

**GESTOS DE CRIAÇÃO NOS TEXTOS DE TEATRO  
DE ILDÁSIO TAVARES**

Rosa Borges (UFBA)  
[rosaborges@ufba.br](mailto:rosaborges@ufba.br)

**RESUMO**

No Acervo Ildásio Tavares localizado no Espaço Lugares de Memória, da Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa, encontram-se vários textos da produção deste sujeito múltiplo, um homem de muitos papéis. Ildásio Tavares, nascido a 25 de janeiro de 1940 e falecido a 31 de outubro de 2010, atuou como tradutor, professor, letrista, ensaísta, poeta, contista, romancista, dramaturgo, colunista, Obá de Xangô no terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá. Dentre os documentos do referido acervo, selecionei os que estão reunidos na *Série 04 – Produção no teatro, na música e em outras artes, subsérie b – criação teatral*, para, em perspectiva filológica, expor sobre os textos de teatro em seus diversos testemunhos e peculiaridades, examinando as vias e os modos particulares através dos quais se desenvolveram os processos de produção, circulação e recepção de cada texto, em suas diferentes versões, observando as intervenções de Ildásio Tavares, ao revisar, reescrever e modificar seu texto, bem como as de outros agentes que deixaram na materialidade textual as marcas de sua atuação, dentre outros aspectos que possam interessar ao estudo de tais textos.

**Palavras-chave:**

Acervo. Materialidade Textual. Gestos de criação.

**ABSTRACT**

In the Ildásio Tavares Collection, located in the Espaço Lugares de Memória at the Reitor Macedo Costa University Library, there are several texts produced by this multifaceted individual, who was a man of many roles. Ildásio Tavares was born on January 25th, 1940, and passed away on October 31st, 2010. He worked as a translator, teacher, lyricist, essayist, poet, short story writer, novelist, playwright, columnist, and Obá de Xangô at the Candomblé temple Ilê Axé Opô Afonjá. Among the documents in the aforementioned collection, I selected those gathered in *Series 04 – Produção no teatro, na música e em outras artes, subsérie b – criação teatral* (Production in theater, music and other arts, subseries b – theatrical creation) with the goal of discussing the texts in their various testimonies and peculiarities from a philological perspective, examining the particular ways and means in which the processes of production, circulation and reception of each text were developed, in its different versions, observing the Ildásio Tavares' interventions by revising, rewriting and modifying his text as well as of other subjects who left marks of their performance in the textual materiality, besides other aspects that may be of interest to the study of such texts.

**Keywords:**

Collection. Creation features. Textual Materiality.

### 1. *Críticas filológica e genética para leitura de um acervo*

Comprometidos com a preservação da memória literária contemporânea, filólogos e geneticistas textuais investem na coleta, guarda, conservação, restauração e publicação desses “papéis” (testemunho-documento-monumento) que se encontram em arquivos, bibliotecas, entre outras instituições. Preservar acervos de escritores para que sirva de fonte documental aos diversos investigadores é algo que somente aos poucos foi se inscrevendo nos estudos da cena literária.

Segundo Eneida Souza (2008, p. 121):

[...] O destino material e analítico desse acervo literário [Coleção Archivos] passou a ser uma das maiores metas da crítica filológica e genética, no sentido de se considerar a obra não mais como objeto fechado e acabado, mas sujeita a modificações e transformações interpretativas. Se o trabalho de recuperação do texto original exige do pesquisador exame exaustivo das diferentes edições e mudanças processadas pelo autor ou causadas pelos erros de edição, a crítica genética revela o lado inconcluso e incompleto da criação, permitindo que a abordagem dos documentos não mais se restrinja ao texto publicado e ao seu estatuto de objeto intocável e inerte. (SOUZA, 2008, p. 121)

Desse modo, crítica textual e crítica genética trabalham juntas, embora com métodos e fins distintos.

Nos documentos que integram os arquivos pessoais ou públicos, a materialidade dos textos mostra as ações de vários sujeitos, desde o autor/escritor ao colega, amigo, revisor, editor, censor, entre outros, que deixam os rastros de sua intervenção nos suportes que transmitem o texto/a obra. Manuscritos, datiloscritos, provas gráficas e impressos evidenciam as características próprias de cada situação textual, além das condições técnicas e materiais de produção e difusão dos impressos. Nesse momento, a crítica genética e a sociologia dos textos fazem-se relevantes para a crítica textual, pois darão conta de analisar o processo genético e social de produção e transmissão do texto, produto cultural em constante mudança, considerando a dimensão social e disseminação literárias.

No teatro, o texto é escrito, sobretudo, para a encenação, mas também para ser publicado. Na produção do texto cênico, durante os ensaios, na relação com o diretor e os atores, o autor pode modificar uma rubrica, alterar diálogos, encadeamentos, transformar o texto de uma réplica, fazer anotações que podem resultar de uma conversa entre autor e diretor, de comentários do diretor, de colegas ou amigos, das sugestões de atores, produtores etc. O texto também é modificado para a publicação impressa. Deve-se considerar, no entanto, que o gênero teatral, para além do texto e

suas transformações, envolve outros elementos do “universo cênico (autores, vozes, gestos, cenário, espaço, iluminação)” (GRÉSILLON, 1995, p. 271).

Em sua forma manuscrita<sup>22</sup>, o texto permanece aberto e móvel, e resulta de um acúmulo de funções por parte de uma mesma pessoa, o escritor/dramaturgo, autor, revisor, crítico etc., ou ainda de uma produção coletiva, colaborativa. Os documentos do Acervo Ildásio Tavares (AIT) testemunham registros manuscritos do próprio Ildásio Tavares e intervenções de outros sujeitos que propõem reformulações, anotações, reescritas, levando em conta a escolha dos atores, os imperativos da cena, a mudança de alguma palavra, supressão de outra, as indicações cênicas, detalhes sobre a construção da cena, figurinos, cenários, entre outros.

Dentre os vários documentos que integram o AIT, um deles, chamou-me à atenção, o documento intitulado “O arquivista”<sup>23</sup>, sobretudo pela importância atribuída pelo escritor aos materiais que ele havia produzido ao longo dos anos, ao fazer a doação, em vida, de seus manuscritos ao, à época, Acervo de Manuscritos Baianos, hoje, Lugares de Memória. Cito alguns trechos a seguir:

O Arquivista

Ildásio Tavares

Sempre fui um sistemático arquivista, tentando congelar o passado, num processo sentimental amoroso. [...]

[...] Ora, no afã de enxugar, eu, às vezes, esterilizava cerebralmente; mas, ao percebê-lo, retornava à forma mais discursiva. Por isso, não destruo nada. Tudo guardo. O passado é um grande mestre. [...]

O surgimento da crítica genética foi-me uma grata surpresa, porque eu a fazia comigo mesmo; com a minha gaveta; “avant la lettre”.

Doei meus originais ao Acervo de Manuscritos baianos justamente para socializar esta minha tortura individual pela palavra, pela expressão exata do sentir/pensar, percurso – exaustivamente árduo (e humilde) de 43 anos, 5 livros de poemas, 2 romances e um livro de ensaios editados, três peças e uma ópera (libreto) encenadas e 26 títulos na gaveta, além de 40 músicas gravadas. Espero que esta dedicação, este empenho, este esforço, este

---

<sup>22</sup> Na filologia e na crítica genética, manuscrito (moderno) é qualquer documento produzido da mão do autor ou supervisionado por ele. Assim, os textos datilografados, revisados e modificados pelo Ildásio Tavares, são, no nosso entender, manuscritos, independente do fato de ter sido outra pessoa a datilografar os textos.

<sup>23</sup> Depoimento de Ildásio Tavares quando fez a doação de seus manuscritos ao Acervo de Manuscritos Baianos.

carinho apaixonado no trato com o texto sirva de alguma coisa aos que estudam a literatura, e, até aos que a fazem. [...].

No referido documento, o escritor identifica-se como “o arquiteto”, ciente da responsabilidade de guardar tudo, de mergulhar no passado, de que suas produções seriam objeto de estudo da crítica genética e dos que estudam ou fazem literatura. Assumindo o compromisso com tal objeto de estudo, escolho algumas cenas de sua dramaturgia para abordar sobre os processos de produção e transmissão textuais.

## 2. *Gestos de criação em documentos do Acervo Ildásio Tavares*

No âmbito do Projeto de Pesquisa Acervo de Escritores Baianos, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Evelina Hoisel, apoiado pelo CNPq, ocupei-me do Acervo Ildásio Tavares no espaço Lugares de Memória (LM) da Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa, com o propósito de preparar dossiê(s) para edição e crítica filológica de texto(s) selecionado(s), a partir da massa documental organizada, sobretudo relativa aos textos teatrais. Em tal acervo, encontram-se textos teatrais, poemas, contos, romances, matérias jornalísticas, além de ensaios, traduções, resenhas, publicações em matérias de jornal, revistas e livros, material de ensino, artigos, textos acadêmicos e científicos, cartas, discursos, entre outros. Nestes documentos, identifica-se o sujeito múltiplo, o homem de muitos papéis, Ildásio Tavares, nascido a 25 de janeiro de 1940 e falecido a 31 de outubro de 2010, como tradutor, professor, letrista, ensaísta, poeta, contista, romancista, dramaturgo, colunista, Obá de Xangô no terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá.

Recorto os documentos reunidos na **Série 04 – Produção no teatro, na música e em outras artes, subsérie b – criação teatral**, para expor sobre os textos de teatro em seus diversos testemunhos e peculiaridades, examinando as vias e os modos particulares através dos quais se desenvolveram os processos de produção, circulação e recepção de cada texto, em suas diferentes versões, observando as intervenções de Ildásio Tavares, ao revisar, reescrever e modificar seu texto, bem como as de outros agentes que deixaram na materialidade textual as marcas de sua atuação, dentre outros aspectos que possam interessar ao estudo de tais textos.

Quanto aos textos de teatro que se encontram no AIT, listam-se seis, se considerarmos que três deles integram um conjunto de textos, (1)

*Medo*: Três peças em um ato<sup>24</sup> (escritos 1967): *A volta/morte do agregado*, *Medo* e *Funeral doméstico* (submetidos à Censura em 1976, encenados no mesmo ano e publicados em 2004). Na sequência, temos (2) “Caramuru” (texto submetido à Censura em 1975, encenado em 1978 e publicado em 2004); (3) “O Barão de Santo Amaro”<sup>25</sup> (datado de 6 de abril de 1976 a 26 de julho de 1977); (4) “Mulher de roxo” (1987); (5) “O vendedor de joias” (1987) e (6) “Lídia de Oxum: uma ópera negra”<sup>26</sup> ([1987]; 1995). Têm-se ainda “Canção de Natal”<sup>27</sup> e “Tem-tem baiano balangandã”<sup>28</sup> (uma produção do Teatro Livre da Bahia). Destes, estão publicados na Coleção Dramaturgia da Bahia (TAVARES, 2004): “Lídia de Oxum”, “Homem e Mulher” (“A morte do agregado”, “Medo” e “Funeral doméstico”), “Mulher de Roxo”, “Caramuru” e “O Vendedor de Jóias”<sup>29</sup>.

A peça “Medo” (Três peças em um ato) ou “Homem/Mulher” (“Medo”)<sup>30</sup>

foi encenada pela primeira vez no Teatro Gamboa em 1976 em comemoração aos 200 anos da Independência dos EEUU, com o título *Medo* e em 1992 no Teatro Lauro César Alvim – Rio de Janeiro com o título – *A Beleza Oculta do Lugar Comum*, ambas montagens com direção de Eduardo Cabus. (TAVARES, 2004, p. 13)

---

<sup>24</sup> No Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), têm-se os textos submetidos à Censura, embora estejam dentro de um espetáculo, foram examinados separadamente.

<sup>25</sup> Texto de teatro retomado em 1987 por Ildásio Tavares para transformá-lo na ópera “Lídia de Oxum”, conforme depoimento do autor, gravado por Filipe Cavaliere (TAVARES, 2010). Conferir site: <https://www.youtube.com/watch?v=SSzC8YQPXl>.

<sup>26</sup> O texto do libreto traz a data de publicação pela Fundação Casa de Jorge Amado: 1995, porém, em depoimento de Tavares (2010), o texto fora produzido em 1987, originando-se da transformação de “O Barão de Santo Amaro” em “Lídia de Oxum”.

<sup>27</sup> “Canção de Natal” (04b01.1.001-sd (1-26)) é um vídeo de criação coletiva, com seleção de textos, roteiro e direção de Ildásio Tavares, com 26 folhas. Há anotações a lápis referentes ao espaço para datilografia do texto, em caligrafia de outra pessoa. Em tinta preta, há marcas de revisão do texto datilografado, uso de maiúsculas, separação de palavras, letras que faltam, supressão de trechos etc.

<sup>28</sup> “Tem-tem baiano balangandã” traz textos de vários autores, dentre eles, de Ildásio Tavares, com seleção, adaptação e direção de Haroldo Cardoso, conforme testemunhos que se encontram no acervo do Espaço Xisto Bahia e panfleto no AIT no LM. Tal peça foi submetida à Censura, em 1974, por “autores diversos”, encenada no Teatro Vila Velha (TVV) no mesmo ano (informação nos documentos que integram o Arquivo Textos Teatrais Censurados – ATTC).

<sup>29</sup> Na capa, os títulos se apresentam nesta ordem.

<sup>30</sup> Na Coleção “Dramaturgia da Bahia” em 2004, registra-se o título “Homem e Mulher”.

Cada texto apresenta-se em dois testemunhos (T) no LM:

- a) **A volta do agregado/A morte do agregado:** T1: 9f.; datiloscrito; folhas numeradas de 2 a 7, exceto capa e primeira folha (04b01.001-67T1); T2: 5f.; datiloscrito com alterações manuscritas; folhas numeradas ao centro, de 2 a 4. Ao final do texto, registra-se a informação: “Traduzido e adaptado por Ildásio Tavares em março de 19[67]” (há uma rasgo no papel onde deveria ter “67”) (04b01.001-[67]T2);
- b) **Medo:** T1: 4f.; datiloscrito; folhas numeradas de 2 a 3, no ângulo superior direito (04b01.002-67T1); T2: 3f. não numeradas; datiloscrito com algumas emendas manuscritas em tinta azul e vermelha; na última folha, tem-se a anotação manuscrita: “Tradução e adaptação/ Ildázio Tavares, 1967.” (04b01.002-67T2);
- c) **Funeral doméstico:** T1: 5f.; datiloscrito; folhas numeradas de 2 a 4 no ângulo superior esquerdo, trazendo ao final do texto a informação datiloscrita: “Traduzido e adaptado em 1967” (04b01.002-67T1); T2: 3f., não numeradas; datiloscrito com algumas emendas em tinta azul; ao final do texto, registra-se: “Tradução e adaptação de Ildázio Tavares [datiloscrito] 1967 [manuscrito]” (04b01.003-67T2).

Dentre as rasuras que se mostram nos testemunhos do texto da peça, destacam-se alguns exemplos: a mudança no título: “A volta do agregado” (4b01.001-67T1) para “A morte do agregado” (04b01.001-[19--]T2); alguns registros de substituição, como de “vendo” por “olhando”, “criança” por “menino”, em “Funeral doméstico” (04b01.003-67); substituição por supressão e acréscimo na entrelinha superior de “faculdade” (04b01.001.[19--]T2), em “A morte do agregado”; e supressão de “O que você disse?” e substituição à frente por “O que filho?” (04b01.002-67T2), em *Medo*.

“Caramuru”<sup>31</sup> foi submetido à Censura em 1975, encenado pela primeira vez em 1978 no Teatro Castro Alves (TCA) e publicado em 2004. “Caramuru trata da história do descobrimento da Bahia, da baía de Todos os Santos, o local onde D. Diogo naufragou, o encontro com os índios,

<sup>31</sup> No ATTC, tem-se 4 testemunhos, sendo que três deles reproduzem a mesma matriz, diferenciando-se apenas pelos registros do processo de circulação do texto ao ser encaminhado para exame censório, passando pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e, na sequência, pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). O outro testemunho é o texto em cópia digitalizada publicado na Coleção Dramaturgia da Bahia em 2004.

donos da terra e, conseqüentemente, toda a tragédia que acompanhou a nossa história.” (“CARAMURU”..., *Jornal da Bahia*, 10 set. 1978). Trata-se de uma superprodução da Companhia Baiana de Comédias, dirigida por Jurema Penna, contando com: Leonel Nunes, Maria Luiza Mascconi, Reinaldo Nunes, Zoíla Barata, Eduardo Moraes, André Luiz Torreta, Lúcia Mascarenhas, Antônio Alcantara, Neiva Rezende, Marisilda, Moaba, Maria Auxiliadora, Jaciara Menezes, Marcos Rebu, Hamilton Lima, entre outros. O espetáculo foi concebido para ser montado ao ar livre, de preferência no Rio Vermelho. Sua montagem, porém, ocorreu no TCA, de 20 de setembro a 1º de outubro de 1978, às 21 horas (“CARAMURU”..., *Diário de Notícias*, 19 set. 1978). Contava com “(...) músicas de Caetano Veloso, Wagner, Vila Lobos, Djalma Correia e temas afros.” (“CARAMURU”..., *A Tarde*, 20 set. 1978).

No Lugares de Memória, encontram-se 6 testemunhos não datados de “Caramuru” (3 completos e 3 fragmentos, sendo que para um deles, tem-se apenas 1 folha), a saber: **T1**: 50f.; datiloscrito; folhas numerada desde a f. 1, faltam as folhas 27 e 28, da f. 26 (fim do primeiro ato) passa à f. 29 (início do segundo ato) e vai até a f. 52 (04b02.001-s/d (1-50)); **T2**: 50f.; datiloscrito; folhas numerada desde a f. 1, faltam as folhas 27 e 28, da f. 26 (fim do primeiro ato) passa à f. 29 (início do segundo ato) e vai até a f. 52 (04b02.002.s/d (1-50)). Os testemunhos 1 e 2 reproduzem a mesma matriz, porém há pequenos ajustes em T2; **T3**: 29f.; texto datiloscrito no verso do papel timbrado do jornal Tribuna da Bahia (folha para datilografar o texto dentro daquele espaço), com anotações e rasuras manuscritas autorais, revisando e fazendo ajustes ao texto (maioria a tinta e poucas a lápis); traz a informação: “Ópera baiana / de Keiler Rego<sup>32</sup> e Ildásio Tavares”; numeração manuscrita, à direita: folhas 2, 4, 5, e da 17 a 29, demais folhas trazem a numeração datiloscrita (da f. 6 a 13); a partir da f. 14, risca-se o número datiloscrito e, ao lado, coloca 17 para 14, 18 para 15, 19 para 16, depois retoma a numeração em 17, desconsiderando as alterações realizadas; na seqüência, o segundo Ato (numerado de 17 a 29). Há uma folha solta (f.4) (04b02.003.s/d (1-30)); **T4**: 6f.; trecho datilografado (f.11) e, da f.12 a 16, texto manuscrito para ser datilografado, conforme anotação manuscrita (um bilhete): “Simone: minha máquina quebrou. / Será que dá pra v. bater/ são 17 p./ it [assinatura]” (0402.004-s/d (11-16)); **T5**: 5f.; datiloscrito (fragmento), com folhas numeradas de 12 a 16 (0402.005-s/d (12-16)); **T6**: 1f.; datiloscrito em folha avulsa: “CARAMURU / ÓPERA BAI[A]NA DE KEILER REGO E ILDÁSIO

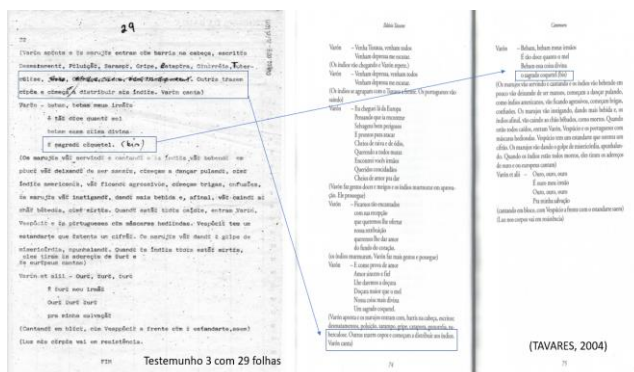
---

<sup>32</sup> Keiler Rêgo é maestro e compositor, nascido em Salvador a 16 de abril de 1954.

TAVARES”. Texto emoldurado por um desenho a lápis, com algumas rasuras manuscritas e datiloscritas (04b02.006.s/d).

Da análise dos testemunhos, observam-se rasuras de supressão, acréscimo, revisão do texto datilografado, corrigindo os erros de datilografia, enxugando o texto, que de 50 folhas passa a 29, considerando as diferenças entre os Testemunhos 1 e 2 (50 folhas) e o Testemunho 3 (29 folhas). Verifica-se a transformação do texto, de prosa em versos, objetivando a elaboração do texto de uma ópera, e assim está publicado na Coleção referida acima. Comparando a última folha dos testemunhos completos de *Caramuru*, evidenciam-se textos diferentes entre si, exceto para o Testemunho 3 (T3) e aquele publicado em 2004 (T2004), que, conforme alterações manuscritas feitas em T3 e aceitas no impresso (T2004), sugere ser T3 o texto de base da versão impressa.

Figura 1: Cotejo entre os testemunhos T3 e T2004.



Fonte: T3 no AIT no Lugares de Memória e T2004 no ATTC.

Quanto ao texto da peça “O Barão de Santo Amaro” (1976–1977), Ildásio Tavares o escreveu na época da ditadura, mas não há registro desta peça no Arquivo Nacional de Brasília, na DCDP; ao que parece não se fez a submissão do texto para exame censório. No LM, têm-se dois testemunhos desta peça: **T1**: 29f.; numeração das folhas à esquerda (2-8) e à direita (9-29), da f.2 a 29; datiloscrito com modificações autorais, datado, ao final do texto: “6 de abril de 1976 a 26 de julho de 1977”, com rasuras a tinta que resultam da retomada e revisão do texto, acolhidas na versão do



testemunho 2, trazendo alterações bastante significativas que modificam o conteúdo do texto (04b05.001-76/77); **T2**: 29f.; datiloscrito; numeração da f.2 a f. 28, à direita; primeira folha, capa; segunda, início do texto, sem numeração. Ao final do texto, data: “06.04.76 a 26.07.77”. Versão passada a limpo (04b05.002-76/77). O texto desta peça é retomado em 1987 e transformado no texto da ópera “Lídia de Oxum” (TAVARES, 2010).

“Mulher de roxo” (1987) é o texto com o maior número de testemunhos, 12 no total, que traz além das alterações autógrafas, intervenções de outros sujeitos na materialidade dos textos. São eles: **T1**: 15f.; sem data; folhas numeradas a partir da f. 2, à direita (2-15); texto datilografado em caixa alta, trazendo algumas alterações manuscritas em caixa alta (04b04.001-s/d); **T2**: 17f.; sem data; datiloscrito; anotação manuscrita “4ª versao”; folhas numeradas de [1] a 16, contando a partir de 2, sendo a f. 16 repetida (04b04.002-s/d); **T3**: 29f.; datiloscrito; folhas numeradas da f. 2 a 29, a primeira folha não traz numeração; rasuras manuscritas autorais, em tinta azul, além do realce da escrita esmaecida na cópia do texto datilografado (determinadas passagens do texto não estão nítidas). Na última folha, em tinta azul, tem-se “198/7\” (1987) (04b04.003-s/d[87]); **T4**: 18f.; sem data; numeração datiloscrita da f.2 a 17, com repetição da folha 8; datiloscrito com intervenções manuscritas em tinta verde, azul, vermelha e preta. O verso de algumas folhas tem anotações e desenhos. Uma anotação manuscrita, letra de Ildásio Tavares, f. 8: “Faça as páginas coincidir urgente/ Tem linhas sobrando/ Espiche as linhas” (04b04.004-s/d); **T5**: 18f.; sem data; datiloscrito; numeração iniciada em 2 a 17, sendo que duas folhas receberam a mesma numeração “8”; é uma cópia do testemunho anterior (T4), porém com outras intervenções (04b04.005-s/d); **T6**: 23f.; sem capa, numeração desde a primeira folha, de 1 a 23 (foi acrescentada a folha 8 que faltava), no ângulo superior direito; texto datilografado em letras maiúsculas; nos versos de algumas folhas, há anotações; uso de setas na cor vermelha para indicar onde começa e termina o texto; a folha 17 foi datilografada em outra fonte, com caracteres minúsculos (tal folha integra o documento 04b04.008-s/d (T8)). No final, traz o ano “1987” (04b04.006-1987); **T7**: 20f.; 1987; datiloscrito; folhas numeradas de 1 a 20 (folhas 1-5; 7-8; 10-20; 21-30, numeração datiloscrita; folhas 6, 9, 20A, numeração manuscrita); traz rasuras manuscritas em tinta preta e azul (com tons diferentes), esferográfica e hidrocor (04b04.007-87); **T8**: 9f.; sem data; datiloscrito; traz primeiro ato numerado de 1 a 8; há anotações manuscritas em tinta azul, vermelha e preta (04b04.008-s/d); **T9**: 31f.; 1987; datiloscrito; folhas numeradas de 1 a 30, com a inserção de uma folha 20-A; texto

submetido à apreciação de outra pessoa que destaca, comenta, faz observações manuscritas em preto e azul, e ainda se vale do uso de marcador de texto na cor rosa (04b04.009-87); **T10**: 31f.; 1987; datiloscrito; anotação manuscrita “2ª versão”; folhas numeradas de 1 a 30, incluindo a folha “20-A” (manuscrita) (04b04.010-87); **T11**: 31f.; 1987; anotação manuscrita “3ª versão”; folhas numeradas de 1 a 30, incluindo a folha “20-A” (datiloscrito); texto datilografado em caixa alta, com poucas rasuras (04b04.011-87); **T12**: 32f.; [1987]; na capa, sem numeração, há uma dedicatória a Jurema Penna; datiloscrito numerado no ângulo superior direito da f. 2 a 31; traz rasuras manuscritas em tinta preta e azul (04b04.012-[87]) (data reconstituída a partir da dedicatória). Em tais testemunhos, observam-se rasuras diversas, anotações, enumeração de versões, além de intervenção de outra mão, alguém a quem o autor tenha confiado o texto para apreciação e/ou colaboração.

O texto de “O Vendedor de jóias” (1987) apresenta-se em dois testemunhos datiloscritos: **T1**: 80f.; datado de abril de 1987; traz uma anotação manuscrita: “Primeira versão”, na capa, e, ao longo do texto, registram-se rasuras a tinta que resultam da retomada e revisão do texto; folhas numeradas de 2 a 75, sendo que depois da 21, têm-se 21A e 21B; as três primeiras folhas não foram numeradas: capa e lista de personagens (04b06.001-87); e **T2**: 89f., sem data; na capa, tem-se a informação manuscrita “2ª versão” em tinta azul, há também uma modificação manuscrita, risca o nome de “Ildásio Tavares”, e, abaixo, escreve “Antônio Marques”, em tinta azul; folhas numeradas de 2 a 87, exceto capa e lista de personagens (datilografado em vermelho) que não trazem numeração; da folha 14 passa para 14A (“A” manuscrito em tinta azul) e retorna para 15; há algumas emendas e rasuras em tinta azul ao longo do texto (04b01.005-s/d).

Por fim, trago a tradição textual de “Lídia de Oxum: uma ópera negra” composta de 6 testemunhos (sendo 4 datiloscritos e 2 impressos): **T1**: 49f.; sem data; datiloscrito; folhas numeradas de 2 a 49, ao centro, com algumas rasuras manuscritas (diferentes caligrafias); o texto parece incompleto (04b03.001.s/d); **T2**: 25f.; sem data; datiloscrito; o texto não traz numeração e as folhas estão sem ordem aparente (04b03.002-s/d); **T3**: 31f.; sem data; datiloscrito; o texto não traz numeração e as folhas estão sem ordem aparente (04b03.003-s/d); **T4**: 44f.; sem data; datiloscrito; f.1 e 2, lista de personagens e ação; numeração das folhas: de 2 a 40 (folhas 13 e 13A), faltando a f.18, da 17 passa para a 19; traz anotações e rasuras manuscritas em vermelho e preto, com caligrafias diferentes (04b03.005-s/d); **T5**: 56p.; sem data; impresso com anotações manuscritas e

modificações textuais; numerado da p. 7 a 55; há uma folha que parece complementar o texto (mesma fonte); na capa, algumas rasuras: “Lídia / [uma] / Ópera Negra / [Texto de] Ildásio Tavares/ e / [música de] Lindembergue Cardoso (o que está entre colchetes foi acrescentado à mão) (04b03.004-s/d); T6: 56p.; [1995]; publicação da peça-roteiro “Lídia de Oxum/ Uma Ópera Negra”, pela Fundação Casa de Jorge Amado; traz na folha de rosto dedicatória ao filho, Júnior (Ildazio Tavares), pela primeira montagem da peça, com data: “22-ix-95”; há anotações e rasuras manuscritas a lápis e em tinta azul (04b03.006-95).

O texto de “Lídia de Oxum” foi produzido em 1987, a partir de outro texto, como disse anteriormente, “O Barão de Santo Amaro”, escrito nos anos de 1976 e 1977. Em depoimento, Ildásio Tavares (2010) conta que a ideia de fazer uma peça de teatro voltada para a cultura negra partiu de um pedido feito por Sebastião Prata (Grande Otelo). Relata ainda que ao encontrar-se com Lindembergue Cardoso, casualmente, lhe falou do interesse em fazer uma ópera; em outro encontro, desta vez combinado, Ildásio mostra-lhe o texto da peça escrito na década de 1970 e resolvem que, a partir daquele texto, iriam trabalhar no preparo da ópera negra “Lídia de Oxum”. Ildásio Tavares transformou toda prosa em poesia e dali nasceu o texto do libreto entregue a Lindembergue Cardoso no início de 1988 para musicá-lo, conforme matérias do jornal A Tarde, 2 fev. 1988 e 10 maio 1988 (O DUETO..., 1988; GUSMÃO, 1988). A imagem a seguir mostra tal transformação:

Figuras 2 e 3: Cotejo entre os textos de “O Barão de Santo Amaro” e “Lídia de Oxum”.

<p>Está vindo aí esse é um país duro, autoritário, inflexível. Não posso deixar que ele seja dos meus privilégios. Não é um simples trabalho e não gostaria e não sou capaz e no momento de finitivo sou toda a minha família, o que não desejo. Vou me dar muito tempo, muito mais, buscar indifferença e isso tudo e o que eu sinto, momento, mesmo é tudo, não quero me meter na plantação, mas eu tenho esperança, sinto que algo muito bom vai acontecer aí.</p> <p>(Lídia)</p> <p>CENA IV</p> <p>(Loureiro e Romão entrando em direção ao Espaço Esperança. Ambos no mesmo lugar no lado esquerdo do palco e o cenário é que corre. No lado direito já está sentado o Coronel no osso.)</p> <p>Loureiro - Ainda está muito longe?</p> <p>Romão - Não, está perto. É fale baixo.</p> <p>Loureiro - É a festa de hoje, está gostando que começa as danças. No fim eles vão dançar por todo o mundo.</p> <p>Loureiro - Você acredita nessa coisa de voltar mesmo, Romão?</p> <p>Romão - (Incertos) que é que o senhor acredita nessa coisa de voltar mesmo, ficando 2 meses. Faz sinal de silêncio com o dedo esquerdo e boca. Depois se aproxima do espaço e fala: Vou - Vou!</p> <p>Romão - Não é isso não é.</p> <p>Voz - Não é isso não é.</p> <p>Romão - Não é isso não é.</p> <p>Voz - Não é isso não é.</p> <p>Romão - Não é isso não é.</p> <p>Voz - Não é isso não é.</p> <p>(Romão faz sinal para Loureiro e prossegue. Loureiro o acompanha hesitante. No espaço surge um grupo forte armado de espingarda. Ele contempla Romão com a sensação de estar se aproximando, depois nota a presença de Loureiro e o abraça imediatamente para trazê-lo.)</p>	<p><b>CENA IV</b></p> <p>(Loureiro e Romão andando em direção ao Espaço Esperança. Ambos no mesmo lugar no lado esquerdo do palco e o cenário é que corre. No lado direito já está sentado Otabaldéu no osso.)</p> <p>Loureiro - Ainda está muito longe?</p> <p>Romão - Fale baixo, patrio.</p> <p>Loureiro - O que é esse Otabaldéu Na sua religião?</p> <p>Romão - É a festa de Oxum! Um Oxum poderoso, Comanda todas doenças De seu reino glorioso.</p> <p>Loureiro - Você acredita mesmo Nessas coisas de Oxum?</p> <p>Romão - Não fale mal dos meus santos, Os seus também são iguais.</p> <p>(De repente Romão pára e deita Loureiro, ficando à frente. Faz sinal de silêncio com a mão sobre a boca. Depois ao longe um rumor de atabaques cadenciadas. Uma voz diz: Voz - Tánté?)</p> <p>Romão - Emi Iji Lodé mi.</p> <p>Voz - Kilei ojaré?</p> <p>Romão - Agô, Agô n'ité</p> <p>Voz - Agô ya.</p> <p>Guarda - E esse branco aí, quem é?</p> <p>21</p>
<p>O Barão de Santo Amaro, 1976/1977, f. 7.</p>	<p>Lídia de Oxum: uma ópera negra, 1995, p. 21</p>

Fonte: AIT no Lugares de Memória.

Libreto de Ildásio Tavares e música de Lindembergue Cardoso, assim nasceu “Lídia de Oxum”. Esta é a primeira ópera negra do Brasil escrita em português com trechos em iorubá. Aborda o tema do conflito racial, a relação entre brancos e negros. Seus autores pretendiam encená-la em 1988, em comemoração ao Centenário da Abolição da Escravatura (1888-1988), mas infelizmente, não foi possível; sendo somente encenada em 1995, desta vez, para comemorar os 300 anos da morte do líder negro Zumbi dos Palmares (1695–1995), com estreia em 29 de junho, depois 30 de junho, 2 e 3 de julho, no Teatro Castro Alves, sob a direção de Paulo Dourado. Também foi encenada no Teatro Municipal de São Paulo e no Teatro Nacional de Brasília (TAVARES, 2010). Depois disso, em 1996, dias 1 e 2 de julho, com direção do próprio Ildásio Tavares, e regência do maestro Júlio Medaglia, no Parque Metropolitano do Abaeté (TAVARES, 2010). Voltou a cartaz no período de 20 a 23 de novembro de 2019 no TCA, sob a direção artística de Gil Vicente Tavares e direção geral de Ildázio Tavares Júnior, para celebrar os 80 anos de Ildásio Tavares (1940-2010) (PRIMEIRA..., 2019).

Em fevereiro de 1988, uma nota, no Jornal A Tarde, trazia: “o poeta Ildásio Tavares já concluiu o argumento da ópera “Lídia”, drama lírico de sua autoria que já está aos cuidados do maestro Lindembergue Cardoso, que irá musicá-lo” (O DUETO..., A Tarde, 2 fev. 1988), o que se confirma nesta outra matéria: “No começo deste ano [1988] o libreto já estava na mão do compositor para que fosse criada a música (...)” (GUSMÃO, A Tarde, 10 maio 1988). Lindembergue Cardoso “agora está mergulhado na criação de música para Lídia de Oxum, uma ópera um pouco mais próxima dos padrões convencionais, (...) primeira ópera negra brasileira. O libreto é assinado pelo poeta, escritor e jornalista Ildásio Tavares.” (GUSMÃO, A Tarde, 10 maio 1988).

Ainda em fevereiro de 1988 anunciava-se a estreia da peça para outubro daquele ano no Teatro Castro Alves (O DUETO..., A Tarde, 2 fev. 1988). Em matéria do Tribuna da Bahia (A ÓPERA..., 4 ago. 1988), afirma-se que a ópera afro-baiana prepara-se para estrear no dia 21 de outubro [de 1988]. Em 22 de maio de 1993, em matéria do Correio da Bahia, intitulada “Ópera inédita e memórias”, já anunciava que em breve tal ópera seria conhecida do público (PEDREIRA, 1993), mas também não se teve notícia, até a presente data, se houve ou não encenação anterior a de 1995. Sabe-se apenas que “[a] ópera Lídia de Oxum teve sua ‘avant-première’

de gala a 29 de junho de 1995, no Teatro Castro Alves, em Salvador-BA.” (TAVARES, 1995)<sup>33</sup>.

“[A] obra mistura romance e tragédia durante a luta dos escravos” (GOMES, *Tribuna da Bahia*, 15 abr. 1995). “O enredo de Lídia de Oxum se desenrola aqui no Recôncavo [Santo Amaro da Purificação] na época da abolição. Ela é filha do proprietário do Engenho Esperança, um mestiço chamado Bonfim, que aderiu a luta pelo fim de escravidão (...)” (GUSMÃO, *A Tarde*, 10 maio 1988). Lídia participa de uma rebelião de escravos e se apaixona por dois homens: o negro Tomaz de Ogum e o branco Lourenço, um europeu abolicionista (GOMES, *Tribuna da Bahia*, 15 abr. 1995).

Em documento datiloscrito com rasuras autorais, intitulado “A ópera é dos operários”, dirigido à Claudio Bandeira, em papel timbrado do jornal *Tribuna da Bahia*, Ildásio Tavares refere-se à equipe que montou pela primeira vez “Lídia de Oxum” (03a09m.044-s/d, f.1-2): direção de Paulo Dourado, regência de Júlio Medaglia, coreografia (muitas danças e dança afro) de Carlos Moraes, figurinista, Samuel Abrantes, cenógrafo, José Dias, maestro da OSBA, Paulo, solistas Amim Feres, Marcos Tadeu e Lazzo (“já escolhidos por Begue<sup>34</sup>”), Inácio e Elizeth por Paulo e Júlio. “Com esta constelação e seis ensaios de conjunto Lídia de Oxum estourou.” (TAVARES, [199-], f.2 (03a09m.044-s/d)).

Outro documento datiloscrito, não datado, intitulado “A ópera do povo”, produzido pelo próprio Ildásio Tavares, também dirigido a Cláudio Bandeira, editor do 2º. Caderno, faz referência à encenação de “Lídia de Oxum” no Parque do Abaeté, para “mais de dez mil pessoas” e faz menção aos agentes que participaram de tal produção, entre atores, coreógrafo, iluminadores e outros: Luciano Fiúza, Margareth Menezes, Inácio di Nonno, Marcos Tadeu, Geraldo Cunha, Júlio Medaglia, Carlos Moraes, Paulo Cerqueira, Serginho, Gil Vicente, Irma Vidal, João Américo, Fernando Coelho, produção da Viramundo com Marcelo Nascimento, Adrea May e Ildázio Júnior. No texto, Ildásio Tavares fala da parceria com Carlos Moraes (coreógrafo) no trabalho de direção, afirma:

[...] neste meu primeiro ~~trabalho~~ [esforço] grande de direção, o prazer de trabalhar com essa equipe maravilhosa de Lídia de Oxum. De estar lado a lado trocando ideias e aprendendo uma lição de seriedade e criatividade com este gênio que é Carlos Moraes. [...] ele é um “metteur-en-scène” da melhor qualidade e poderia, se quisesse, ter dirigido o espetáculo sozinho,

<sup>33</sup> Impresso 04b03.006-95 publicado pela Fundação Casa de Jorge Amado.

<sup>34</sup> Como Ildásio Tavares chamava Lindemberg Cardoso.

porquê, ao contrário de muitos diretores locais, Carlinhos sabe trabalhar o ator. (TAVARES, [199-?], f.1 (03a09m.044-s/d))

Em depoimento de Ildásio Tavares (2010), gravado por Filipe Cavalieri, tais informações se confirmam, além da data da encenação, 1996.

Em outro datiloscrito com rasuras autorais, Ildásio Tavares fala de seu propósito em relação à ópera “não queríamos, por um lado, fazer uma ópera tradicional, italiana, como também [...], por outro lado, [não queríamos] fazer uma ópera destrambelhada de vanguarda, vazia, hermética, tediosa e fria.” (TAVARES, [199-], f.1 (03a09m.296.s/d)). No depoimento gravado por Cavalieri, Ildásio Tavares (2010) afirma ter feito alterações que levaram em conta as diferenças de classe: a classe social opressora falava em decassílabos e o povo falava em redondilhas (TAVARES, 2010). Outras mudanças foram realizadas.

[T]ratando-se de uma ópera negra, sugeri a Lindembergue Cardoso desierarquizar os seus valores. Assim, [tradicionalmente,] o mocinho é sempre o tenor. Em Lídia de Oxum, os tenores são os negros, em sua primeira récita, Lazzo e Marcos Thadeu. [...] Outrossim, todas as partes da antiópera podem ser cantados por cantadores populares, desmi[s]tificando a ideia que só vozes operísticas, cultivadas podem projetar-se e ter boa execução na ópera. (TAVARES, [199-], f.4 (03a09m.296.s/d))

Lídia de Oxum foi, desde o início, uma peça de teatro convertida em versos, toda rubricada, com as marcações de cena todas, com as descrições das danças e até indicação dos corais, e dos toques de atabaque. Tudo escrito e roteirizado nos mínimos detalhes. Os Cânticos africanos de candomblé fui eu quem dei a Lindembergue e eles aparecem às vezes iguais, às vezes magistralmente desenvolvidos, como o tema do Olubajé e mais ainda o tema e leit-motiv de Lídia [...] que é uma canção ijexá de Oxum, [a minha pre-dileta como Ogan deste Orixá]<sup>35</sup>. [...] acima de ser um libreto, [...] Lídia de Oxum nasceu como uma peça para ser musicada [...] um drama lírico afro-brasileiro [...] (TAVARES, [199-], f.5-6 (03a09m.296.s/d), grifo do autor)

“Na montagem, muito de nossa proposta se realiza. Afora alguns momentos de besteiro que nem eu nem Lindembergue escrevemos, mas que parece ser inevitável (...)” (TAVARES, [199-], f. 6 (03a09m.296.s/d)). No final do documento, uma crítica: “Se Lídia de Oxum pecou no palco, foi por excesso e todo excesso numa ópera, inda mais uma ópera baiana, ambos grandiloquentes, é perdoável. Se bem que eu e Lindembergue nada queríamos de excessivo em nossa antiópera nem o derramamento é o nosso estilo.” (TAVARES, [199-], f. 7 (03a09m.296.s/d), grifo do autor).

<sup>35</sup> Acréscimo da mão do autor no texto datilografado.

Quanto ao texto, pronuncia-se Ildásio Tavares ([199-], f.1 (03a09m.044-s/d)):

Se o texto é coeso em sua estrutura, é arriscado nele mexer. Qualquer interferência numa parte, por menor que seja, de uma estrutura, afeta o todo e o pode descaracterizar, desfigurando a intenção original, sem criar uma verdade nova. Não a linguagem, [...] mas a essência do significado precisa ser bem lida para que o diretor possa substituir, acrescentar ou interpolar.

O que posso concluir, a partir dos gestos de criação expostos nos datiloscritos, depoimento e impressos que fizeram circular a produção dramática de Ildásio Tavares ou discorreram sobre ela, é que o autor mostra um trabalho de muita entrega, esforço, zelo e dedicação à literatura que produziu, e também é cômico dos processos que envolvem a gênese de uma obra, o processo de escritura, os agentes envolvidos com a produção, transmissão e recepção das obras, entre outros aspectos a considerar em uma análise mais aprofundada.

### **3. Tecendo os fios de uma conclusão pela filologia**

As informações trazidas a partir dos processos de produção, circulação e apropriação dos textos (adaptações e traduções), além de conectar o leitor com a tradição textual dos documentos que a compõem, fornece ao pesquisador elementos para a prática filológica, na elaboração de notas, comentários, estudos hermenêuticos e formatos editoriais próprios à tradição e transmissão textuais. Trata-se de uma ação crítico-interpretativa do filólogo que propõe para os textos estudados novos sentidos, novas leituras, bem como sua inserção no panorama de determinada literatura (BORGES, 2019).

[...] [O]s **manuscritos e outros documentos** que integram os arquivos pessoais de autores contemporâneos ora espelham o **pulsar da oficina de escrita** própria de cada criador (mostrando a gestação e o devir da sua obra), ora desvendam o especioso percurso de que foi feito o impulso, sucesso ou insucesso, de muitas **intervencões singulares e movimentos colectivos** (literários, artísticos, cívicos, etc.) **que marcaram decisivamente a nossa história cultural mais recente**. (OLIVEIRA, 2007, p. 375) (grifo meu)

Ao estudar as modificações autorais com vistas à compreensão do processo de criação de um autor, assume-se, cada vez mais, na crítica textual, o interesse pelo processo de construção do texto, conciliando, além da perspectiva filológica, orientações de outros campos do saber, da teoria literária, das críticas, literária e biográfica, da história literária e da arquivística literária. O momento em que o autor entrega sua produção aos leitores, que dá por encerrado o percurso genético, inicia, assim, outro

processo, o da recepção e interpretação. Desse modo, nos processos de produção e publicação de um texto/obra, passa-se da esfera privada à “esfera pública de circulação de bens culturais” (GRÉSILLON, 1995, p. 270), podendo ainda o autor trazer a público novas edições revistas e corrigidas. Nesse momento, nós, filólogos, atuamos no processo de transmissão como mediadores editoriais que, através da edição crítica de textos, fazemos circular uma versão do texto que contém a história de sua produção e transmissão textuais, que damos a ler por meio de uma crítica filológica ética e política.

Pelo viés da filologia, conduzi minha leitura de alguns dos documentos que integram o Acervo Ildásio Tavares no Lugares de Memória. Destaco, para finalizar meu texto, algumas das situações textuais ali verificadas: texto escrito para a encenação e para publicação; datiloscritos que registram mudanças (visando ao texto e/ou à encenação) por conta das relações entre autor, compositor, diretor, produtor e outros sujeitos não identificados; datiloscritos com rasuras autorais, alterações nas rubricas, nos diálogos, transformação do texto, enxugando-o, modificando prosa em versos; impressos com rasuras etc.. Em alguns documentos, registram-se ainda casos de modificação textual que resultam de uma escritura a várias mãos, da colaboração de outros agentes sociais e culturais, sobretudo, quando se considera a produção do espetáculo, pois “(...) 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.” (GRÉSILLON, 1995, p. 282). Assim, tanto no que se refere ao texto quanto ao espetáculo, Ildásio Tavares e outros colaboradores (diretor, compositor, regente, coreógrafo, atores, figurinista etc.) trabalharam juntos na construção dessa dramaturgia baiana.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Rosa. Diálogos entre Filologia e Arquivística: acervos de dramaturgos baianos. In: XXIII CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro: CiFEFil, v. 23, n. 3. p. 180-95, 2019. Disponível em: [www.filologia.org.br/xxiii\\_cnlf/cnlf/tomo01/14.pdf](http://www.filologia.org.br/xxiii_cnlf/cnlf/tomo01/14.pdf). Acesso em: 10 abr. 2021.

GOMES, Márcia. Bahia leva ao palco a sua ópera negra. *Tribuna da Bahia*, [Salvador], 15 abr. 1995. Recorte de jornal. Acervo Ildásio Tavares (AIT) no Lugares de Memória (LM).



GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da Gênese da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 269-85, 1995.

GUSMÃO, Marcus. Lídia de Oxum: Uma ópera negra. *A Tarde*, [Salvador], 10 maio 1988. Recorte de jornal.

MAESTRO Lindembergue Cardoso: Ópera Lídia de Oxum. Disponível em: [http://www.lindemberguedcardoso.mus.ufba.br/destaques\\_lidiadeoxum.htm](http://www.lindemberguedcardoso.mus.ufba.br/destaques_lidiadeoxum.htm). Acesso em: 21 abr. 2021.

OLIVEIRA, António Braz de. Arquivística literária: notas de memória e perspectiva. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, v. 8, p. 372-82, Porto Alegre, 2007. Disponível em: [https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/arquiv%C3%ADstica\\_liter%C3%A1ria\\_notas\\_de\\_mem%C3%B3ria\\_e\\_perspectiva](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/arquiv%C3%ADstica_liter%C3%A1ria_notas_de_mem%C3%B3ria_e_perspectiva). Acesso em: 03 set. 2020.

PEDREIRA, Cláudia. Ópera inédita e memórias. *Correio da Bahia*, 22 maio 1993. Recorte de jornal. Acervo Ildásio Tavares (AIT) no Lugares de Memória (LM).

SALVADOR monta primeira ópera negra do Brasil. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 20 abr. 1995. Recorte de jornal. Acervo Ildásio Tavares (AIT) no Lugares de Memória (LM).

SANTOS, Rosa Borges dos. Literatura, teatro e história: o texto em cena. In: II SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, Feira de Santana. *Anais do II Seminário de Estudos Filológicos – SEF*. Filologia e História: múltiplas possibilidades de estudo, p. 71-82, Salvador: Quarteto, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-29, jan.-jun. 2008.

TAVARES, Ildásio. *A ópera é do povo*. [Salvador], [199-]. 1 f. Datiloscrito em atenção a Cláudio Bandeira (03a09m.044-s/d).

\_\_\_\_\_. *A ópera é dos operários*. [Salvador], [199-]. 2 f. Datiloscrito em atenção a Cláudio Bandeira (03a09m.044-s/d).

\_\_\_\_\_. *Ildásio Tavares comenta origem da Ópera Lídia de Oxum*. Rio de Janeiro, 2010. Depoimento gravado por Filipe Cavalieri no ano de 2010, em Copacabana-RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SSzC8YQPrxI>. Acesso em: 12 abr. 2021.

\_\_\_\_\_. *Lídia de Oxum; Homem e mulher; Mulher de roxo; Caramuru; O vendedor de jóias*. Salvador: SCT, 2004. Coleção Dramaturgia da Bahia.

\_\_\_\_\_. *O Arquivista*. [Salvador], [198-]. 2f (f.2 escrita no averso e verso). Depoimento do escritor quando fez a doação de seus manuscritos ao Acervo de Manuscritos Baianos.

\_\_\_\_\_. *Quando decidimos...* [Salvador], [199-]. 7 f. Datiloscrito com rasuras autorais (03a09m.296.s/d).

\_\_\_\_\_; CARDOSO, Lindemberg. *Lídia de Oxum: uma ópera negra*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, [1995].

Outras fontes:

“CARAMURU” e a eliminação do índio em todo o mundo. *A Tarde*, [Salvador], 20 set. 1978. Recorte de jornal. Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC).

“CARAMURU” tem estréia amanhã pela Cia. Baiana de Comédias. *Diário de Notícias*, Salvador, 19 set. 1978. Recorte de jornal. Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC).

“CARAMURU” vem aí e promete ser marco no teatro baiano. *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 set. 1978. Recorte de jornal. Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC).

O DUETO da ópera. *A Tarde*, [Salvador], 2 fev. 1988. Recorte de jornal. Acervo Ildásio Tavares (AIT) no Lugares de Memória (LM).

A ÓPERA afro-baiana de Lindenbergue[sic] Cardoso. [*Tribuna da Bahia*, Salvador, 04 ago. 1988]. Recorte de jornal. Acervo Ildásio Tavares (AIT) no Lugares de Memória (LM).

PRIMEIRA ópera negra baiana será reencenada no TCA após 24 anos. *Correio 24 horas*, Salvador, 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/primeira-opera-negra-baiana-sera-reencenada-no-tca-apos-24-anos/>. Acesso em: 12 abr. 2021.