objeto de estudo.

3 Nivalda Costa, sua obra e contexto de produção

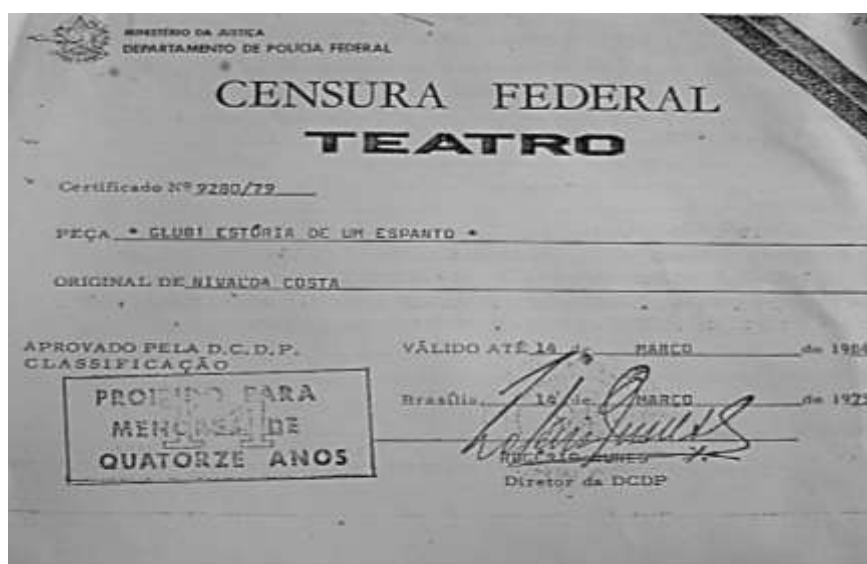
Nivalda Silva Costa nasceu no dia 19 de maio de 1952, em Salvador. Dramaturga, diretora, atriz e poetisa baiana, começou a fazer teatro no período ginásial, no Colégio Estadual Severino Vieira e cursou a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, no período da ditadura militar. Participou da equipe do programa *Fêmea*, da TV Educativa, como uma das diretoras, na década de 1980. Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (1984), especialização em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia (1986) e especialização em Relações Públicas pela Universidade do Estado da Bahia (2001).

Nivalda Costa configura-se como uma artista engajada com questões políticas, sociais e estéticas, usa(va) o teatro como arma frente às injustiças e, ao mesmo tempo, buscava outras formas de linguagens, explorando a expressividade dos gestos, a composição visual das cenas e as possibilidades significantes. Segundo Nivalda Costa, o teatro pode e deve despertar

diversas sensações, tem que fazer “chorar, pensar, suar, rasgar e gritar”⁵, pois todas as emoções são possíveis. Desse modo, utilizando a arte dramática como uma arma frente ao regime militar, assevera: “nossas vidas aqui era fazer arte, uma arte de driblar leões e atacar dragões e essa era nossa arma”.⁶

Aqui, destacam-se alguns textos teatrais produzidos na época da ditadura militar, como *Aprender a nada-r*; *Hamlet, príncipe da Dinamarca*; *O pequeno príncipe ou ciropédia*; *Pequeno príncipe: aventuras*; *Girassóis*; *Vegetal vigiado*; *Anatomia das feras*; *Glub! Estória de um espanto*; *Casa de cães amestrados*. Esses textos teatrais da dramaturgia apresentam-se, em sua maioria, como escritos para o palco, roteiros, de caráter experimental, em que se verificam réplica, marcação cênica, indicação de efeitos visuais, sonoros e corporais, cena muda e linguagem simbólica. No conjunto dos textos que compõem essa produção dramática, observa-se que em seu processo de escritura, ou de criação, a escritora “articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio” (SANT’ANNA, 1991, p. 46), e ainda retoma sua obra e a reescreve.

A peça teatral *Glub! Estória de um espanto*, datada de 1979, foi produzida no período da ditadura militar e submetida ao exame de Censura em 13 de março de 1979, recebendo a classificação “proibido para menores de quatorze anos”, como se observa no certificado de censura emitido pelo Departamento de Polícia Federal, em Brasília, exposto abaixo:



⁵ Informação verbal obtida em entrevista (2007).

⁶ Informação verbal obtida em entrevista (2007).



Figura 3 – Certificado de censura do texto teatral *Glub! Estória de um espanto*
Fonte: Acervo Privado de Nivalda Costa

A produção foi encenada no palco do Teatro Castro Alves, TCA, em Salvador, no período de 09 a 13 de maio de 1979, às 21h, pelo Grupo de Experiências Artísticas, Testa. Nivalda Costa, além de autora, participou do espetáculo como diretora e atriz, representando a personagem Objeto sonhado, sendo responsável ainda, pela criação do figurino, com confecção de Nalva Souza.

Tinha-se agendado a apresentação desse espetáculo teatral em uma temporada no Rio de Janeiro, contudo, no dia do ensaio geral, após tudo acordado, os responsáveis pelos órgãos de censura “não só cortaram algumas falas da peça, [mas] proibiram [a encenação por] até dezoitos anos e, até por maldade, foi proibida de ser exibida fora do território baiano”.⁷ Perderam-se assim, a oportunidade de encenar tal produção no Rio de Janeiro.

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

A violência à classe teatral soteropolitana se fez de diversas formas. Não apenas com prisões, exílios, espancamentos, corte de verbas, invasão e espancamento de atores, diretores e produtores, como por exemplo, no caso da peça *As senhoritas*, de Alvinho Guimarães; mas

⁷ Informação verbal obtida em entrevista (2007).

também com a proibição dos ensaios nas dependências do Teatro Castro Alves, além de censura prévia às produções, com a promulgação do AI-5.

Por outro lado, apesar da repressão, observa-se o uso de diferentes recursos e técnicas na criação e montagem da peça, como é o caso da adaptação, da colagem, do uso da improvisação, da criação coletiva etc. Segundo Franco (1994, p. 163), verifica-se também a apropriação de linguagens artísticas e midiáticas, relacionada ao movimento tropicalista cênico, introduzido na Bahia por Orlando Senna, Alvinho Guimarães e João Augusto. Nesse contexto opressor, Nivalda Costa produzirá o texto *Glub! Estória de um espanto*, a partir do conhecimento que tem de seu auditório e de condições específicas de argumentação.

4 *Glub! Estória de um espanto*: uma análise do auditório e das condições de argumentação

O filósofo francês Olivier Reboul (2004, p. 195) enumera algumas questões sobre a realização de uma leitura retórica.

Primeiro, ela consiste em fazer perguntas ao texto, dando-lhe todas as oportunidades de responder. Em segundo lugar, essas perguntas, ou lugares de leitura, referem-se o máximo possível ao conjunto do texto: qual é sua época, seu gênero, seu auditório real, seu motivo central, sua disposição, etc.? Se possível, evita-se o comentário linear, que logo vira paráfrase. Em terceiro lugar, a leitura retórica busca o vínculo íntimo entre o argumentativo e o oratório. Em quarto lugar, ela pretende ser um diálogo com o texto.

Nessa perspectiva, aborda-se o texto teatral *Glub! Estória de um espanto* como discurso apreendido por uma artista, Nivalda Costa, que busca descobrir soluções, tenta encontrar alguma coisa, “navegando num mar de poucas saídas...” (COSTA, 1979, f.5). Essa construção é realizada a partir de sua competência para articular argumentos, tendo em vista a adesão de um auditório às suas ideias e/ou aos fatos que se apresentam. Todavia, é preciso atentar para a seguinte afirmação da diretora em depoimento ao *Jornal da Bahia*, em 1979: “GLUB! não oferece saídas, as saídas ficam por conta de cada espectador.”

É sabido que “toda argumentação visa à adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 16), de uma técnica que utiliza a linguagem para convencer e/ou persuadir.⁸ Assim,

⁸ Faz-se necessário distinguir os termos convencer e persuadir. “CONVENCER é saber gerenciar informação, é falar à razão do outro, demonstrando, provocando. Etimologicamente, significa VENCER JUNTO COM O OUTRO (com + vencer) e não CONTRA o inimigo. PERSUADIR é saber gerenciar relação, é falar à emoção do

segundo os autores, toda argumentação é construída a partir do conhecimento que se tem do auditório. Nesse sentido, enfatiza-se, como aponta Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996), que toda argumentação insere-se em determinado contexto histórico, social, político e cultural, desta forma, orador e auditório falam ou ouvem de posições socioculturais específicas. Em uma leitura retórica, busca-se, então, interpretar questões fundamentais que dizem respeito ao orador, ao auditório e ao discurso. Reboul (2004) aponta os seguintes questionamentos que devem ser respondidos em relação ao objeto de estudo: Quem? Quando? Contra o quê? Por quê? Como?

Inicia-se a leitura retórica com foco no auditório, ou seja, perguntando a quem o discurso é dirigido. É preciso ainda salientar o que se concebe como auditório nessa abordagem. De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 22), o auditório é o “conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação.” Ubersfeld (2005, p. 84), ao tratar da duplicidade do diálogo teatral aponta: “todo discurso no teatro possui dois sujeitos da enunciação, a personagem e o eu que escreve (do mesmo modo que possui dois receptores, a outra personagem e o público).”

Contudo, nos casos dos textos teatrais produzidos no período da ditadura militar⁹, para além dessa duplicidade inerente ao tecido teatral, verifica-se e, aqui, ressalta-se, a existência de um auditório heterogêneo, formado por censores e público, o que exige um discurso que funcione em dois planos, diferentemente, daquele destacado por Ubersfeld. Ou seja, além desse diálogo entre personagem / personagem e autor / público, existia ainda, naquela situação de expressiva repressão, primeiro, o diálogo entre autor/censor. Nessa perspectiva, toda a produção teatral, como literatura e espetáculo, era elaborada a partir de hipotéticas ideias e noções do dramaturgo e diretor em relação ao que poderia ou não ser vetado, parcial ou integralmente, pelos órgãos de Censura, uma vez que não se sabia, de fato, o que poderia ou não ser dito.

Dessa forma, Nivalda Costa, na produção teatral *Glub! Estória de um espanto*, tinha um auditório misto, constituído de diferentes sujeitos. De um lado, os censores, representantes da lei, da moral e dos bons costumes, da Bahia e de Brasília; de outro, o público geral, formado por intelectuais, artistas e homens comuns da sociedade baiana. Percebe-se, portanto, a existência de um auditório heterogêneo e, por isso, constata-se também objetivos

outro. A origem está ligada à preposição *PER*, “por meio de”, e a *SUADA*, deusa romana da persuasão. Significava ‘fazer algo por meio do auxílio divino’ [...]” (ABREU, 2009, p. 25, grifos do autor).

⁹ Trata-se aqui do contexto sócio-histórico de produção do texto teatral estudado, do “quando” apontado por Reboul (2004).

diferentes, um “[...] objetivo imediato e outro distante, o mais importante [...]”, como aponta Reboul (2004, p. 141). O objetivo maior era se comunicar com o público, convencendo-o e/ou persuadindo-o, contudo, tal situação só se realizaria após convencer e/ou persuadir os censores (objetivo imediato), fazendo com que o texto e a encenação fossem liberados.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) afirmam que toda argumentação é relativa ao auditório ao qual se procura persuadir, tendo o orador que se adaptar aos diferentes públicos socioculturais e históricos, utilizando-se de diversos recursos técnicos e linguísticos. Então, o orador teatrólogo, diante do seu auditório heterogêneo, censor e público, vê-se obrigado a utilizar vários argumentos na construção de seus textos/peças/discursos para influenciá-lo, como se observa na produção teatral estudada¹⁰.

Segundo Reboul (2004, p. 142), os auditórios distinguem-se de diversas maneiras, como por exemplo, em relação ao tamanho; às características psicológicas, decorrentes de idade, sexo, profissão, cultura; à competência, à ideologia etc.. Nesse sentido, verifica-se que, a depender das características do auditório, distinguem-se as escolhas e os modos de apresentação dos argumentos. Sabe-se que toda “argumentação supõe, portanto, uma escolha, que consiste não só na seleção dos elementos que são utilizados, mas também na técnica da apresentação destes” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p.136). Deve-se considerar ainda que o “orador dispõe seus argumentos segundo as reações, verificadas ou imaginadas, de seus ouvintes” (REBOUL, 2004, p. 97), sobretudo, por se tratar de um texto teatral, obra instável e múltipla, em constante transformação.

De acordo com Reboul (2004, p. 152), “a escolha de um gênero não é apenas a escolha de um estilo e de uma argumentação. É necessariamente uma escolha ideológica, que acarreta certa visão do mundo e do homem.” Verifica-se, no texto aqui analisado, que a dramaturga e diretora do espetáculo constrói uma produção em que os personagens buscam criar uma estória imperceptível em que possam se expressar acerca da realidade vivenciada, mas sem serem descobertos. Nesse sentido, tal linguagem e narrativa simbólica, distorcida da realidade, são usadas para driblar a censura, de modo que não enxerguem as informações outras, muitas vezes, ocultas, ali subjacentes.

No texto teatral estudado, observam-se algumas alusões, com o propósito de tornar ocultas certas formulações linguísticas, pois, se implícitas, não estariam sujeitas à repressão,

¹⁰ Salienta-se que a análise desenvolvida estrutura-se pelo olhar desta pesquisadora, levando-se em conta sua interpretação do texto. Tem-se consciência de que para Nivalda Costa, normalmente, somente depois que escrevia, preocupava-se com a censura, revelando adorar símbolos e o universo simbólico, independentemente, de qualquer circunstância, como afirmou em entrevista (2009).

discussão e censura. Dessa forma, observam-se prólogo gestual, uso de objetos bélicos, mímicas, movimentos corporais, jogos simbólicos, projeção de slides etc.. Têm-se, como exemplo:

CENA 1 – Prólogo (Gestual) (f.2, l.2).

GENE PULL – (pensando alto) – Quem sabe se... tentemos... (f.2, l. 32).

LUCIFER – Nesse instante eles nos deixaram a sós e ameaçados, inúteis vermes cheios de consciência (f.3, l. 32-3).

LUCIFER – Outrora combat[í]amos todas as divagações.

LIMIARES – Hoje precisamos delas para não nos calarmos em definitivo (f.4, l. 1-2).

INTERFERENTE A – Não sei se... às vezes penso: Estamos navegando num mar de poucas saídas... (f.5, l. 9-10).

EVENTO – EU (Pausa)

Um movimento comendo além da nuvem
(Pausa/Sonora)

EVENTO – Um (Pausa/corte)

EVENTO – Campo de combate
(Intervalo Visual)

EVENTO – Miragem.
(Intervalo com ruído)

EVENTO – Ira de um horizonte.
(Pausa)

EVENTO – Ferido
Num Momento / V I V O

Congelamento de postura/entrada da INTERFERENTE A e SIGNO (ALPHA) (f.5, l.20-32).

CENA 03 – PEQUENOS ACIDENTES

Cenas simuladas/Mímica

a) – Assalto

b) – Assassinato

p/sobre o poema DEVORAR (f.10, l. 1-5).

Por outro lado, em relação ao discurso destinado ao público, em *Glub! Estória de um espanto*, como no teatro épico de Berthold Brecht, percebe-se a importância das unidades ação, espaço e tempo, em que a atitude dos atores, o cenário, o som, a iluminação e, até o silêncio, significam. A própria dramaturga adverte, à segunda folha, buscando despertar o espectador para diferentes linguagens: “[...] O espaço significa. Tudo se confronta.” (COSTA, [1979], f.2). Neste momento, então, aponta-se o outro discurso paralelo ao da estória criada

pelos personagens, em que a dramaturga busca convencer e persuadir o público, a fim de que este reflita e aja. Observam-se algumas réplicas, como exemplo:

LUCIFER – Agir, pensar, extrair lições de tudo. (f.5, l. 31)

LIMIARES – Mudemos o presente. (f.6, l. 12)

GENE PULL – Pensaram... pensaram... Será que não perceberam que tudo isso é uma... Será que não perceberam que a realidade não se transforma apenas com pensamentos palavras? (f.7, l.21-3)

Objeto Sonhado – Faça e refaça. (f.8, l.23).

Enfatiza-se aqui, que o orador precisa prever as concepções de seu auditório o mais próximo possível da realidade, caso contrário, o discurso argumentativo empreendido pode desencadear consequências não esperadas. Verifica-se que a dramaturga tem consciência do perigo que corre, caso os censores percebam as concepções sociopolíticas apresentadas. Leiam-se as seguintes réplicas:

EVENTO – Veio o ano seguinte... [1964]

LUCIFER – E houve a compressão para tudo que é hoje. (gesto/censura)

LIMIARES – Nunca mais fomos os mesmos, castraram formas de expressão.

CORTE BLACK

[...]

GENE PULL – **Podemos criar uma estória imperceptível**, um código que se difunda com o próprio uso.

INTERFERENTE A – Glub! **Se nos descobrirem, nos matam...**

GENE PULL – Faz de conta que planejamos uma estória nacionalista.

INTERFERENTE A – Para a queda da Babilônia?

GENE PULL – Ou não. Para a reconstrução da vida (f.4, l.17-28, grifo nosso).

No que diz respeito à relação entre orador e auditório, Reboul (2004, p. 142) afirma:

[...] é impossível que um se dirija ao outro se não houver entre ambos um acordo prévio. De fato, não há um diálogo, nem mesmo argumentação, sem um entendimento mínimo entre os interlocutores, entendimento referente

tanto aos fatos quanto aos valores. Pode-se até dizer, sem paradoxo, que o desacordo só é possível no âmbito de um acordo comum.

Perpassando a questão “contra quem?”, apontada por aquele autor, percebe-se que a dramaturga Nivalda Costa mostra-se contra os pressupostos sociopolítico e cultural do governo militar. Assim, verifica-se, no desacordo entre a artista e o governo, um postulado comum: a liberdade de expressão política, sociocultural e estética.

Em relação ao questionamento “como?” apontado por Reboul (2004), visa-se abordar questões referentes ao discurso, do que este trata, o que e como diz? O texto teatral *Glub! Estória de um espanto* constitui-se como *roteiro experimental para teatro*, segundo a autora, com epígrafe, prólogo gestual e três atos com três, onze e cinco cenas, respectivamente, com diferentes cenários. O drama trata da perda de identidade do indivíduo e de liberdade de expressão diante da alienação e da repressão vivenciadas no contexto opressor da ditadura militar. Para compreender melhor esse texto teatral é preciso levar em conta o projeto artístico em que está inserido: a série de estudos cênicos sobre relações entre poder e espaço produzida pela dramaturga naquele contexto. Nesse discurso, exercício dramático, extrapola-se o uso tradicional da palavra (*logos*), a linguagem verbal, utilizando-se de diversas linguagens, gestual, visual, sonora etc..

Percebe-se que o processo argumentativo pretende-se, sobretudo, comunicativo, buscando interação com o público, clamando por mudanças sociais. Ao utilizar o teatro como arma frente ao regime, Nivalda Costa propõe um teatro de interferências, um teatro social e político, um verdadeiro manifesto frente à realidade vivida. Dessa forma, ao tratar da tríade ideologia/teatro/estética, a diretora assevera:

Em GLUB! como em Brecht, a crítica ideológica não se faz diretamente, (caso contrário, ela teria produzido uma vez mais um discurso repetitivo, tautológico, militante), ela passa por mediações [...] anti-estéticas/estéticas[,] a contra ideologia se infiltra sob uma ficção do real.¹¹

Em relação às condições de argumentação, Abreu (2009, p. 35) aponta quatro condições essenciais. A primeira condição da argumentação, segundo o autor, é “[...] ter definida uma tese e saber para que tipo de problema essa tese é resposta.” A diretora Nivalda Costa tem a seguinte tese: a arte, em especial, o teatro, é uma arma frente ao regime militar.

¹¹ Informação obtida em testemunho datiloscrito referente a dados da montagem do espetáculo *Glub! Estória de um espanto*.

Nesse sentido, observa-se que a dramaturga Nivalda Costa, em seu projeto artístico, mostra-se uma artista engajada com questões políticas, sociais e estéticas. Usou e ainda utiliza o teatro como arma frente às injustiças, buscando fazer com que os homens reflitam sobre seu papel e sua função social e, além disso, ajam diante dos fatos.

De acordo com Abreu (2009, p. 36), a segunda condição da argumentação “é ter uma ‘linguagem comum’ com o auditório.” Percebe-se que ao longo do texto teatral estudado, a dramaturga utiliza-se de discursos diferentes, adaptando-se ao auditório heterogêneo. Assim, usa uma linguagem figurada para driblar a censura, contudo, algumas vezes, recorre à linguagem direta, de forma a alcançar seu público, ainda que tal formulação seja bastante arriscada. Dessa forma, adapta a linguagem ao diferente auditório, buscando, ao mesmo tempo, convencer censor e despertar público.

A terceira condição da argumentação “é ter um contato positivo com o auditório, com o outro” e, a quarta, é “agir de forma ética.” (ABREU, 2009, p. 36-7). A dramaturga mostra-se perante seu auditório como artista atuante, cidadã soteropolitana envolvida com questões sociais e estéticas. Na sociedade baiana, Nivalda Costa é vista, por alguns colegas, com respeito e admiração pelo trabalho teatral que desenvolve. Observa-se um comentário do teatrólogo João Augusto sobre a produção *Glub! Estória de um espanto* e a atuação de Nivalda Costa, na coluna Teatro, veiculada no jornal *Tribuna da Bahia*, na década de 1970:



João Augusto

NI – Ao contrário da idolatria dos textos, o interesse pela criação: GLUB. O último trabalho de Nivalda Costa é a pedida deste mês teatral. Há sempre algum interesse no que ela faz. Desta vez não falto.

Figura 4 – Recorte do Jornal Tribuna da Bahia [1979?]
Fonte: Acervo Privado de Nivalda Costa

Do exposto, verifica-se que o auditório desempenha um papel central na elaboração, seleção e apresentação do discurso argumentativo. Ressalta-se então que argumentar é saber articular ideias e argumentos, é, neste caso, entrecruzar questões sociais, políticas e estéticas. Segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 50)

[...] uma argumentação eficaz é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que se desencadeie nos ouvintes a ação pretendida [...], ou pelo menos, crie neles uma disposição para ação, que se manifestará no momento oportuno.

Percebe-se, portanto, que assim como outros artistas brasileiros, Nivalda Costa buscou diferentes formas linguísticas e cênicas, veiculando informações e, sobretudo, atuando e interagindo socialmente, naquele contexto, e por isso, instituindo um trabalho político ao duelar com a censura.

5 Considerações finais

O desenvolvimento do exercício filológico textual possibilitou um trabalho de reconstituição e análise do texto teatral *Glub! Estória de um espanto*, de Nivalda Costa, produzido e censurado no contexto da ditadura militar. Realizou-se uma leitura filológica e retórica daquele documento, investigando-se, inicialmente, a materialidade linguística, e, em seguida, o auditório e as condições de argumentação. Nessa perspectiva, a aliança entre as ciências, Filologia e Nova Retórica, permitiu melhor compreender aquela produção textual, discursiva e argumentativa.

A leitura retórica do texto teatral parte do princípio de que todo ato linguístico é, antes de tudo, argumentativo. A argumentação, por sua vez, se desenvolve em função de um auditório específico, sendo este de fundamental importância, portanto, para a caracterização e apresentação daquela. Nesse sentido, percebe-se que a dramaturga baiana Nivalda Costa, artista engajada com questões sociopolíticas e estéticas, criou sua produção teatral a partir do conhecimento que tinha de seu auditório heterogêneo, formado por censores e público geral, utilizando-se de diversas linguagens e argumentos para obtenção de seu objetivo maior: se comunicar com o público, contudo, era necessário, primeiro, convencer e/ou persuadir os

censores. Assim, a diretora, em consonância com outros oradores, principalmente, com os membros do Grupo Testa, usou o teatro como arma frente ao regime, reivindicando, sobretudo, a liberdade de expressão política, social, cultural e estética.

Essa situação de opressão, todavia, possibilitou uma efervescência cultural, uma vez que os artistas viam-se obrigados a recorrer a novas articulações linguísticas e cênicas na tentativa de alcançar seus objetivos, driblar a censura e se comunicar com o público. O leitor, por meio de um exame mais detido do auditório, consegue extrair mais subsídios para a interpretação e para a apreensão do valor documental e literário do texto teatral. O silenciamento materializado através de expressões metafóricas, alusões e reticências, em todo o texto, conta ao leitor um pouco da realidade vivida no contexto de produção da obra, a década de 1970. Assim, mesmo elaborando o texto teatral sem se preocupar *a priori* com a censura, interpreta-se aqui que Nivalda Costa conseguiu, querendo ou não, a adesão dos censores, da Bahia e de Brasília, uma vez que o texto foi liberado para encenação, com restrições relativas à faixa etária, é verdade, mas sem cortes.

Referências

ABREU, A. S. **A arte de argumentar**: gerenciando razão e emoção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

AUGUSTO, J. Menino de luto. **Tribuna da Bahia**, Salvador, [1979?].

CANO AGUILAR, R. **Introducción al análisis filológico**. [S.L.]: Castalia, 2000. p. 13-30.

BASSETO, B. F. O Trabalho filológico. In:_____. **Elementos de filologia românica**: história externa das línguas. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 43-62.

CAMBRAIA, C. N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, R. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.). **A nova história cultural**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 211-238.

_____. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, N. **Glub! Estória de um espanto**. Salvador. [1979]. 10 f. Acervo do Espaço Xisto Bahia.

_____. **Ditadura militar na Bahia**: depoimento [nov. 2007]. Entrevistadores: Luís César Souza e Iza Dantas. Salvador, 2007. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

_____. **Vegetal Vigiado**: depoimento [fev. 2009]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2009. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

DUARTE, L. F. Glossário. In: _____. **Crítica textual**. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1997. 106 p. Relatório apresentado a provas para a obtenção do título de Agregado em Estudos Portugueses, disciplina Crítica Textual. p. 66-90.

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

GADELHA, C. Texto e espetáculo: edição crítica e movência. In: ENCONTRO DE ECDÓTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 3., 1991, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: UFPB, 1993. p. 145-148.

GRÉSILLON, A. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, abr. 1995. Disponível em: <<http://scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado de argumentação**: a nova retórica. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PICCHIO, L. S. O método filológico (Comportamentos críticos e atitude filológica na interpretação de textos literários). In: _____. **A lição do Texto**. Filologia e Literatura. I – Idade Média. Tradução Alberto Pimenta. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 211-235.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1991.

SAID, E. O regresso à filologia. In: _____. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 80-109.

SANTOS, R. B. dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org). **Múltiplas perspectivas em lingüística**. Uberlândia: Edufu, 2008. p. 2663-2670. CD-ROM.

SPINA, S. **Introdução à edótica**: crítica textual. São Paulo: Cultrix, 1977.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Data de recebimento: 23 de fevereiro de 2013.

Data de aceite: 12 de julho de 2013.