

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**DÉBORA DE SOUZA**

***SÉRIE DE ESTUDOS CÊNICOS SOBRE PODER E ESPAÇO, DE  
NIVALDA COSTA: ARQUIVO HIPERTEXTUAL, EDIÇÃO E ESTUDO  
CRÍTICO-FILOLÓGICO***

**Salvador  
2019**

**DÉBORA DE SOUZA**

***SÉRIE DE ESTUDOS CÊNICOS SOBRE PODER E ESPAÇO, DE  
NIVALDA COSTA: ARQUIVO HIPERTEXTUAL, EDIÇÃO E ESTUDO  
CRÍTICO-FILOLÓGICO***

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos

**Salvador**

**2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Souza, Débora de

Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de  
Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo  
crítico-filológico / Débora de Souza. -- Salvador, 2019.  
449 f. : il

Orientadora: Rosa Borges dos Santos.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da  
Bahia, Instituto de Letras, 2019.

1. Nivalda Costa. 2. Dramaturgia baiana. 3.  
Filologia. 4. Crítica Textual. 5. Arquivo  
hipertextual. I. Santos, Rosa Borges dos. II. Título.

Para Fátima, Rosa (*in praesentia*) e Nivalda  
(*in memoriam*), mulheres inspiradoras.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por dar-me força, coragem e discernimento todos os dias.

A minha mãe Fátima Paixão, a meu pai Jaime Brito, a minhas irmãs e a meu irmão, pelo fundamental apoio, sem palavras...

A minha orientadora, Profa. Dra. Rosa Borges, pela inestimável atenção, colaboração e paciência.

A Nivalda Costa, pela criticidade, luta, contribuição estética, ética e cultural, pelo convite a uma epistemologia transgressora e dialógica.

A Ari Sacramento, pela generosidade, sensibilidade e responsabilidade social, ao auxiliar-me no ingresso ao mundo das letras, junto a professores do Colégio Estadual Carneiro Ribeiro Filho.

Ao Grupo de Edição e Estudo de Textos – Equipe Textos Teatrais Censurados, pelo apoio, e, principalmente, à coordenadora, Profa. Dra. Rosa Borges, a quem serei sempre grata.

Às amigas queridas, Carla Ceci, com quem partilhei todos os momentos desta pesquisa, Denise Souza e Williane Corôa.

Aos meus alunos, que sempre torceram pelo meu sucesso.

À Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia, pela confiança e pela bolsa para realização deste trabalho.

Muito obrigada!

## RESUMO

No âmbito da Filologia, em diálogo, principalmente, com a Arquivística e com a Informática, elaboramos um arquivo hipertextual do dossiê da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço* (SECPE), parte significativa da dramaturgia censurada de Nivalda Costa, composto por edições e documentos, suporte de estudo crítico que subsidiou a construção de uma leitura filológica de sua atuação, no contexto da ditadura militar na Bahia. Essa série, resultante de pesquisas, (re)leituras e experimentos, é constituída de seis textos teatrais escritos (no e) para o palco como manifestos, por meio dos quais a dramaturga, diretora e intelectual negra, denunciava abusos de poder e incitava o público a transformar a sociedade. Por estratégia de leitura, para constituir e interpretar o dossiê, formado por mais de duzentos documentos, organizamos o Acervo Nivalda Costa, integrante do Arquivo Textos Teatrais Censurados, fundo Textos Teatrais Censurados, vinculado ao Instituto de Letras da UFBA. Respeitando a peculiaridade dos documentos reunidos, dentre esses, texto teatral, matéria de jornal, documentação censória, esboço e rascunho, e material audiovisual, que nos permitiu ler os processos de produção, transmissão, circulação e recepção dos textos teatrais, objeto de estudo, e o sujeito Nivalda Costa, adotamos uma tendência editorial pragmática, de base social e política, reconhecendo os aspectos materiais e históricos dos documentos/testemunhos, bem como assumindo a conduta crítica do filólogo-editor. Nesse sentido, apresentamos no Arquivo Hipertextual, acessível a partir do *website* <http://acervonivaldacosta.com>, composto dos menus *Apresentação*, *A autora*, *O acervo*, *Consulta*, *Edições* e *Contato*, edição fac-similar de todos os testemunhos dos textos, edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto*, edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* e edição sinóptico-crítica hipermídia de *Vegetal vigiado*; textos críticos em formato de impressão, para leitura, estudo e/ou encenação; critérios de elaboração e de apresentação; e todos os documentos do dossiê. Tecemos, por meio dessa plataforma, das edições e dos documentos, uma crítica filológica de Nivalda Costa, de sua produção aguerrida e de suas práticas de resistência, considerando a figura da intelectual negra, suas redes de sociabilidade, seu envolvimento em projetos artísticos, culturais e populares. Ressaltamos, contudo, sua trajetória no campo do teatro, como dramaturga e diretora, no contexto sociocultural da década de 1970, desenvolvendo uma leitura da artista e da SECPE, na qual sobressaem a figura da estudiosa e a sua prática de pesquisa dialógica e transgressora, parte de uma vertente que defende a diversidade epistemológica, ontológica e cultural, buscando construir um conhecimento a respeito de Nivalda Costa.

Palavras-chave: Filologia. Crítica Textual. Dramaturgia baiana. Nivalda Costa. Arquivo hipertextual.

## ABSTRACT

In the scope of Philology, in dialogue, mainly, with Archivistics and Information Science, we have organized a hypertextual archive of the dossier of the *Series of scenic studies on power and space*, a significant part of the censored dramaturgy by Nivalda Costa, comprising editions and documents, as the support of a critical study that based the construction of a philological reading of her performance, in the context of the military dictatorship in Bahia. This series, which is the result of research, (re)readings and experiments, consists of six theatrical texts written (on and) for the stage as manifestos, through which the playwright, director and black intellectual denounced power abuses and incited the public to transform society. As a reading strategy, in order to constitute and interpret the dossier, consisting of more than two hundred documents, we organized Nivalda Costa's Collection, part of the Censored Theatrical Texts Archive, Censored Theatrical Texts fund, linked to the Institute of Letters of the Federal University of Bahia. Respecting the peculiarity of the documents gathered, among them, theatrical text, newspaper article, censorship documentation, sketch and draft, and audiovisual material, which allowed us to read the processes of production, transmission, circulation and reception of theatrical texts, the study object, and the subject Nivalda Costa, we adopted a pragmatic, socially and politically-based editorial tendency, recognizing the material and historical aspects of the documents/testimonies, as well as assuming the critical behavior of the philologist-editor. In this sense, we present the Hipertextual Archive, accessible on the website <http://acervonivaldacosta.com>, organized as follows: *Presentation*, *The author*, *The collection*, *Consult*, *Editions* and *Contact*, a facsimilar edition of all the testimonies of the texts, a hypermedia interpretative edition of *Glub! Estória de um espanto*, a hypermedia critical edition of *Aprender a nada-r* and a hypermedia synoptic-critical edition of *Vegetal vigiado*; critical texts in print model, for reading, studying and/or staging; elaboration and presentation criteria; and all the documents in the dossier. Through this platform, editions and documents, we have proposed a philological criticism about Nivalda Costa, her fierce production and resistance practices, considering the figure of the black intellectual, her networks of sociability, her involvement in artistic, cultural and popular projects. However, we emphasize her trajectory in the field of theater, as a playwright and director, in the sociocultural context in the 1970s, developing a reading of the artist and of the *Series of scenic studies on power and space*, in which stand out the figure of the studious and her practice of dialogical and transgressive research, part of a strand that defends the epistemological, ontological and cultural diversity, seeking to build a knowledge about Nivalda Costa.

Keywords: Philology. Textual Criticism. Bahian Dramaturgy. Nivalda Costa. Hypertextual file.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> –	Recorte de jornal sobre a peça teatral <i>Glub! Estória de um espanto</i>	40
<b>Figuras 2-3</b> –	Fac-símiles do Certificado de Censura do texto <i>Glub! Estória de um espanto</i> (anverso e verso, respectivamente)	41
<b>Figura 4</b> –	Recorte de fac-símile do texto <i>Casa de cães amestrados</i>	47
<b>Figuras 5-6</b> –	Recortes de fac-símile do texto <i>Anatomia das feras</i>	48
<b>Figuras 7-8</b> –	Fac-símiles do texto <i>Aprender a nada-r</i>	50
<b>Figuras 9-10</b> –	Fac-símiles de folha manuscrita sobre <i>Hamlet</i> (anverso e verso, respectivamente)	51
<b>Figuras 11-12</b> –	Fac-símiles do programa do espetáculo <i>Anatomia das feras</i> (parte externa e interna do documento, respectivamente)	53
<b>Figura 13</b> –	Poema-processo	61
<b>Figura 14</b> –	Recorte de jornal sobre quadrinhos (publicação autoral)	69
<b>Figuras 15-16</b> –	Fac-símiles da carteira profissional da APATEDEBA (anverso e verso, respectivamente)	71
<b>Figura 17</b> –	Pastas de arquivos do ANC	72
<b>Figura 18</b> –	Pastas de arquivos <i>Glub! Estória de um espanto</i>	72
<b>Figuras 19-20</b> –	Recortes de fac-símiles do texto <i>Aprender a nada-r</i>	84
<b>Figuras 21-22</b> –	Recortes de manuscrito e de datiloscrito do texto <i>Aprender a nada-r</i>	85
<b>Figuras 23-25</b> –	Recortes de fac-símiles do texto <i>Aprender a nada-r</i> (Dat <sup>1</sup> , AN <sup>AN</sup> e AN <sup>APNC</sup> , respectivamente)	86
<b>Figuras 26-27</b> –	Recortes de fac-símiles de Dat <sup>1</sup> (anverso e verso, respectivamente)	88
<b>Figuras 28-30</b> –	Recortes de fac-símile do testemunho CIP <sup>AN</sup>	89
<b>Figuras 31-34</b> –	Recortes de fac-símile do testemunho AF <sup>NAEXB1</sup>	91
<b>Figuras 35-38</b> –	Recortes de fac-símile do testemunho AF <sup>AN</sup>	92
<b>Figuras 39-40</b> –	Fac-símiles dos testemunhos VV <sup>NAEXB</sup> e VV <sup>APNC</sup>	94
<b>Figuras 41-42</b> –	Recortes de fac-símile dos testemunhos VV <sup>NAEXB</sup> e VV <sup>APNC</sup>	95
<b>Figuras 43-44</b> –	Fac-símiles dos testemunhos GEE <sup>AN</sup> e GEE <sup>NAEXB</sup>	96
<b>Figura 45</b> –	Recorte de fac-símile do testemunho CCA <sup>AN</sup>	97
<b>Figuras 46-49</b> –	Recortes de fac-símiles dos testemunhos CCA <sup>AN</sup> e CCA <sup>NAEXB</sup>	98
<b>Figura 50</b> –	Interface do <i>Rossetti Archive</i>	114
<b>Figura 51</b> –	Interface da <i>Edición variorum electrónica del Quijote</i>	116
<b>Figura 52</b> –	Interface da <i>Edição dos panfletos de Eulálio Motta</i>	118



<b>Figura 53</b>	– Interface do <i>Arquivo Hipertextual da obra de Jurema Penna</i>	123
<b>Figura 54</b>	– Interface do <i>Arquivo Hipertextual de A Escolha ou O Desembestado</i>	124
<b>Figura 55</b>	– Interface do <i>Arquivo Hipertextual Roberto Athayde: dramaturgia censurada</i>	125
<b>Figura 56</b>	– Tela principal do Arquivo Hipertextual da SECPE	129
<b>Figura 57</b>	– Tela secundária do Arquivo Hipertextual da SECPE (I)	130
<b>Figura 58</b>	– Tela secundária do Arquivo Hipertextual da SECPE (II)	130
<b>Figura 59</b>	– Página de registro	132
<b>Figura 60</b>	– Página de cadastro	132
<b>Figura 61</b>	– Interface do <i>Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço</i>	133
<b>Figura 62</b>	– <i>Menu</i> Apresentação	134
<b>Figura 63</b>	– <i>Menu</i> A Autora (recurso <i>collapse</i> )	134
<b>Figura 64</b>	– <i>Menu</i> A Autora	135
<b>Figura 65</b>	– <i>Menu</i> O Acervo	135
<b>Figura 66</b>	– <i>Menu</i> O Acervo (sub-dossiês)	136
<b>Figura 67</b>	– Interface de busca do SIGD-SECPE	137
<b>Figura 68</b>	– Interface de busca do SIGD-SECPE (visualização e comentário)	138
<b>Figura 69</b>	– <i>Menu</i> Edições	139
<b>Figura 70</b>	– <i>Menu</i> Contato	140
<b>Figuras 71-72</b>	– <i>Design</i> usado nos PDFs	143
<b>Figura 73</b>	– Confronto sinóptico no aplicativo <i>Juxta Commons</i> , modo de visualização <i>side-by-side</i>	147
<b>Figura 74</b>	– Edição interpretativa hipermídia de <i>Glub! Estória de um espanto</i>	150
<b>Figura 75</b>	– Edição crítica hipermídia de <i>Aprender a nada-r</i>	150
<b>Figura 76-77</b>	– Edição crítica hipermídia de <i>Aprender a nada-r</i> (revisões ao texto e construção do texto)	151
<b>Figura 78</b>	– Edição sinóptico-crítica hipermídia ( <i>hyperlink</i> em negrito)	152
<b>Figura 79</b>	– Edição sinóptico-crítica hipermídia ( <i>hyperlink</i> em azul e sublinhado)	152
<b>Figura 80</b>	– Postagem do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá	209
<b>Figuras 81-84</b>	– Projeto <i>Reconstruindo o quilombo</i>	222
<b>Figuras 85-86</b>	– Prédio do antigo Tesouro, MUNCAB	223
<b>Figura 87</b>	– Fac-símile da capa do livro <i>Para rasgar um silêncio</i>	227
<b>Figura 88</b>	– Fac-símile da Introdução do livro <i>Para rasgar um silêncio</i>	228

<b>Figura 89</b> –	Recorte de jornal sobre o livro <i>Para rasgar um silêncio</i>	229
<b>Figura 90</b> –	Manuscrito sobre o Testa e a encenação de <i>Aprender a nada-r</i>	250
<b>Figura 91</b> –	Recorte de jornal sobre <i>Aprender a nada-r</i>	257
<b>Figuras 92-93</b> –	Recortes de fac-símile do texto <i>Aprender a nada-r</i> (cena final)	263
<b>Figura 94</b> –	Parecer censório n.º 4474/75 do texto <i>Aprender a nada-r</i>	266
<b>Figura 95</b> –	Parecer censório n.º 4475/75 do texto <i>Aprender a nada-r</i>	267
<b>Figura 96</b> –	Parecer censório n.º 14/75 do texto <i>Aprender a nada-r</i>	269
<b>Figura 97</b> –	Cartaz do espetáculo <i>O pequeno príncipe</i>	272
<b>Figura 98</b> –	Recorte de jornal sobre a adaptação de <i>O pequeno príncipe</i>	276
<b>Figura 99</b> –	Parecer censório n.º 5412/76 do texto <i>O pequeno príncipe</i>	282
<b>Figura 100</b> –	Relatório censório n.º 17/76 do texto <i>O pequeno príncipe</i>	283
<b>Figuras 101-102</b> –	Fac-símiles dos textos <i>Galáxias</i> (à esquerda) e <i>Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i> (à direita)	285
<b>Figuras 103-104</b> –	Fac-símiles dos textos <i>Incipit</i> (à esquerda) e <i>Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i> (à direita)	287
<b>Figura 105</b> –	Fac-símile de matéria de jornal <i>Vegetal Vigiado</i>	293
<b>Figuras 106-107</b> –	Recortes de fac-símiles do texto <i>Vegetal vigiado</i>	295
<b>Figuras 108-109</b> –	Recortes de fac-símiles do texto <i>Vegetal vigiado</i> (preenchimento de espaço)	295
<b>Figura 110</b> –	Croqui de cenário da peça <i>Vegetal vigiado</i> (televisão)	301
<b>Figura 111</b> –	Croqui de cenário da peça <i>Vegetal vigiado</i> (caixa de fósforos)	308
<b>Figuras 112-114</b> –	Recortes de fac-símiles do texto <i>Vegetal vigiado</i> (cortes censórios)	310
<b>Figura 115</b> –	Fac-símile do Jornal <i>Nêgo</i>	314
<b>Figura 116</b> –	Fac-símile de matéria sobre o <i>Negro-Movimenta</i>	318
<b>Figura 117</b> –	Recorte de fac-símile do texto <i>Anatomia das feras</i> (Ato V: A ruptura)	322
<b>Figura 118</b> –	Recorte de fac-símile do texto <i>Anatomia das feras</i> (grupo de negros)	323
<b>Figura 119</b> –	Fac-símile de documento sobre dados da montagem da peça <i>Anatomia das feras</i>	329
<b>Figura 120</b> –	Recorte de fac-símile do parecer censório n.º 2158/78 do texto <i>Anatomia das feras</i>	331
<b>Figura 121</b> –	Relatório censório do texto <i>Anatomia das feras</i>	333
<b>Figuras 122-123</b> –	Recortes de fac-símile do texto <i>Anatomia das feras</i> (cortes)	334
<b>Figura 124</b> –	Fac-símile de anúncio de divulgação da peça <i>Glub! Estória de um espanto</i>	339
<b>Figura 125</b> –	Fac-símile de manuscrito: esboço de uma mandala (anverso)	341

<b>Figura 126</b> –	Fac-símile de datiloscrito sobre dados da montagem de <i>Glub! Estória de um espanto</i>	343
<b>Figuras 127-128</b> –	Fac-símiles de cartaz (à esquerda) e de panfleto (à direita) da peça <i>Glub! Estória de um espanto</i>	346
<b>Figura 129</b> –	Parecer censório n.º 3760/80 do texto <i>Casa de cães amestrados</i>	362
<b>Figura 130</b> –	Recorte de fac-símile do texto <i>Casa de cães amestrados</i> (Cena 21)	364
<b>Figura 131</b> –	Recorte de fac-símile de ficha de protocolo do texto <i>Casa de cães amestrados</i>	365
<b>Figura 132</b> –	Fac-símile de datiloscrito sobre elementos cênicos de <i>Casa de cães amestrados</i>	366

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b>	– Distribuição de documentos do ANC por arquivo/acervo	74
<b>Gráfico 2</b>	– Processo de criação: dispositivos e pesquisas	372
<b>Gráfico 3</b>	– Processo de pesquisa e de criação da SECPE	378

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	–	Catálogo dos documentos dos acervos por séries	38
<b>Quadro 2</b>	–	Ficha-catálogo para texto teatral	39
<b>Quadro 3</b>	–	Ficha-catálogo para matéria de jornal	40
<b>Quadro 4</b>	–	Ficha-catálogo para documentos censórios	41
<b>Quadro 5</b>	–	Produções intelectuais que compõem o ANC	57-58
<b>Quadro 6</b>	–	Recorte de jornal sobre o Programa <i>Fêmea</i> (à esquerda) e transcrição (à direita)	64
<b>Quadro 7</b>	–	Quantificação de documentos do ANC por arquivo/acervo e série	73
<b>Quadro 8</b>	–	Recorte de fac-símile do testemunho CIP <sup>APNC</sup> (à esquerda) e transcrição (à direita)	87
<b>Quadro 9</b>	–	Modelos editoriais elaborados pela ETTC a partir de recursos eletrônicos	121-122
<b>Quadro 10</b>	–	Documentos do dossiê da SECPE	142
<b>Quadro 11</b>	–	Recorte de jornal sobre o Programa <i>Afro-memória</i> (à esquerda) e transcrição (à direita)	212
<b>Quadro 12</b>	–	Recorte de fac-símile do texto <i>O pequeno príncipe</i> (à esquerda) e transcrição (à direita)	275
<b>Quadro 13</b>	–	Fac-símile de manuscrito: mandala (verso) (à esquerda) e transcrição (à direita)	342
<b>Quadro 14</b>	–	Exemplos de textos/discursos usados na construção da SECPE	381-383

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACEAO	Acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais
AMAFRO	Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira
AN	Arquivo Nacional de Brasília
ANC	Acervo Nivalda Costa
AP	Arquivo Pessoal
APATEDEBA	Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia
APDP	Arquivo Pessoal de Deusimar Pedro
APEB	Arquivo Público do Estado da Bahia
APFR	Arquivo Pessoal de Freddy Ribeiro
APLB	Associação do Sindicato dos Trabalhadores em Educação do Estado da Bahia
APNC	Arquivo Pessoal de Nivalda Costa
ATTC	Arquivo Textos Teatrais Censurados
Bahiatursa	Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia
BPEB	Biblioteca Pública do Estado da Bahia
BUNEB	Biblioteca da Universidade do Estado da Bahia
BURMC	Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDMTVV	<i>Nós, por exemplo</i> – Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha
CEDOC	Centro de Documentação e Informação
Cf.	Conferir
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COREG	Coordenação Regional
CSS	<i>Cascading Style Sheets</i>
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DF	Distrito Federal
doc.	Documento
DPF	Departamento de Polícia Federal
DV	<i>Digital Variants</i>
ETTC	Equipe Textos Teatrais Censurados
ETUFBA	Escola de Teatro da UFBA
f.	Folha
FAPESB	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
FCJA	Fundação Casa de Jorge Amado
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GEAALC	Grupo de Pesquisa de Estudos Africanos e Afro-brasileiros em Línguas e Culturas
GEET	Grupo de Edição e Estudo de Textos
HTML	<i>HyperText Markup Language</i>
ICBA	Instituto Cultural Brasil Alemanha
IL	Instituto de Letras
INACEN	Instituto Nacional de Artes Cênicas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRDEB	Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
l.	linha
MAFRO	Museu Afro-Brasileiro da UFBA
MNU	Movimento Negro Unificado
MUNCAB	Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira
NAEXB	Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia
PDF	<i>Portable Document Format</i>
PPGLitCult	Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
Quant.	Quantidade
SBAT	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SCTC	Seção de Censura de Teatro e Congêneres
sd	sem data
SDPTCA	Sala de Documentação e Pesquisa do Teatro Castro Alves
SECPE	<i>Série de estudos cênicos sobre poder e espaço</i>
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SIGD	Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos
SR	Superintendência Regional
T	Testemunho
TEN	Teatro Experimental do Negro
THATCamp	<i>The Humanities and Technology Camp</i>
TLG	<i>Thesaurus Linguae Graecae</i>
TTC	Textos Teatrais Censurados
TVE Bahia	TV Educativa da Bahia
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

## SUMÁRIO

### VOLUME I

<b>1</b>	<b>PRIMEIRAS PALAVRAS... “PARA RASGAR UM SILÊNCIO”</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>SABERES EM DIÁLOGO NA TRAMA DO ARQUIVO: O ACERVO NIVALDA COSTA</b>	<b>24</b>
2.1	FILOLOGIA, ARQUIVÍSTICA E INFORMÁTICA EM RELAÇÃO PARA TECER UMA CRÍTICA FILOLÓGICA	24
2.2	O ACERVO NIVALDA COSTA	42
<b>2.2.1</b>	<b>Os documentos do ANC por séries e subséries</b>	<b>56</b>
<b>3</b>	<b>ARQUIVO HIPERTEXTUAL DO DOSSIÊ DA SECPE: ACERVO E EDIÇÃO</b>	<b>79</b>
3.1	TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO, CIRCULAÇÃO E EDIÇÃO DOS TEXTOS	79
3.2	EDIÇÕES ELETRÔNICAS E ARQUIVOS HIPERTEXTUAIS: (RE)VISITANDO PROJETOS EDITORIAIS	98
3.3	CONSTRUÇÃO DO ARQUIVO HIPERTEXTUAL DO DOSSIÊ DA SECPE	127
<b>3.3.1</b>	<b>O Acervo</b>	<b>141</b>
<b>3.3.2</b>	<b>As Edições</b>	<b>144</b>
3.3.2.1	Critérios para elaboração e apresentação	148
3.3.2.2	Texto Crítico de <i>Glub! Estória de um espanto</i>	154
3.3.2.3	Texto Crítico de <i>Aprender a nada-r</i>	164
3.3.2.4	Texto Crítico de <i>Anatomia das feras</i>	172
3.3.2.5	Textos Críticos de <i>Vegetal vigiado</i> em confronto sinóptico	182
<b>4</b>	<b>NIVALDA COSTA E SUA PRODUÇÃO AGUERRIDA: UMA TRAJETÓRIA SUBVERSIVA E MUITAS PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA</b>	<b>207</b>
4.1	ESCRITA SUBVERSIVA, PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E PRÁTICA DE RESISTÊNCIA: EM CENA, A INTELLECTUAL NEGRA	207



4.2	TEATRO, PODER E ESPAÇO: EM CENA, A INTELLECTUAL ENGAJADA, A DRAMATURGA CRIATIVA E A DIRETORA OUSADA (NAVEGANDO SEM CARTAS NÁUTICAS).....	236
4.2.1	<i>Mãe Pátria, um mar de ondas turbulentas: Aprender a nada-r e A iniciação do pequeno príncipe, O pequeno príncipe</i> .....	249
4.2.2	Entre imersões e emersões: o <i>Vegetal vigiado</i> estudando a <i>Anatomia das feras</i> ...	291
4.2.3	<i>Glub! Estória de um espanto, ajustando a posição da vela rumo à Casa de cães amestrados</i> .....	337
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA FAZER EMERGIR NIVALDA COSTA</b> .....	370
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	392
	<b>APÊNDICE</b> .....	413
	APÊNDICE A – Quadro-inventário (formato de impressão).....	414
	APÊNDICE B – Pontos de acesso e indexação (campos e metadados na interface SIGD-SECPE) .....	447

## VOLUME II

**ARQUIVO HIPERTEXTUAL** (<http://acervonivaldacosta.com>)

## 1 PRIMEIRAS PALAVRAS... “PARA RASGAR UM SILÊNCIO”

Esta tese de doutorado é parte de um trabalho iniciado em 2006, no âmbito do Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET), Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) coordenada pela Profa. Dra. Rosa Borges, inicialmente, na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *Campus I*, em Salvador, e, posteriormente, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). No primeiro momento, a ETTC buscou reunir, em meio digital, textos teatrais censurados produzidos e/ou encenados na Bahia, no período da ditadura militar, para posterior edição e estudo filológico. Em 2007, alguns membros da equipe selecionaram e descreveram textos teatrais censurados monotestemunhais, dentre esses, o texto *Vegetal vigiado*, da baiana Nivalda Costa (4 de maio de 1952 – 9 de julho de 2016), consultado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB), e promoveram o primeiro contato com a artista, a qual concedeu entrevista e acesso a alguns dos documentos pertencentes ao seu arquivo, o Arquivo Pessoal de Nivalda Costa (APNC).

Em 2008, ao ingressar no referido grupo, na condição de bolsista de iniciação científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), e desenvolver o subprojeto *Transcrição e edição de textos teatrais censurados com cortes (monotestemunhais)*, no período 2008/2009, tive contato com aquele texto teatral, momento em que houve um imediato envolvimento entre editor e texto, e, por conseguinte, um despertar quanto à autoria e à dramaturgia em questão. Impulsionada pela singularidade do mesmo dentre os outros textos transcritos<sup>1</sup>, por sua forma e por seu conteúdo, em diálogo à materialidade, um datiloscrito em papel vegetal, em 2009, elaborei o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Vegetal Vigiado, de Nivalda Costa: texto e censura (por uma análise de estratégias para driblar censura)*<sup>2</sup>, sob a orientação da Profa. Dra. Rosa Borges, no qual pude (re)construir a história do texto (surpreendentemente de tradição plural e não singular, motivo

---

<sup>1</sup> Realizei, neste período, a transcrição dos textos *A Rainha* (1975, 24f.), de Aninha Franco; *Bastidores* (1976-77, 19f.), de Ari Meireles; *Cenas na ceia ou O ritual do cotidiano* (1979, 16f.), de Ademario Ribeiro; *Contos de senzala* (1977, 20f.), de Antônio Mendes; *Malandragem made in Bahia* (1982, 31f.), de Antônio Cerqueira; *Metamorfose* (1980, 14f.), de Tuca Santana; *O detetive Bezerra* (1974, 26f.), adaptação de João Ubaldo Ribeiro; *O homem que morreu por causa do Bahia* (1974, 21f.), de Jurandyr Ferreira; *O quarto* (s.d., 20f.), de Dácio Lima; *Ser ou não ser gente* (s.d., 23f.), de Silas Henrique; *Tentação* (1982, 23f.), de Paulo Emanuel; e *Vegetal Vigiado* (1977, 10f.), de Nivalda Costa. Após transcrição, desenvolvi alguns exercícios de edição fac-similar e de edição interpretativa dos textos *A Rainha*; *Bastidores*; *Cenas na ceia ou O ritual do cotidiano*; *Metamorfose*; *O detetive Bezerra*; *O homem que morreu por causa do Bahia*; *Ser ou não ser gente*; e *Vegetal Vigiado*. Em concomitância, realizei entrevistas com **Nivalda Costa**, Ademario Ribeiro e Prof. Dr. Crisóstomo de Souza (UFBA).

<sup>2</sup> Trabalho de Conclusão de Curso arquivado na Biblioteca da UNEB (BUNEB).

pelo qual fazia parte do *corpus* do subprojeto), preparar uma edição crítica e estudar as estratégias usadas na construção do texto.

Na perspectiva de dar continuidade ao estudo, no mesmo ano, iniciei uma atividade de *recensão*, de pesquisa e de recolha dos textos teatrais da artista, em diversas instituições de guarda, buscando reunir, em suporte digital, documentos que testemunham a referida produção intelectual, sobretudo aqueles referentes à dramaturgia. Ressalto, como primeiras fontes de consulta, o próprio banco de dados da ETTC, dividido em (1) textos teatrais e (2) recortes de jornais, o NAEXB, no que tange aos textos teatrais, e o setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), quanto a matérias de jornais e divulgação de espetáculos.

Contei também com a colaboração da própria Nivalda Costa, que me concedeu uma entrevista, bem como digitalização de outros documentos pertencentes ao APNC. No período 2009-2010, no nosso “segundo encontro”, desenvolvi, na Especialização em Estudos Linguísticos, pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), o trabalho monográfico *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa: edição e estudo do auditório e das condições de argumentação*<sup>3</sup>, conforme pressupostos da crítica textual e da nova retórica, elaborando edição fac-similar e estudo filológico do contexto de produção e do discurso político, com a orientação da Profa. Dra. Rita de Cássia Ribeiro Queiroz e coorientação da Profa. Dra. Rosa Borges. Nesse encontro, reafirmei meu interesse em estudar essa dramaturgia em curso de pós-graduação, contudo, não tinha, nessa modalidade *lato sensu*, tempo e espaço para uma pesquisa mais minuciosa.

Em 2010-2012, o ingresso no Curso de Mestrado, na linha de pesquisa *Crítica e processos de criação em diversas linguagens*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA (PPGLitCult-UFBA), com bolsa de incentivo à pesquisa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), promoveu o “terceiro encontro”. Destaco as pesquisas feitas na Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Série Teatro) (COREG-AN-DF(DCDP)), no *Nós, por exemplo* – Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha (CDMTVV) e na Sala de Documentação e Pesquisa do Teatro Castro Alves (SDPTCA). Consultei também os acervos da Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), do Teatro Gamboa, do Teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), em Salvador, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (BA e RJ), do Arquivo Miroel Silveira, em São

---

<sup>3</sup> Consultemos este trabalho monográfico na Biblioteca da UEFS.

Paulo, do Centro de Documentação e Informação (CEDOC), da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), do Arquivo e da Biblioteca Nacional, esses últimos no Rio de Janeiro. Nesse período, ampliei significativamente o conjunto de documentos e fui tomada por um desejo de estudar e de dar a conhecer a criação, a dramaturgia censurada, e a criadora, Nivalda Costa.

Nesse sentido, em 6 de março de 2012, na presença da referida artista, defendi a dissertação *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*<sup>4</sup>, com a orientação atenciosa da Profa. Dra. Rosa Borges. No campo dos estudos filológicos, adotei, como aportes metodológicos, a crítica textual e a crítica genética/de processo<sup>5</sup>, com o intuito de ler aqueles textos em seus processos de produção e de transmissão, considerando os procedimentos inter e hipertextuais, e de editá-los, sem ignorar a ação dos agentes mediadores. Para exercício da edição dos textos, conforme os critérios delineados por R. Santos (2008), tomei, como texto de base, os textos encaminhados aos órgãos censórios por se ter ali representado um estado do texto dado como pronto para julgamento. Elaborei edições críticas dos textos e as apresentei em suporte papel e digital, disponibilizando ainda edição fac-similar e documentos da censura, da imprensa e do espetáculo referentes aos mesmos.

No período de 2012 a 2014, a ETTC iniciou outra importante etapa da pesquisa, a organização sistemática da vasta massa documental reunida desde 2006, relativa a diversos dramaturgos e artistas. Passamos a trabalhar na qualidade das imagens, na produção de arquivos de PDF (*Portable Document Format*) e na elaboração de fichas-catálogo para os textos teatrais e parte das matérias de jornais, momento em que, mesmo afastada da cidade de Salvador<sup>6</sup>, desenvolvi, junto a outros membros, essas atividades<sup>7</sup>.

Sempre envolvida na pesquisa e ainda instigada quanto à supracitada produção teatral, em 2015, ingressei no Curso de Doutorado do PPGLitCult-UFBA, na mesma linha do mestrado, com o propósito de dar continuidade aos estudos realizados desde a iniciação científica, contudo, agora, tendo como objetivo principal elaborar um arquivo hipertextual do

---

<sup>4</sup> Consultar dissertação de mestrado (SOUZA, 2012) em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528>.

<sup>5</sup> Cecília Salles (1998) cunhou o termo “Crítica de Processo” e a expressão “documentos de processo”, adequando e ampliando a concepção de manuscrito e os estudos de gênese aos novos objetos e anseios científicos, sobretudo, ao tratar do estudo do processo de criação na arte e na ciência. Enfatizam-se, nessa abordagem, a noção de movimento e o caráter inacabado, interdisciplinar e intersemiótico do ato criador.

<sup>6</sup> No período de 4 junho de 2012 a 14 de março de 2015, fui professora substituta do Departamento de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), *Campus* de Jequié, na área de conhecimento Língua Portuguesa, em regime de 40h.

<sup>7</sup> Projeto *Documentos da memória teatral no período da ditadura na Bahia e no Brasil*, 2013-2014, financiado pela FAPESB, coordenado pela Profa. Dra. Rosa Borges.

dossiê<sup>8</sup> da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço* (SECPE), de Nivalda Costa, composto por edições e documentos, plataforma de estudo crítico que subsidia a construção de uma leitura filológica de sua atuação no contexto da ditadura militar na Bahia. No lugar interdisciplinar da Filologia, em diálogo sobretudo com a Arquivística e a Informática, é possível ler a SECPE, estudar o enlace entre os textos que a compõe, pensar acerca das funções sociais e das imagens daquela mulher e dar a conhecer parte significativa de sua dramaturgia censurada, para leitura e para encenação.

No período de 2015 a 2018, em concomitância a outras atividades de pesquisa, consultei o Acervo do Centro de Estudos Afro-Orientais (ACEAO/UFBA), a Fundação Casa de Jorge Amado (FCJA), a TV Educativa da Bahia (TVE Bahia), Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB), o Centro de Memória da Bahia, a Secretaria Geral de Cursos da UFBA, o Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro, esse último sediado em São Paulo, além de realizar buscas em sites da internet, suplementando, progressivamente, a massa documental acerca da produção intelectual de Nivalda Costa, e, em especial, da SECPE.

Essa série, resultante de pesquisas, (re)leituras e experimentos, é constituída pelos textos *Aprender a nada-r* [1975, 9f. / 7f.]<sup>9</sup>, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe* (1976, 13f. / 15f.), *Vegetal vigiado* [1977, 10f.; 1978, 16f.], *Anatomia das feras* [1978, 12f. / 11f.], *Glub! Estória de um espanto* [1979, 10f.] e *Casa de cães amestrados* [1980, 19f.], textos escritos (no e) para o palco como manifestos, por Nivalda Costa, que assumiu muitos papéis, principalmente, de dramaturga, diretora e intelectual, denunciando abusos de poder e incitando o público a buscar saídas, a transformar a realidade. Por estratégia de leitura, para constituir e interpretar o supracitado dossiê, conjunto de documentos de um processo atravessado pelo crivo do pesquisador, objeto desta pesquisa, organizei o Acervo Nivalda Costa (ANC), integrante do Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), fundo<sup>10</sup> Textos Teatrais Censurados, vinculado ao Instituto de Letras da UFBA (TTC-ILUFBA).

Respeitando as peculiaridades dos mais de duzentos documentos reunidos até o final do semestre 2018.2, concernentes ao dossiê da SECPE, dentre eles, texto teatral, matéria de jornal, documentação censória, esboço e rascunho, e material audiovisual, que me permite ler

---

<sup>8</sup> “Conjunto de documentos relacionados entre si por assunto (ação, evento, pessoa, lugar, projeto), que constitui uma unidade de arquivamento” (ARQUIVO..., 2005, p. 80, s.v. *dossiê*).

<sup>9</sup> Estes textos, em sua maioria, não são datados. Reconstruímos a datação a partir de entrevista, documentos de censura e matérias de jornais e fazemos o registro das informações entre colchetes. No caso de tradição plural, indicamos o número de folhas de cada um dos testemunhos, com o uso de barra.

<sup>10</sup> Tomamos, neste trabalho, fundo de arquivo como “[...] o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural [...]” (BELLOTTO, 2006, p. 128).

os processos de produção, transmissão, circulação e recepção dos textos teatrais, bem como o sujeito Nivalda Costa, adotei uma tendência editorial pragmática, de base social e política, na qual reconheço os aspectos materiais e históricos daqueles documentos, testemunhos, monumentos, bem como a conduta crítica do filólogo-editor, essa também marcada por diversas instâncias. O texto, por conseguinte, “[...] é entendido não como produto de uma intenção autoral, mas de aspectos colaborativos, contextos históricos, pessoais, intertextuais, caracterizados, eles próprios, pela variação” (LOURENÇO, 2009, p. 229).

Justifico a realização e a apresentação desta pesquisa de doutoramento na medida em que, junto à ETTC, oferecemos à comunidade científica importante contribuição, pois temos discutido teorias e práticas editoriais de textos modernos e contemporâneos, em especial de textos teatrais, bem como pensado acerca da textualidade eletrônica e das Humanidades Digitais, possibilitando uma reflexão quanto ao impacto do uso de recursos computacionais na edição de textos e às implicações ideológicas e epistemológicas do exercício de leitura política empreendido pelo filólogo, pesquisador, editor e crítico, que toma diversas decisões em seus estudos.

Por meio deste trabalho, assim, apresento diferentes orientações de leitura dos textos teatrais da SECPE, testemunhos da história sócio-política e artística do país, indo ao encontro da proposta do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), órgão do Ministério da Cultura que se ocupou do preparo de edições nas áreas da Dramaturgia Brasileira e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicando a coleção *Clássicos do Teatro Brasileiro* (MARINHO, 1986). Na Bahia, segundo R. Santos (2008), a Secretaria de Cultura e Turismo e a UFBA 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. Há ainda a coleção selo *Dramaturgia da Bahia*, que, desde 2003, tem publicado obras teatrais de diferentes dramaturgos baianos.

Além disso, coloco em cena manifestações histórico-culturais e políticas de uma mulher e, conseqüentemente, de um grupo, que atuaram de forma significativa no teatro e na sociedade em tempos de ditadura militar, criando espaços de visibilidade e de audibilidade, oferecendo subsídios para (re)construir a memória do teatro baiano, muitas vezes, desconhecido ou ignorado nas discussões sobre o Teatro Brasileiro. Registro, em consonância com Marfuz (2008), que somos nós, pesquisadores nordestinos, neste caso, baianos, que temos de assumir sobremaneira esta tarefa:

[e]u lembro certa vez, eu fui assistir a um seminário no Teatro Castro Alves que falava sobre a história da encenação e do teatro brasileiro e as pessoas que compunham a mesa eram basicamente cariocas e paulistas. E eu lembro que um dos atores [...], muito indignado, como porta-voz de todos nós, [...], levantou e perguntou à mesa porque é que quando se fala de Teatro Brasileiro não se inclui o **teatro baiano e o teatro nordestino**? E um dos expositores, falou assim: ‘olhe, eu não conheço...’. **A história do teatro brasileiro não passa pelo mérito ou pela qualidade, ou pela importância, é preciso que se escreva sobre ele. Então, quem tem que escrever sobre esse teatro somos nós.** Somos nós que temos que registrar, somos nós artistas, pesquisadores, professores, alunos [...] (MARFUZ, 2008, p. 2-3, grifo nosso).

Em particular, com este trabalho, posso provocar, como efeito, um descentramento do cânone no que tange à dramaturgia de autoria feminina, da segunda metade do século XX, ao ressaltar parte da produção intelectual e a atuação de uma mulher negra que desempenhou papel significativo no teatro, na literatura e na televisão, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, na Bahia, contudo, por diferentes motivos, sobretudo por preconceito, muitas vezes, teve (e tem) seu nome ocultado, diferentemente de artistas como Aninha Franco, Cleise Mendes e Haydil Linhares, que, de alguma maneira, são (re)conhecidas na sociedade baiana e têm seus nomes registrados em estudos, pesquisas e mapeamentos.

Nesse “quarto encontro”, na feitura da tese, embora tenha já certo conhecimento quanto ao objeto de pesquisa, estudo desenvolvido há aproximadamente 10 anos desde aquele “primeiro encontro” em 2008, ainda fui surpreendida com a potência discursiva, a busca constante por renovação da linguagem teatral, a voracidade antropofágica e a prática de construção de conhecimento daquela mulher que se inscreveu e se transformou a cada produção teatral. Fiquei intrigada, desconfiada, admirada e até extasiada, em alguns momentos, com sua escrita aguerrida e com sua postura de enfrentamento, em um contexto de silenciamentos. Por meio de leitura filológica, de atualização e de ressignificação dos textos da SECPE, sentir-me, muitas vezes, convidada, e até convocada, à luta por igualdade de direitos, por educação para todos, por políticas culturais mais significativas, a favor da diversidade ontológica, epistemológica e cultural, na construção de (e/ou na participação em) atividades sociais, combate ainda tão necessário no cenário sociopolítico atual, no século XXI.

Nessa caminhada, nas idas e vindas durante as atividades de organização do ANC e de leitura crítica das imagens, muitas vezes fui surpreendida e arrebatada pela criatividade da dramaturga, pela ousadia da diretora, pelo engajamento da intelectual, todas atravessadas pela estudiosa, pesquisadora nata. A cada documento e a cada leitura, reforcei o desejo de editar aqueles textos, de dar a ler e a conhecer essa produção dramaturgicamente, de colocar em cena a

mulher, a escrita e o teatro, diferenciados, parte de uma epistemológica dialógica e multicultural, em que se defendeu, na prática, a interação entre signos, linguagens e saberes.

Apresento uma tese também resultante de uma produção colaborativa, dando espaço, em muitos momentos, a outros sujeitos, dentre esses a própria Nivalda Costa, para que junto a mim, construa este tecido, trazendo à cena, em suas palavras, comentários, explicações e relatos que integram os registros feitos em entrevistas à ETTC, em 2007, 2009, 2010 e 2011, no diálogo entre autora, editora e orientadora, mas também entre pesquisadores e profissionais de diferentes áreas, uma vez que “[a] pesquisa é compartilhamento, ainda que isso, nem sempre, se dê a ver [...]. Aprende-se, ao fazer, com o outro. O primeiro passo: *aprender a ouvir*” (HISSA, 2017 [2013], p. 17, grifo do autor).

Este trabalho de doutoramento é composto de dois volumes, um em suporte papel e outro em suporte digital. No primeiro volume, apresento três seções, a saber:

- (i) *Saberes em diálogo na trama do arquivo: o Acervo Nivalda Costa*, em que me posiciono quanto ao referencial teórico-metodológico, aos enlaces empreendidos entre Filologia, Arquivística e Informática para organizar o ANC e estudar o dossiê da SECPE, pondo em relevo minhas escolhas e decisões na catalogação por séries e subséries, bem como apresentando os documentos reunidos, relevantes para a leitura proposta;
- (ii) *Arquivo hipertextual do dossiê da SECPE: acervo e edição*, em que dou a conhecer os meandros filológicos trilhados no estabelecimento desse arquivo hipertextual, por meio de reconhecimento da tradição, da transmissão e da circulação dos textos teatrais da série, assim como de (re)visitação a projetos editoriais eletrônicos, principalmente os desenvolvidos no âmbito da ETTC. Ao informar acerca do modelo, dos recursos e dos programas usados na construção do arquivo, trato, especificamente, sobre as partes que o compõe, sobretudo, o Acervo e as Edições, registrando os critérios de edição e de apresentação utilizados quanto aos formatos hipermídia e de impressão. Trago, ao final desta seção, para leitura e/ou encenação, os textos críticos de *Glub! Estória de um espanto*, *Aprender a nada-r*, *Anatomia das feras* e *Vegetal vigiado*;
- (iii) *Nivalda Costa e sua produção aguerrida: uma trajetória subversiva e muitas práticas de resistência*, teço uma leitura filológica de sua atuação e imagem, por meio das edições e dos documentos, ressaltando, na primeira subseção, a figura da intelectual negra e suas redes de sociabilidade, em diferentes campos e instituições, colocando em primeiro plano seu envolvimento em projetos



artísticos, culturais e populares. Na segunda subseção, foco em sua trajetória no campo do teatro, na década de 1970, como dramaturga e diretora, tecendo uma leitura da artista e da SECPE, considerando o contexto sociocultural.

Após essa seção, seguem as *Considerações finais*, as *Referências* e o *Apêndice*.

No segundo volume, apresento o Arquivo Hipertextual do dossiê da SECPE, acessível a partir de *website*, no domínio <http://acervonivaldacosta.com>, no qual disponibilizo uma barra de menus, com os itens: *Apresentação*, orientando o usuário em relação ao projeto de pesquisa, às partes do arquivo e ao funcionamento do site; *A autora*, trazendo a trajetória e a produção intelectual de Nivalda Costa; *O acervo*, dando a conhecer o dossiê da SECPE, ou seja, os sub-dossiês dos seis textos teatrais, e, de forma sistemática, todos os documentos do ANC; *Consulta*, direcionando o usuário para uma ferramenta de busca que pode ser usada para consulta individual dos documentos dos dossiês, em PDF; *Edições*, com edição fac-similar digital de todos os testemunhos dos seis textos, edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto*, edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* e edição sinóptico-crítica hipermídia de *Vegetal vigiado* (nas quais integramos e relacionamos, por meio de *hyperlinks*, material multimídia, texto, som, imagem e vídeo, remetendo para páginas e sites da internet e/ou para documentos do acervo), além dos supracitados critérios e textos críticos, em formato de impressão; e *Contato*, espaço privilegiado de interação e de troca entre editor e usuários.

## 2 SABERES EM DIÁLOGO NA TRAMA DO ARQUIVO: O ACERVO NIVALDA COSTA

No lugar teórico da Filologia, tecemos relações com outros campos do saber, neste trabalho, com a Arquivística e com a Informática, para tratamento da massa documental do dossiê da SECPE, recorte desta pesquisa<sup>1</sup>, que integra o ANC, parte do ATTC. No exercício de edição e estudo crítico desenvolvido, lemos o texto teatral, objeto de estudo, em sua relação com outros textos, sobretudo, com documentos da censura, da imprensa e do espetáculo, os quais constituem o referido acervo, organizado por estratégia de leitura.

### 2.1 FILOLOGIA, ARQUIVÍSTICA E INFORMÁTICA EM RELAÇÃO PARA TECER UMA CRÍTICA FILOLÓGICA

Temos organizado o ATTC, no âmbito da ETTC, a partir de sistematização, catalogação e inventariação dos documentos virtuais<sup>2</sup>, digitalizados, que compõem mais de sessenta acervos de teatrólogos baianos e de pessoas que viveram e produziram na Bahia, no período da ditadura militar. Esses acervos integram o fundo TTC-ILUFBA no qual se reúnem, segundo Santos (2018), mais de 200 textos teatrais que estão arquivados em diferentes instituições, principalmente, na COREG-AN-DF(DCDP), no NAEXB, no *Nós, por exemplo* – CDMTVV, na SDPTCA, na BPEB, no Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB) e em Arquivos Pessoais (AP).

Desde 2006, nós, membros da ETTC, temos desenvolvido pesquisas e estudos de natureza diversa, conforme procedimentos metodológicos da Crítica Textual, Crítica Genética e Crítica Sociológica<sup>3</sup>, na graduação e na pós-graduação, difundindo parte da produção dramaturgica realizada na Bahia, naquele período, a partir da elaboração de edições e da socialização de textos, apresentando outras possibilidades de leitura. Na práxis editorial com os textos teatrais censurados, preparamos edições (fac-similar, crítica, crítico-genética,

---

<sup>1</sup> Nivalda Costa concedeu autorização legal à Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC) quanto ao uso dos referidos documentos para fins de pesquisa científico-acadêmica.

<sup>2</sup> Há dois grupos de documentos virtuais: os digitalizados e os digitais. Os primeiros “são aqueles que nascem na materialidade dos documentos tradicionais e são, ao longo do processo de criação, ou mesmo posteriormente, digitalizados; ou poder-se-ia dizer, numeralizados, transformados em *bits* [...]” (CIRILLO, 2012, p. 153). Os segundos “nascem em meio digital, não trafegam ao longo do processo gerador da obra pelo meio tradicional” (CIRILLO, 2012, p. 156).

<sup>3</sup> Santos (2015), ao tratar do diálogo entre abordagens críticas (a Crítica Textual, a Crítica Genética e a Sociologia dos textos), na prática editorial, entende a Crítica Sociológica como “[...] aquela que discute como a forma material dos textos determina seus significados e também como sua reprodução, reedição e releitura produzem significados diferentes” (SANTOS, 2015, p. 45).

genética, histórico-crítica, sinóptico-crítica, digital), estudos filológicos e arquivos hipertextuais<sup>4</sup>, a partir dos quais colocamos em rede documentos que testemunham a história do teatro baiano, trazendo, à cena, manifestações histórico-culturais e políticas de diferentes artistas, sujeitos que atuaram de forma significativa no teatro e na sociedade baiana da época (BORGES, 2012).

As pesquisas e os estudos com fontes primárias, em arquivos, de modo geral, têm contribuído para repensar e revisitar os estudos literários, propiciando a produção da história da literatura, o redimensionamento da crítica biográfica e a consolidação da crítica genética ou crítica de processo, noção e termo cunhado por Cecília Salles (1998), uma vez que se problematizam as principais instâncias dos estudos literários (texto, autor, obra, valor estético) e se promove uma dinâmica transdisciplinar entre os saberes, aprofundando-se a crise do paradigma moderno (MARQUES, 2007). No campo da Filologia, no qual se desenvolvem análises filológicas, históricas, literárias, linguísticas etc., reconhecemos o valor das fontes primárias e documentais, principalmente, no que tange a questões relacionadas a patrimônio, memória e identidade culturais.

A partir da pesquisa de fontes, em diferentes arquivos, o filólogo-editor examina e interpreta tradições<sup>5</sup> textuais, descreve textos em sua materialidade, analisa movimentos de criação e caracteriza processos de transmissão, visando construir a história dos textos (BORGES, 2012), para os quais propõe um modo de leitura. “El crítico [filólogo-editor] entonces asume por encima de todo el papel de intérprete, de ‘hermeneuta’, de mensajero y mediador entre la obra y el lector [...]”<sup>6</sup> (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 10), em uma abordagem ética e política, participando daqueles processos, bem como do movimento de atualização e de dispersão dos textos/documentos inerente a todo trabalho filológico.

Conforme Guzmán Guerra e Tejada Caller (2000, p.18-19), as várias formas de fazer filologia “[...] trabajan sobre lenguas, sobre textos y sobre culturas, pero no en todas coincide la motivación inicial de la investigación, y por tanto no todas seleccionan como centro de

---

<sup>4</sup> No Repositório Institucional (RI) da UFBA, podemos consultar as dissertações de Ludmila Antunes de Jesus (2008), Isabela Santos de Almeida (2011), Eduardo Silva Dantas de Matos (2011), Débora de Souza (2012), Williane Silva Corôa (2012) e Mabel Meira Mota (2012), Fabiana Prudente Correia (2013), Liliam Carine da Silva Lima (2014), Carla Cecí Rocha Fagundes (2014) e Hugo Leonardo Pires Correia (2014), e as teses de Arivaldo Sacramento de Souza (2014), Ludmila Antunes de Jesus (2014), Isabela Santos Almeida (2014) e Eduardo Dantas Silva Matos (2014).

<sup>5</sup> A tradição diz respeito à “[t]otalidade dos testemunhos, manuscritos ou impressos, conservados ou desaparecidos, em que um texto se materializou ao longo da sua transmissão.” (DUARTE, 1997, p. 88).

<sup>6</sup> Tradução nossa: “O crítico então assume, sobretudo, o papel de intérprete, de ‘hermeneuta’, de mensageiro e mediador entre a obra e o leitor [...]” (PÉREZ PRIEGO, 1997, p. 10).

atención las mismas cuestiones”<sup>7</sup>. Todas lidam com tarefas minuciosas de pesquisa verbal, material e (inter)cultural (MARQUILHAS, 2010), em um procedimento de leitura material e histórica, todavia, em cada contexto sócio-histórico, visando atender a determinadas circunstâncias textuais, desenvolvem-se abordagens filológicas editoriais distintas para reprodução documental e/ou apresentação de um texto crítico.

Nesse sentido, na Filologia como Crítica Textual, temos nos ocupado da preservação, da transmissão e da edição crítica de textos (manuscrito, datiloscrito, impresso, digital, escrito, oral<sup>8</sup> ou misto), valendo-nos, para tanto, de um diversificado conjunto de saberes e de habilidades. No trabalho com fontes documentais, conforme especificidade do objeto de estudo e finalidades da pesquisa, valemo-nos de algumas ferramentas arquivísticas na organização de arquivos/acervos, na constituição e interpretação de dossiês arquivístico e genético e na sistematização, catalogação e inventariação de documentos.

Tradicionalmente, Arquivologia, também Arquivística, é pensada, em dimensão determinista, mecanicista e reducionista, como “[d]isciplina que estuda as funções do arquivo [...] e os princípios e técnicas a serem observados na produção, organização, guarda, preservação e utilização dos arquivos [...]” (ARQUIVO..., 2005, p. 37, s.v. *arquivologia*). Em perspectiva pós-estruturalista, alguns teóricos empreenderam uma reversão epistemológica, em diversos campos do saber, ao questionar as noções de “verdade”, “realidade”, “originalidade” e “neutralidade”, dentre outras, provocando, por conseguinte, um redimensionamento no que diz respeito aos documentos, aos arquivos e às práticas arquivísticas. Ao discutir a ideia de arquivo como depósito, lugar de guarda das provas do passado, da verdade absoluta, os mesmos evidenciaram o teor crítico e produtor dos pesquisadores, os quais tomam, em seus estudos, uma série de decisões. Logo, alguns conceitos do campo da arquivologia têm sido reexaminados como os de “arquivo”, “acervo”, “fundo”, “proveniência” etc..

De acordo com Heymann (2012, p. 23), nos anos 1990, o arquivo tornou-se objeto de pesquisa em diversos campos do conhecimento, nos quais se problematizou o ideal de imparcialidade da abordagem arquivística tradicional, promovendo-se debates em torno de uma sociologia histórica dos arquivos. Na abordagem tradicional,

---

<sup>7</sup> Tradução nossa: “[...] trabalham sobre línguas, textos e culturas, porém nem todas coincidem em relação à movimentação inicial da investigação e nem todas selecionam como centro de atenção as mesmas questões” (GUZMÁN GUERRA; TEJADA CALLER, 2000, p.18-19).

<sup>8</sup> Os textos orais também são objeto da Crítica Textual e cabe ao editor “[o] estabelecimento de normas gerais e de normas específicas para a conversão dos textos orais em textos escritos” (SILVA, 1994, p. 59).

[...] herdada do positivismo e do cientificismo prevalentes até as primeiras décadas do século XX, predomina a visão de que o arquivo é um espaço inerte que guarda a informação a ser explorada por aqueles que buscam a verdade dos fatos; [...] [na visão sociológica], o arquivo é visto como agente na construção de ‘fatos’ e ‘verdades’, como lócus de produção – e não simplesmente guarda de conhecimento, como dispositivo do exercício de poder (HEYMANN, 2012, p. 23).

Este paradigma teórico está vinculado a problematizações feitas, principalmente, por Foucault e Derrida, uma vez que “[...] [a]mbos instituíram o ‘arquivo’ como metáfora do cruzamento entre memória, saber e poder; como construto político que produz e controla a informação, orientando a lembrança e o esquecimento [...]” (HEYMANN, 2012, p. 24). Foucault (2008 [1969]) que impulsionou uma reformulação epistemológica dos saberes, toma arquivo, de modo imaterial, como sistemas de discursividade, jogos de regras que determinam o (des)aparecimento de enunciados. Materialidade, neste caso, não diz respeito a uma dimensão bibliográfica que considera os suportes, os instrumentos, a forma material de inscrição como relevantes no processo de transformação e/ou atualização de sentidos.

De acordo com Chartier (2015), voltado para o estudo crítico e genealógico do discurso e de suas práticas, e inserido em um contexto de omissão da materialidade objetiva,

[...] Foucault utilizava ‘materialidade’ [...] para se distanciar de uma visão puramente idealista da história das ideias e também para considerar que os discursos têm uma genealogia, características, o nome ou não do autor e uma forma de apropriação no sentido de seu controle ou de sua circulação. Esse uso podia sugerir que o discurso não era uma pura abstração, mas tinha uma localização no mundo social (CHARTIER, 2015, p. 129).

Derrida (2001 [1995]), por sua vez, a partir da etimologia da palavra “arquivo”, apresentou uma crítica àquela abordagem teleológica, evidenciando sua implicação política, uma vez que

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (DERRIDA, 2001 [1995], p. 28-29, grifo do autor).

Pensar o arquivo, nessa perspectiva, implica pensarmos em representações, em construções sociopolíticas, no poder dos arquivos e no poder sobre os arquivos, na função de produtor e intérprete do pesquisador. É buscarmos compreender o movimento de arquivamento e o arquivo como prática e artefato críticos, nos quais são projetados determinados documentos e discursos, aos poucos, naturalizados, instaurados como história.

Por conseguinte, a própria ideia de “verdade” passa a ser questionada, refletindo, sobremaneira, nas noções de “história” (discurso construído), de “memória” (prática seletiva de construção) e de “identidade” (instância plural e aberta).

Em uma abordagem pluridimensional, na Nova História Cultural, corrente historiográfica surgida nos anos 1970, que correspondente à terceira geração da chamada Escola dos *Annales*, pesquisadores reivindicaram a renovação de todo o campo da história, empreendendo críticas tanto às noções de “fato” e de “documento” quanto à função social do historiador, sujeito que constrói o objeto histórico. Aqueles, almejando construir uma história dinâmica e diversificada, na qual pudessem considerar as transformações da sociedade, em seus diferentes aspectos, e a vida cotidiana de todos os homens, voltaram-se para inúmeros documentos até então desprezados, ignorados (LE GOFF, 1990).

A história passa a basear-se

[...] numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem (LE GOFF, 1990, p. 28-29).

Interessa, aos pesquisadores, a partir de tais documentos, “[...] identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002 [1982], p. 16-17), considerando aspectos materiais, discursivos e simbólicos, bem como a atuação dos sujeitos produtores, mediadores e receptores envolvidos. Comunicação, representação, prática e apropriação, atravessadas pela noção de poder, constituem a base dessa perspectiva histórico-cultural, na qual se visam, por um lado, uma análise acerca do trabalho de representação, “[...] isto é, das classificações e das exclusões que constituem [...] as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço [...]” (CHARTIER, 2002 [1982], p. 27), e, por outro lado, um estudo “[...] dos processos com os quais se constrói um sentido [...], dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo” (CHARTIER, 2002 [1982], p. 28).

Representação, como instrumento operatório adotado por grupos sociais, envolve condições, dispositivos e práticas em um processo de produção de sentidos, “[...] num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 2002 [1982], p. 17), visando à construção do mundo social e, por conseguinte, a figuração de identidades, conforme determinados contextos históricos e interesses sociopolíticos. As “lutas de representações” (CHARTIER, 2002 [1982], p. 17), de

acordo com interesses, ideologias e motivações de grupos sociais, funcionam como subsídios para promover apropriações, práticas e discursos, mobilizar concepções, valores e domínios, ler o mundo e produzir sentidos.

O jogo de representações e a mobilidade dos sujeitos colocam em cena a capacidade dos mesmos para desempenhar múltiplos papéis sociais, e, por conseguinte, o caráter de construção das identidades, ou melhor, de quaisquer “sistemas de pertencimento”. Segundo Hall (1997, p. 10), a identidade<sup>9</sup> é

[...] formada e transformada continuamente em relação às maneiras pelas quais somos representados ou tratados nos sistemas culturais que nos circundam. Ela é histórica, não biologicamente definida. O sujeito assume identidades diferentes em momentos diversos, identidades que não estão unificadas em torno de um *self* coerente. Dentro de nós coexistem identidades contraditórias, pressionando em direções diversas, de modo que nossas identificações estão sendo continuamente mudadas.

Os pesquisadores participam dessa configuração social quando, no estudo em e/com arquivos e acervos, fazem escolhas, intervenções e mediações, analisam documentos, constroem discursos, propagam narrativas e atualizam sentidos. Os arquivos “[...] ratificam nossas experiências, percepções, narrativas e histórias [...]” (SCHWARTZ; COOK, 2004 [2002], p. 27) e seus “[...] usuários (historiadores e outros) e moldadores (produtores e gestores de documentos, e arquivistas) acrescentam camadas de significado que se tornam ‘naturais’ [...]” (SCHWARTZ; COOK, 2004 [2002], p. 27). Sabemos que, desde a antiguidade, alguns grupos sociais, envolvendo mulheres, negros, homossexuais, crianças, pobres, presidiários e analfabetos, têm seus registros documentais omitidos ou excluídos, a partir dos quais se forjam processos de representação, identidade e memória (SCHWARTZ; COOK, 2004 [2002]).

Nesse sentido,

---

<sup>9</sup> Para uma conceituação, no campo dos estudos literários, consultemos o verbete *identidade* em <http://edtl.fsh.unl.pt/encyclopedia/identidade/>.

[a] problemática do «mundo como representação», moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. Daí, [...] o interesse manifestado pelo processo por intermédio do qual é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação. Tal tarefa cruza-se, de maneira bastante evidente, com a da hermenêutica, quando se esforça por compreender como é que um texto pode «aplicar-se» à situação do leitor, por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afectam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo (CHARTIER, 2002 [1982], p. 23-24).

No âmbito da Filologia, como procedimento crítico de leitura de textos, o pesquisador, que atua na construção de representações do mundo social, na circulação de narrativas por meio de diferentes modos de leitura, na atualização e produção de sentidos, tem sido convocado a “[...] problematizar a tradição ocidental [...] e recepcionar todas as possibilidades de crítica humanística, fruto [...] dos movimentos feministas, negro, latino-americanos, asiáticos e de outras tradições [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 58). Em meio a vestígios e a resíduos nos/e dos arquivos, pessoais e públicos, a pesquisa filológica, em favor da presença, muitas vezes, tem o efeito, e não necessariamente a função, de reivindicação, ao possibilitar outras leituras por meio do compartilhamento de determinado conhecimento sociocultural a respeito de um sujeito, de uma instituição, de uma sociedade.

O texto, nessa abordagem filológica, é estudado como objeto material e social, documento/testemunho de um lugar e de uma época, que, após o crivo do pesquisador, pode vir a tornar-se monumento e remeter ao passado (LE GOFF, 1994). Entendemos “texto”, a partir de sua etimologia (tēxtūs/tēxtūm), do latim *texere*, tecido, como trama composta de diversos elementos, materialidades e linguagens, e, por isso, compreende “[...] datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la información computerizada [...]”<sup>10</sup> (MCKENZIE, 2005 [1991], p. 31).

Compreendemos que o significado atribuído a um texto é histórico, situado entre as competências do leitor e os dispositivos discursivos e gráficos que o organizam, e condicionado por mediações editoriais (CHARTIER, 2002 [1982]), das quais o filólogo-editor participa. A produção de sentidos, a promoção de narrativas e os modos de emprego da leitura, portanto, estão diretamente ligados a aspectos materiais e históricos do próprio texto,

<sup>10</sup> Tradução nossa: “[...] dados verbais, visuais, orais e numéricos em forma de mapas, impressos e música, arquivos de registros sonoros, de filmes, vídeos e a informação computadorizada [...]” (MCKENZIE, 2005 [1991], p. 31).



aos agentes mediadores, às funções e aos processos de difusão sociais. Logo, a atividade interpretativa, em consonância com Foucault (1997 [1975]), a partir de postulados de Marx, Nietzsche e Freud, é pensada como tarefa infinita, inacabada e fragmentada, a qual se constitui sempre como interpretação de interpretações, marcada por diversas instâncias.

No labor filológico, lidamos tanto com a historicidade do texto e da tradição textual, quanto com a historicidade do método filológico, dos fazeres que remontam à antiguidade, atividades assistemáticas, e a meados do século XIX, ao tomar como referência os princípios científicos e as edições elaboradas conforme paradigma positivista, reconhecendo a dupla historicidade da Filologia, atividade eminentemente histórica (MOREIRA, 2017, informação verbal)<sup>11</sup>. Desde suas origens, esse labor, a partir das habilidades de identificar, editar e comentar, está atrelado à função de salvaguardar a língua e os textos (esses tomados como representantes da verdade absoluta e de sabedoria inquestionável), considerados sagrados. A prática do comentário, conforme afirma Gumbrecht (2007 [2003]), é um ato de construção do *cânon*, pois quanto mais se comenta uma obra, maior o seu grau de importância, em uma dada sociedade. Tradicionalmente, a Filologia contribui para o processo de sacralização, canonização, de textos, participando, principalmente, no século XIX, quando o editor manteve-se empenhado na busca do texto original, da vontade autoral, da eleição, do estabelecimento e da difusão de um conjunto de textos ditos autorizados, modelares. A mediação editorial caracteriza-se como prática sociocultural de construção de sentidos que corrobora com o processo de (re)construção da história da literatura, do cânone literário e do mercado editorial.

A partir de fins do século XX, contudo, após reflexões quanto a tendências dicotômicas, hierárquicas e elitistas e de consequentes deslocamentos, e hoje, no seio de uma crítica contemporânea, a Filologia tem-se desenvolvido a partir de um reposicionamento quanto aos paradigmas de cientificidade em vigência nos séculos XVIII e XIX, no que tange, sobretudo, ao princípio de objetividade e ao caráter determinista, condizente com a reformulação epistemológica dos saberes, de base pós-estruturalista. De acordo com Borges e Souza (2012),

---

<sup>11</sup> Informação obtida no minicurso *Crítica Textual e Ecdótica na contemporaneidade* ministrado pelo Prof. Dr. Marcello Moreira, nos dias 13 e 14 de novembro de 2017, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA.

[a] partir das diversas relações estabelecidas entre Crítica Textual e as novas abordagens de Crítica Literária, Sociologia da Arte e da Cultura, Psicanálise e História Cultural, contempla-se a renovação dos hábitos da ‘velha’ Filologia. Assim, pode-se entender a Crítica Textual (Filologia *stricto sensu*) como um feixe de práticas de leitura, interpretação e edição que, a um só tempo, consideram como objeto, de modo indissociável, **língua**, **texto** e **cultura** (BORGES; SOUZA, 2012, p. 21, grifo do autor).

Nesse exercício, enquanto leitura humanística (SAID, 2007 [2004]), nos estudos filológicos, temos propiciado o conhecimento da história do texto e a revisão de narrativas e discursos, a partir da pesquisa em arquivos e acervos, do estudo dos contextos de produção, transmissão, circulação e recepção, e da investigação dos sujeitos, mediadores, envolvidos nesses processos. Realizamos uma crítica do documento, uma crítica filológica que se faz na interação entre diversos saberes, “[...] concebida [...] como espaço de produção histórica, linguística, sócio-cultural e política [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 47), na busca por “[...] compreender as inter-relações entre os conteúdos produzidos historicamente no texto e os mecanismos (linguístico-discursivos) produtores de significados no texto [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 48).

Zancarini (2008) tem usado a expressão “Filologia Política” para designar e enfatizar a especificidade da análise filológica de textos, por meio da qual podemos “[...] colocar em evidência características da escrita que tinham escapado a outros tipos de leitura” (ZANCARINI, 2008, p. 11). O autor explica:

[...] ‘filologia’ porque partimos de uma leitura [...] lenta e minuciosa que procura re-estabelecer os laços, os ecos, os distanciamentos no interior de uma obra ou entre uma obra e outra; ‘política’ [...] porque, para nós, a abordagem crítica dos textos e a reflexão sobre o sentido das palavras utilizadas na linguagem têm um valor eminentemente político, qualquer que seja o período histórico visado (ZANCARINI, 2008, p. 11).

Essa prática interpretativa filológica dá-se como espaço descentrado, em que é possível fazer circular discursos condizentes com o lugar movente dos diferentes agentes/mediadores sociais, que participam do processo de construção de sentido dos textos e da produção/legitimação de saber. Essa potência político-ideológica inerente à crítica filológica, que se difere de outras críticas, tem levado muitos estudiosos a revisitar e a adotar a Filologia como um procedimento de leitura propício a promover rupturas, inter-relacionado a estudos pós-modernos e pós-coloniais.

Warren (2003) propõe o uso do termo “pós-filologia” para evidenciar um procedimento de leitura crítico-filológica que dialoga, direta ou indiretamente, com tais

estudos, que estão interligados por crises de identidade relativas a condições históricas e estéticas. Filologia,

[e]tymologically, [...] designates a potentially infinite range of activities conducted for ‘the love of language’. Disciplinarily, the range is only slightly less broad, and includes historical linguistics, textual editing, literary analysis, and the study of national cultures. In practice, usages that limit *philology* to a set of technical engagements functions in tension with this virtually limitless epistemological potential<sup>12</sup> (WARREN, 2003, p. 20, grifo do autor).

No âmbito da Filologia, como “[...] a set of methods for constituting history through language [...]”<sup>13</sup> (WARREN, 2003, p. 22), pesquisadores têm desenvolvido importante função quanto a estudos pós-modernos e pós-coloniais, a revisões de narrativas legitimadoras e de discursos hegemônicos, a reconfiguração de acontecimentos históricos. Esses estudos, no que diz respeito a pressupostos teóricos, estão vinculados ao pós-estruturalismo, à crítica das origens e das representações lineares, hierárquicas e universalizantes.

Gumbrecht (2007 [2003]) delinea Filologia como “[...] una constelación de habilidades académicas orientadas a ocuparse del cuidado de textos históricos [...]”<sup>14</sup> (GUMBRECHT, 2007 [2003], p. 14), evidenciando a consciência histórica e o teor pedagógico inerentes ao exercício filológico. O referido autor considera a Crítica Textual um importante método na identificação e preparação de objetos de estudo, a partir dos quais se pode desafiar e convidar discentes a arriscar sentidos e a promover outros modos de leitura, propiciando a formação de leitores críticos (GUMBRECHT, 2007 [2003]).

Para tanto, cabe ao filólogo-editor, de acordo com Gumbrecht (2007 [2003]), as práticas/habilidades de: i) identificar fragmentos, enquanto objeto materialmente presente; ii) editar textos; iii) escrever comentários históricos, como exercício e discurso inconclusos, a partir dos quais se fornece conhecimento suplementar e promove mediação entre distintos contextos culturais; iv) fazer história, prática e atitude de historiar, que se dá a partir da disposição do observador em reconhecer épocas e culturas distintas; e v) ensinar, partindo-se do pressuposto de que todo componente curricular é, em sua natureza, interdisciplinar, integrador e dialógico.

---

<sup>12</sup> Tradução nossa: “[e]timologicamente, [...] designa uma gama potencialmente infinita de atividades conduzidas para ‘o amor à linguagem’. Disciplinarmente, o alcance é apenas um pouco menos amplo, e inclui linguística histórica, edição textual, análise literária e o estudo de culturas nacionais. Na prática, usos que limitam a *filologia* a um conjunto de funções de engajamentos técnicos em tensão com este potencial epistemológico virtualmente ilimitado” (WARREN, 2003, p. 20, grifo do autor).

<sup>13</sup> Tradução nossa: “[...] um conjunto de métodos para constituição da história através da linguagem [...]” (WARREN, 2003, p. 22).

<sup>14</sup> Tradução nossa: “[...] uma constelação de habilidades acadêmicas orientadas a ocupar-se do cuidado de textos históricos [...]” (GUMBRECHT, 2007 [2003], p. 14).

Nessa atividade interpretativa de “[...] leitura dos textos a partir das coordenadas e diretrizes histórico-culturais que os tornaram possíveis [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 58), o filólogo-editor assume diferentes papéis, o que implica diferentes tipos de construções subjetivas, de (inter)mediações culturais, de estilos de prática filológica. Então, “[...] no podemos involucrarnos con un texto editado [...] sin començar a preguntarnos quién habrá sido el editor y qué principios habrá seguido al establecer el texto”<sup>15</sup> (GUMBRECHT, 2007 [2003], p. 41).

Ao longo do tempo, teorias e métodos editoriais passam por reformulações e transformações, a fim de atender a determinadas circunstâncias relativas à natureza plural do objeto de estudo, o texto, que orienta a atividade do filólogo-editor, os procedimentos e os resultados editoriais. “As mudanças que fizeram entender o texto, como produto histórico, social e cultural, e o autor, como escritor e leitor (que se constroem no texto), motivaram uma transformação na prática editorial, que se fez inevitável” (SANTOS, 2015, p. 44). Passou-se a reconhecer, como inerentes ao texto, a instabilidade e o aspecto colaborativo, tomando, para edição e estudo, em sua singularidade, cada uma das versões dos textos de uma obra.

Nos últimos anos, em consonância com o que propomos nesta tese, muitos pesquisadores têm buscado, a partir do diálogo entre a Filologia e a Informática, dar maior visibilidade à história do texto e promover, de forma mais ampla, mobilidade e difusão documental, pondo em relação diferentes documentos e acervos, empreendendo enlaces entre Filologia, Arquivologia e Informática, sobretudo, na elaboração de projetos editoriais eletrônicos, em formato de arquivo hipertextual. Os programas digitais permitem ao editor posicionar-se criticamente, ao armazenar, relacionar, historiar e publicar todos os documentos utilizados na pesquisa, criando, conseqüentemente, condições para que o leitor/navegador possa trilhar seus próprios caminhos e, assim, produzir outros conhecimentos.

#### O uso de meios eletrônicos nos estudos filológicos

[...] fez questionar o modo de fazer e as teorias de edição. Primeiro, pelo processo mecânico, melhor realizado por meio de ferramentas informáticas (fac-símile (imagem), digitalização, transcrição, cotejo das variantes, das transformações no texto, etc.); segundo, pela prática de uma edição crítica, entendida como a produção de um texto único, singular, estabelecido a partir das lições de outros testemunhos ou do juízo do editor (BORGES; SOUZA, 2012, p. 39).

Tais reconfigurações, no que tange aos documentos, a teoria e prática editoriais e aos acervos, implicam novos investimentos por parte dos editores. “Desde o início da década de

---

<sup>15</sup> Tradução nossa: “[...] não podemos tomar um texto editado [...] sem começar a nos perguntar quem terá sido o editor e quais princípios terá seguido ao estabelecer o texto” (GUMBRECHT, 2007 [2003], p. 41).

[19]90 que as potencialidades do meio digital para a edição e estudo dos textos das Humanidades têm vindo a ser exploradas pelo meio académico” (LOURENÇO, 2009, p. 2). Urbina et al. (2002), Morrás (2003), Lucía Megías (2012) e Shillingsburg (1993) são unânimes quanto à relevância do suporte digital, e do arquivo hipertextual em especial, na elaboração de projetos editoriais, por suas vantagens, tanto em relação à capacidade de armazenamento, de reprodução e de mobilidade, quanto à possibilidade de inter-relação e difusão de uma massa documental.

Segundo Lucía Megías (2012, p. 117), o “[...] texto digital está llamado a revolucionar nuestros modos de acceder y difundir el conocimiento [...]”<sup>16</sup> e o “[...] hipertexto [...] vino a dar respuesta a los nuevos modos de edición digital que una obra necesita para dar cuenta de su complejidad (en su génesis, su transmisión, su recepción) [...]”<sup>17</sup> (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 120). Entretanto, para além de acumular informações, é necessário criar novos modelos de difusão e de relação da informação, bem como indagar o meio digital quanto aos possíveis enlaces estruturais e semânticos, considerando-se aspectos como hipertextualidade (relações entre os documentos), interatividade (participação do leitor/navegador) e hipermedialidade (incorporação de outras materialidades) (LUCÍA MEGÍAS, 2012).

O uso de programas eletrônicos, nos estudos filológicos, tem permitido maior “[...] mobilidade e celeridade [...]” (BORDINI, 2012, p. 123) no que se refere aos documentos, acervos e arquivos, na (re)contextualização e atualização dos mesmos, com impacto significativo nos modos de leitura e de acesso. Bordini (2012, p. 119) propõe uma distinção entre as noções de arquivo e de acervo, considerando “[a]rquivos [...] como lugares de guarda, com o propósito de preservar fisicamente os documentos neles contidos, implicando atividades de higienização, embalagem, restauro e arquivamento [...]” e acervos, em sentido estrito, como “[...] conjunto de documentos em papel ou em objetos que testemunham a vida e a obra de um escritor [...]” (BORDINI, 2012, p. 119), e, de forma ampla, como “[...] vestígios de um processo criativo, de condições de produção e recepção, de peculiaridades de vidas humanas tornadas texto, ameaçados pelo fluir da História [...]” (BORDINI, 2012, p. 119).

Nessa perspectiva, na qual se promovem outros modos de ler o mundo, por meio do enlace entre Filologia, Arquivística e Informática, inscrevemos o presente estudo de parte da produção dramaturgica da baiana Nivalda Silva Costa. A fim de elaborar edição dos textos

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: o “[...] texto digital está chamado a revolucionar nossos modos de acessar e difundir o conhecimento [...]” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 120).

<sup>17</sup> Tradução nossa: o “[...] hipertexto [...] veio para responder aos novos modos de edição digital que uma obra necessita para dar conta de sua complexidade (na sua gênese, transmissão, recepção) [...]” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 120).

teatrais censurados e crítica filológica dos/e nos documentos pertencentes à SECPE, desenvolvida no contexto sócio-político e cultural do regime militar, bem como socializar tais documentos e edições em um arquivo hipertextual, precisamos, inicialmente, organizar o ANC, a partir das tarefas de sistematização, catalogação e inventariação.

Na atividade de catalogação dos documentos que compõem os diferentes acervos do ATTC<sup>18</sup>, dentre eles o ANC, temos respeitado a proveniência e a funcionalidade dos mesmos, em consonância com o que afirma Bellotto (2012, p. 107) quanto às “[...] especificidades semânticas e genéticas do documento de arquivo [...]”, à necessidade de manter o vínculo com os demais documentos e com a entidade produtora, levando em conta a problematização quanto à noção de “originalidade” e o reconhecimento da relevância do contexto sócio-histórico nos estudos pós-modernos.

Considerando essas questões, de acordo com os documentos e com a proposta de edição e de estudo crítico-filológico dos/nos textos teatrais censurados, temos organizado os acervos a partir da catalogação dos documentos em dez séries, na qual se põem em diálogo diversos documentos, o que propicia a realização de uma leitura em rede, a saber: 01 Produção Intelectual; 02 Publicações na Imprensa e em Diversas Mídias; 03 Documentação Censória; 04 Esboços, Notas e Rascunhos; 05 Documentos Audiovisuais e Digitais; 06 Correspondência; 07 *Memorabilia*; 08 Adaptações e Traduções; 09 Estudos; 10 *Varia*<sup>19</sup>.

Após ser agrupado em séries e subséries, conforme a especificidade dos acervos, cada item documental é identificado por um código

[...] que se constrói a partir das seguintes informações: a) SÉRIES, em **algarismos arábicos** (01,02...), com dois dígitos, e respectivas SUBSÉRIES indicadas por **letras do nosso alfabeto** (a, b, c...); b) NÚMERO DO ITEM, em **algarismos arábicos**, com quatro dígitos (0001, 0002...)[, em ordem numérica progressiva e sequencial]; c) ANO, **abreviado nos dois últimos dígitos** (quando não houver registro da data no documento, colocar a informação sem data (sd)). O código seria assim construído: **01a0001-72** (01= Série Produção intelectual; a = Subsérie Texto teatral; 0001 = número do item no acervo; 72 = 1972) (SANTOS, 2018, p. 106, grifo do autor).

A esse código, no caso dos textos teatrais, para identificar os testemunhos, acrescentamos “**T**” (abreviatura para testemunho), numerados sequencialmente (T1, T2, T3) (TUTORIAL..., 2016), ficando, portanto, **01a0001-72T1**. Os documentos que integram a série

<sup>18</sup> “A proposta de organizar o Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC) surgiu como atividade da LET 686 Estudos de Acervos Documentais, no segundo semestre de 2015. Para tal fim, construímos um modelo para organização dos acervos e o colocamos em prática com os dramaturgos em estudo, João Augusto (por Rosa Borges, no que tange ao *Quincas Berro d’Água*), Nivalda Costa (por Débora de Souza) e Deolindo Checucci (por Carla Fagundes). Esse modelo será aplicado na organização dos demais acervos” (SANTOS, 2018, p. 106).

<sup>19</sup> Para esta organização tomamos por base o *Manual de Organização do Acervo Literário de Érico Veríssimo*, de Maria da Glória Bordini (1995).

“Publicações na Imprensa e em Diversas Mídias”, que já se encontram no ATTC, são dispostos em ordem cronológica por texto teatral, o qual é apresentado em ordem alfabética. Para novos documentos, a sequência numérica do item é dada pela ordem em que é incorporado ao Acervo (TUTORIAL..., 2016). Quanto aos documentos censórios, a sequência numérica do item documental é dada pela ordem do processo censório arquivado na COREG-AN-DF(DCDP)<sup>20</sup>.

A seguir, apresentamos dois quadros acerca, respectivamente, da proposta de catalogação por séries (Cf. Quadro 1) e do modelo de ficha-catálogo para os textos teatrais (Cf. Quadro 2), constando descrição do testemunho e resumo do texto da peça teatral.

---

<sup>20</sup> Conforme documentos censórios pesquisados, observamos que a COREG-AN-DF(DCDP) segue, com raras exceções, a ordem do processo administrativo censório realizado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP).

**Quadro 1** – Catalogação dos documentos dos acervos por séries

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

Fonte: Elaborado por Rosa Borges, Carla Fagundes e Débora de Souza (TUTORIAL..., 2016, p. [6])



**Quadro 2 – Ficha-catálogo para texto teatral**

COSTA, Nivalda Silva.

*Anatomia das feras*. Salvador, [1978]. 12f. Testemunho 1.

**Localização:** Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB)

**Classificação:** Adulto

**Personagens:** 14

**Número de Atos:** 06

**Número de Cenas:** 12

**Testemunho (T1)**

**Descrição:** datiloscrito, com 12 folhas e 308 linhas: f.1, capa; f.2-12, texto. Há marcas de grampo e de clipe enferrujado, à margem esquerda. Medida do suporte: 320mm x 215mm. Folhas numeradas em algarismos arábicos datilografados, no ângulo superior direito, exceto a última folha. Têm-se alguns rasgos na borda da primeira folha e a tinta, em vários trechos, está em processo de apagamento. Um pedaço de barbante que perpassa duas perfurações, centralizadas à margem esquerda, une o texto. Há emendas autorais, à mão, em tinta azul e preta.

**Resumo:** Representa-se um sanatório, no qual os pacientes encenam um auto sobre a morte da liberdade. Quatorze personagens retratam o contexto ditatorial em uma linguagem simbólica, com constantes jogos e movimentos silenciosos. Tem como tema a Revolta dos Malês.

**Palavras-chave:** Teatro negro. Revolta dos Malês. Liberdade.

**Estudos desenvolvidos pela ETTC:**

SOUZA, Débora de. *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição*. f. 251 Il. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

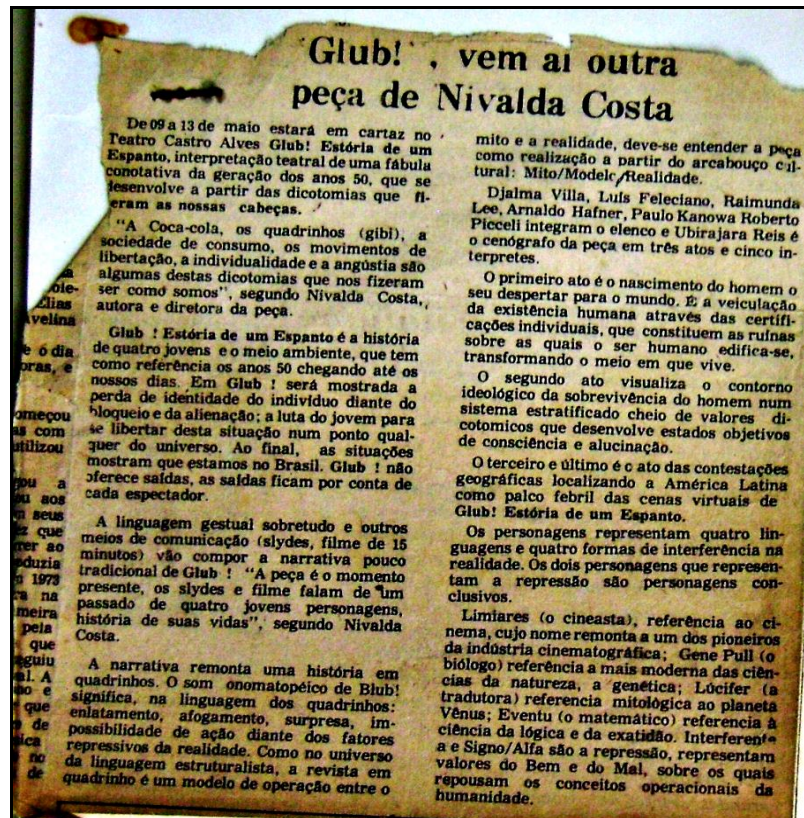
Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Para os documentos da imprensa e da censura temos também um modelo de ficha-catálogo. Vejamos as fichas-catálogo (Cf. Quadros 3 e 4) referentes à matéria de jornal intitulada *GLUB!, vem aí outra peça de Nivalda Costa* (Cf. Figura 1) e ao Certificado de Censura do texto *Glub! Estória de um espanto* (Cf. Figura 2) utilizadas para identificação dos documentos agrupados nas séries “Publicações na imprensa e em diversas mídias” e “Documentação censória”, respectivamente.

Quadro 3 – Ficha-catálogo para matéria de jornal

Referência			
GLUB!, vem aí outra peça de Nivalda Costa. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 23 abr. 1979. Teatro. Recorte de Jornal conservado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.			
Assunto			
Produção Teatral Teatro Adulto, Infantil e Infanto-Juvenil	Autoria / Direção Adaptação / Tradução	Elenco	Data e Local de encenação
Glub! Estória de um espanto	Autoria e direção: Nivalda Costa / Produção: Grupo de Experiências Artísticas	Djalma Villa, Luís Feleciano, Raimunda Lee, Arnaldo Hafner, Paulo Kanowa, Roberto Picceli e outros.	9 a 13 de maio / Teatro Castro Alves
Descrição			
Recorte de Jornal. Seção Teatro. Texto em duas (2) colunas, 39 e 40 linhas, respectivamente.			
Resumo			
Informa a respeito da encenação da peça teatral <i>Glub! Estória de um espanto</i> , em três atos, com direção de Nivalda Costa e cenografia de Ubirajara Reis, a ser montada no Teatro Castro Alves. Apresenta-se uma síntese do conteúdo e dos atos da peça, evidenciando-se que a narrativa constrói-se conforme uma revista em quadrinho. Trata-se da história de quatro jovens, que representam quatro linguagens e quatro formas de interferência na realidade.			

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Figura 1 – Recorte de jornal sobre a peça teatral *Glub! Estória de um espanto*

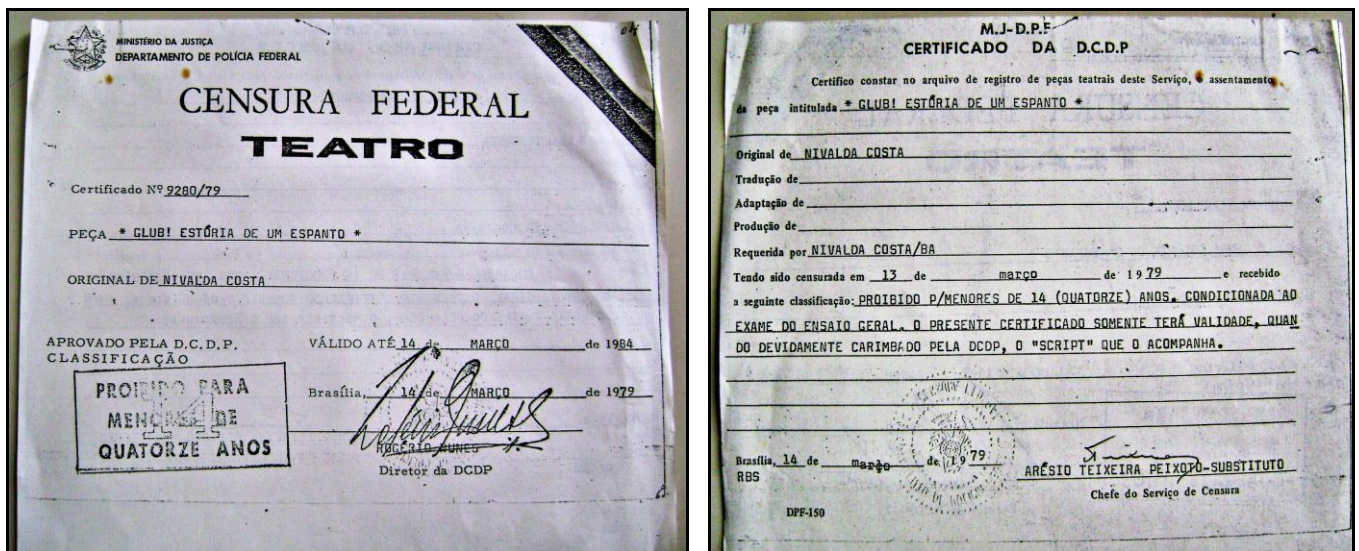
Fonte: GLUB!..., 23 abr. 1979. APNC

**Quadro 4** – Ficha-catálogo para documentos censórios

<p><b>Referência:</b> CERTIFICADO [DE CENSURA] n.º 9280/79. Brasília, 14 mar. 1979.</p> <p><b>Tipo documental:</b> Certificado.</p> <p><b>Localização:</b> Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.</p> <p><b>Descrição:</b> reprodução de Certificado de Censura emitido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas referente ao texto da peça teatral <i>Glub! Estória de um espanto</i>. Censura Federal: Seção Teatro, Brasília, 14 mar. 1979. Prazo de validade: 14 mar. 1984. Assinam Rogério Nunes (no anverso) e Arésio Teixeira Peixoto (no verso).</p>
--

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

**Figuras 2 e 3** – Fac-símiles do Certificado de Censura do texto *Glub! Estória de um espanto* (anverso e verso, respectivamente)



Fonte: CERTIFICADO..., 14 mar. 1979. APNC

O material reunido, principalmente, nas séries “Publicações na imprensa e em diversas mídias”, “Documentação censória”, “Esboços, notas e rascunhos” e “Documentos audiovisuais e digitais”, é substancialmente relevante no desenvolvimento de diversificados estudos e leituras, na Filologia (no trabalho de edição e estudos crítico-filológicos), na Literatura (no processo de (re)construção da literatura dramática produzida na Bahia), na História (para tratar sobre o período ditatorial e seu impacto na sociedade baiana) e no Teatro (ao propor uma leitura da dramaturgia baiana, daquele contexto) (SANTOS, 2012).

Tradicionalmente, em uma tendência estruturalista, poderíamos estudar tais documentos como paratexto, conforme Genette (1982), reduzindo a complexidade e a diversidade textual dos mesmos, delimitando-os e situando-os nos interstícios do texto, em um espaço periférico. Todavia, nos estudos filológicos contemporâneos, em diálogo com

outros saberes e outras práticas, nos propomos a ler criticamente o texto teatral no enlace com outros textos/documentos, não considerados inferiores ou subalternos àquele, ao contrário, reconhecidos em seus aspectos materiais, linguísticos, literários, socioculturais e históricos, importantes na construção da leitura almejada. Na construção e na leitura do ANC, adotamos uma perspectiva rizomática, relacional e interativa, em forma de rede, considerando que “[u]m rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo* [...] é aliança, [...] tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995 [1980], p. [36], grifo do autor).

Nesse sentido, adotamos, no exercício filológico apresentado neste trabalho, o viés da diversidade, da fragmentação e do simulacro, buscando nos afastar de tendências hierárquicas e da busca de origens, não ignorando as instâncias históricas e as relações dinâmicas de poder que atravessam os documentos. Essa perspectiva é parte de um gesto de reavaliação no que se refere às implicações ideológicas e epistemológicas do labor filológico, das diferentes edições, as quais são perpassadas por múltiplas mediações, bem como de uma conduta crítica quanto ao papel do filólogo-editor. Valendo-nos de práticas editoriais e arquivísticas e de programas eletrônicos, propomos a organização do ANC, para posterior constituição e interpretação do dossiê da SECPE.

## 2.2 O ACERVO NIVALDA COSTA

O filólogo-editor, no campo da Filologia, tece diálogos com diferentes saberes e apropria-se de instrumentos e programas, de outras áreas, para uma leitura do texto na relação entre diversos textos, tomando e respeitando os mesmos em sua instabilidade e diversidade material e sócio-histórica, enquanto parte de uma teia. Para tecer uma crítica filológica, inerentemente hermenêutica, política e dinâmica, de determinado texto, torna-se imprescindível, ao filólogo, uma abordagem transdisciplinar, a partir da qual possa (re)construir e ler a história do mesmo. A Filologia, desse modo, é adotada aqui como um procedimento para a leitura crítica de textos, no qual se cruzam as perspectivas material, sócio-histórica e político-cultural (ALMEIDA; BORGES, 2017).

A fim de propor uma leitura crítica dos textos teatrais censurados, de Nivalda Costa, tomados como potência e manifestação estético-ideológica, empreendemos, no âmbito da Filologia, em diálogo com a Arquivística, as atividades de sistematização, catalogação e inventariação de documentos, na tarefa de organização do ANC. Ressaltamos a distinção existente entre o labor do filólogo (de edição e estudo crítico-interpretativo) e o labor do

arquivista (de sistematização de arquivos públicos e privados), pondo em evidência nossa proposta de organizar o referido acervo como um recurso para, após constituição e interpretação do dossiê da SECPE, estudar parte significativa da produção dramaturgicamente de Nivalda Costa. Visamos à elaboração de edição dos textos que compõe a Série bem como ao estudo crítico-filológico das imagens de dramaturga, diretora e intelectual, que se enlaçam em seus posicionamentos, enunciações e escritos.

Constituir o ANC e apresentar um arquivo hipertextual do dossiê da SECPE, no âmbito da academia, é reforçar a necessidade de registrar esse passado, dar a ler um testemunho daquele momento histórico, (re)construir a memória de determinado grupo social, resistir ante a luta entre lembrança e esquecimento, reflexo das relações de poder. É, ainda, ratificar o gesto de organização de um arquivo pessoal empreendido por Nivalda Costa, ao longo de sua vida, o APNC, relevante fonte de pesquisa, “figura epistemológica” (MARQUES, 2007), instância de produção de imagens de si (ARTIÈRES, 1998), e artefato crítico, construto sócio-político, prática de resistência (ARTIÈRES, 1998).

O ANC possibilita pensar acerca da produção e da atuação daquela mulher, considerando suas redes de sociabilidade, sua relação com outros sujeitos e seu envolvimento em movimentos socioculturais e políticos da época, sobretudo da década de 1970. Trata-se de um material que fornece elementos para a análise (1) dos textos teatrais pertencentes àquele dossiê, considerando conteúdo e vestígios quanto à encenação; (2) do processo de inserção da supracitada artista no movimento de teatralização, teatro do acontecimento, bem como no movimento de resistência, teatro político e negro, ambos na Bahia; e (3) da trajetória de Nivalda Costa, mulher que, em seu tempo, atuou, de algum modo, na configuração de uma atmosfera intelectual feminina negra.

No ANC reúnem-se mais de trezentos documentos, referentes, principalmente, ao espetáculo, à imprensa e à censura teatral, que suplementam e enriquecem sobremaneira a leitura dos textos teatrais e das imagens de Nivalda Costa. Ao longo dos anos, temos construído esse acervo, reflexo da prática de pesquisa coletiva, a partir de diferentes atividades de registro dos documentos, de digitalização, após consulta e captura das imagens em diversas instituições de guarda; de sistematização, catalogação e inventariação, na tarefa de organização do referido acervo; de pluralização, na incorporação ao ATTC; e de ampliação da possibilidade de circulação e de (re)inserção como parte da memória social.

Nesse processo de organização, o texto teatral, objeto de estudo, é pensado como “centro provisório” (BORGES; SOUZA, 2012), parte de uma rede composta por diferentes “centros”, pontos móveis que podem ser expandidos a depender do olhar e do propósito do

pesquisador, e é lido em sua relação com os demais documentos do acervo, todos reconhecidos, respeitados e preservados, considerando-se as suas especificidades materiais e históricas. Logo, a organização proposta fornece também pistas quanto à nossa mediação filológica e orienta, em alguma medida, a consulta e a leitura dos documentos por parte de outros sujeitos.

O texto teatral é compreendido como aberto, plural e inacabado, no qual se sobrepõem camadas, discursos e subjetividades a cada apresentação ou representação. De acordo com Grésillon e Thomasseau (2014 [2005], p. 117, grifo do autor),

[a] obra teatral [...] inclui um conjunto de documentos constituído pelo texto impresso e sua representação. Ou seja, de um lado, os diálogos e as rubricas; de outro, a representação, juntamente com a sua encenação, ou melhor, as diversas encenações [...]. Cada obra teatral inclui, assim, uma *sobreposição de substratos complexos* e em permanente evolução [...].

O texto dramático (escrito) e o texto cênico (vinculado à teatralidade, a todos os elementos que constituem a encenação) entrecruzam-se na feitura do texto teatral, organizado, em sua maioria, em partes, atos e cenas, independentes ou não. A escrita desse texto, muitas vezes, desde os primeiros movimentos de gênese, dá-se com vistas à cena, em “[...] um diálogo permanente entre a letra e a imagem, o verbal e o cênico, mas também entre a fábula e a vida” (GRÉSILLON, 1995, p. 279). Esse enlace entre texto e cena, inerente à produção teatral, perpassa o processo de criação e de apresentação/representação, de acordo com as tendências dramaturgias.

No campo do teatro, existe uma tensão estética e ideológica entre aqueles que defendem, priorizam, o dramático, o texto, a linearidade discursiva, a poética do drama, de linha aristotélica, a “[...] representação de um cosmos fictício, que se apresenta em um palco fechado, ou teológico, [...], e é instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade [...]” (FERNANDES, 2008, p. 12-13), vertente tradicionalmente desenvolvida na cultura ocidental; e aqueles que defendem o espetacular, “[...] o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador, o que marca a passagem da representação para a encenação [...]” (FERNANDES, 2010, p. 114).

É importante ressaltar que, segundo Ramos (2008, p. 64),

[u]m possível ponto de inflexão no sentido de uma poética da cena, ou do espetáculo, aparece na ópera e na reflexão estética de Richard Wagner, no século XIX, mas já está presente no teatro elisabetano e no barroco espanhol, e se consolida técnica e materialmente no século XVII, com as maravilhas cenográficas e cenotécnicas que os artistas italianos ofereciam aos frequentadores das primeiras óperas nos intervalos entre os atos. Numa perspectiva mais radical, a poeticidade do espetáculo nunca esteve ausente da reflexão sobre o teatro, desde suas formas primitivas às mais acabadas, e mesmo na *Poética* de Aristóteles ela já está apontada.

Contudo, em fins do século XIX, devido a inúmeras questões, dentre as quais a necessidade de afirmação do teatro como arte autônoma e a emergência da figura do encenador, “[...] a teatralidade [...] se torna o caráter essencial e específico do teatro e [...] [passa a constituir] o objeto das pesquisas estéticas contemporâneas” (PAVIS, 2008 [1996], p. 373). Nesse movimento de defesa da teatralidade, conhecido também como movimento de reateatralização, artistas, sobretudo encenadores, que desempenhavam funções diversas, de diretor, de compositor e de cenógrafo, promoveram um deslocamento do dramaturgo e do texto dramático, núcleos centrais do teatro até aquele momento, reconhecendo todos os elementos teatrais como relevantes na construção do espetáculo, desenvolvendo outras formas de encenação, outros usos dos textos verbais, outras relações entre palco e plateia.

Segundo Fernandes (2008), a partir de 1900,

[...] a cena passa a refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas, independentes de um texto a encenar, e se concentra sobre a realidade teatral em prejuízo da representação do mundo. Esse movimento de autonomia é impulsionado pelo nascimento do cinema [...] [e] é a partir daí que a teatralidade começa a ser trabalhada, ainda que timidamente, como dimensão artística independente do texto dramático, em um processo de autonomia que se completa apenas no final do século XX (FERNANDES, 2008, p. 15).

Ao longo desse século, em um movimento de defesa do teatro como arte distinta e independente da arte literária, “[...] com a institucionalização do encenador e da prática da encenação [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 388), floresceu um processo de primazia da cena frente ao dramático, e, por conseguinte, um teatro experimental. Nesse sentido, entendemos “teatralidade” ou “teatralização” não de modo restrito, atrelado ao conceito de literalidade, à ilusão idealista de retorno a um teatro “puro”, “original”, a partir de um gesto de “recuperação da essência” do teatro, mas, em perspectiva ampla, pragmática e polissêmica, em paralelo à noção de encenação, como movimento de construção de possibilidades, de outros modos de apresentação, embasado em pesquisas cênicas, em experimentação.

O uso do termo “experimental”

[...] pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados ‘difíceis’, na interpretação dos atores, na situação de recepção do público. [...] [A] ordem do espetáculo é submetida a variações [...]. O direito à pesquisa e, portanto, ao erro, estimula os criadores a assumirem riscos a propósito da recepção [...], a modificar incessantemente a encenação, a buscar e a transformar em profundidade o olhar do espectador [...] (PAVIS, 2008 [1996], p. 389).

A expressão “teatro experimental” assemelha-se às denominações “teatro de vanguarda”, “teatro-laboratório”, “*performance*”, “teatro de pesquisa” e “teatro moderno”, contrário aos pressupostos vinculados ao teatro clássico, tradicional, comercial e burguês, em “[...] que [se] visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 388). Desse modo, para além de um gênero, de uma manifestação estético-histórica, concerne a “[...] uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial” (PAVIS, 2008 [1996], p. 388, s.v. *teatro experimental*).

Para estudar a dramaturgia de Nivalda Costa, artista que defendia a vertente espetacular, inerentemente, experimental, adotamos “teatralidade” em sentido plural e local, indo de encontro àquelas visões dicotômicas e normativas, uma vez que a ampliação conceitual permite, em consonância com Fernandes (2010, p. 101), “[...] dissociar o termo de qualidades abstratas [...], para trabalhá-lo a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e [...] da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares específicas”. Nessa perspectiva, podemos ler de que modo Nivalda Costa atuou no teatro baiano, bem como os dispositivos de pesquisa e os vetores de teatralidade construídos, no que tange à SECPE, prática experimental que se constituiu no enlace entre diversos signos, linguagens e elementos.

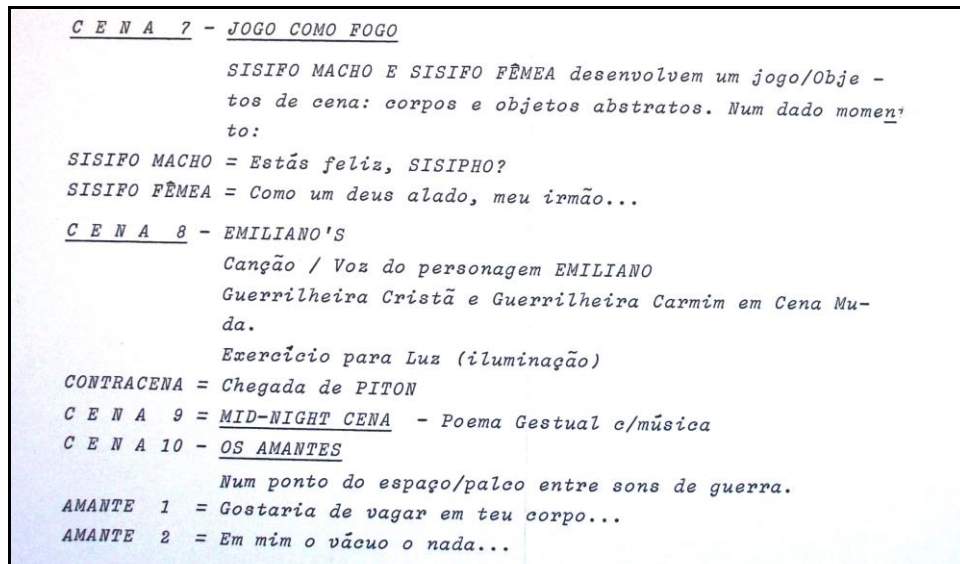
Nos textos teatrais provenientes desses estudos cênicos, há cenas pouco ou nada explicitadas textualmente, em que tudo se desenvolvia e resignificava, durante a encenação, por meio de movimentos corporais, gestos, objetos cenográficos, efeitos de iluminação e sonoplastia, enquadramentos, projeções de fotos e material audiovisual, dentre outros, que se suplementavam na construção do espetáculo. Leiamos um excerto do texto *Casa de cães amestrados* (doc. NC03c0028-80T1<sup>21</sup>), à figura 4:

---

<sup>21</sup> Código de identificação do item documental conforme registrado no ANC.



**Figura 4** – Recorte de fac-símile do texto *Casa de cães amestrados*

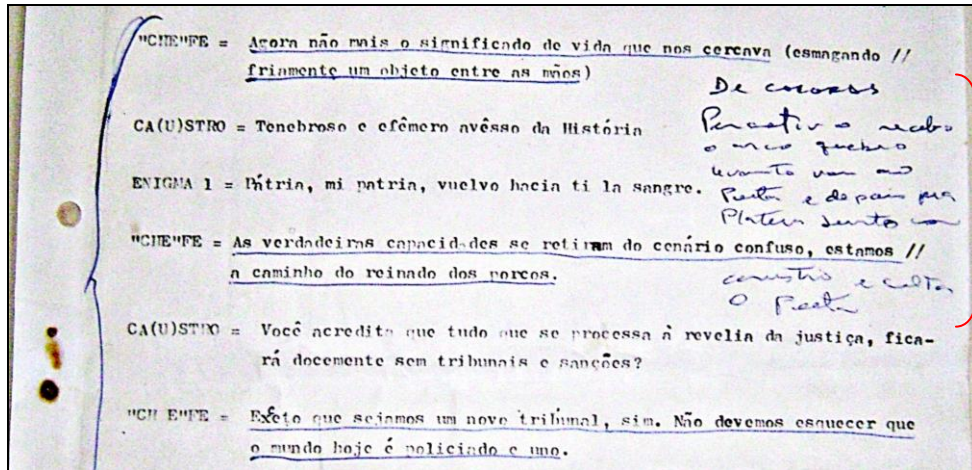


Fonte: COSTA, 1980a, f. 6. COREG-AN-DF(DCDP)

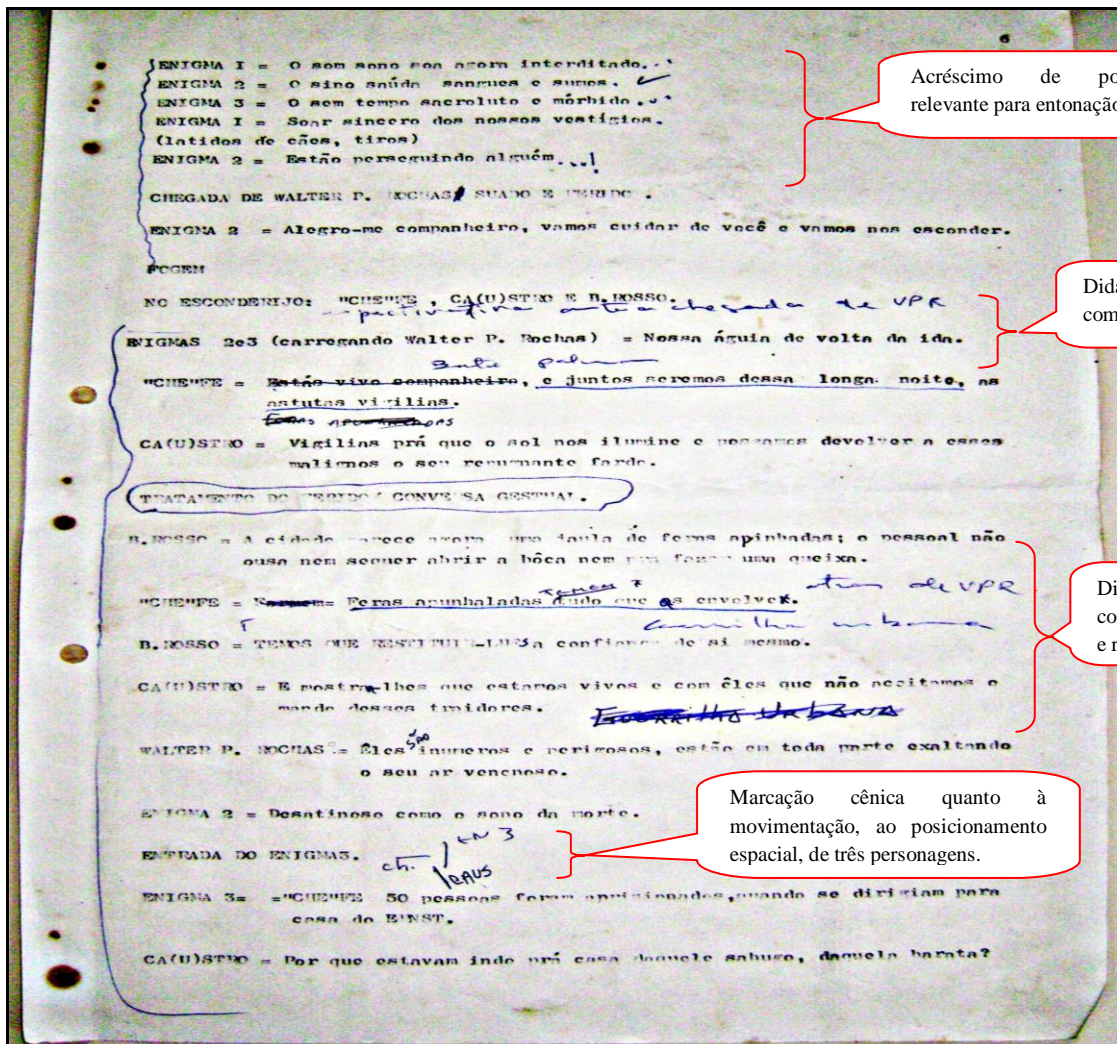
Esse texto, assim como todos os outros da SECPE, difere-se do texto dramático, característico da dramaturgia clássica, da tradição ocidental, que converte o texto escrito no “[...] elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática” (PAVIS, 2008 [1996], p. 406, s.v. *texto e cena*). No teatro estudado, o texto, escrito para o palco, não para uma leitura silenciosa, é mais um elemento dentre os vários da linguagem teatral, aberto à improvisação, sempre inacabado, construído de forma bastante sintética, com indicação de cenas mudas e audiovisuais, de passagens em que se explora o jogo de luzes ou a linguagem corporal, dentre outros, sempre em perspectiva cênica dialética.

O aspecto dialógico entre texto e cena, intensificado em Nivalda Costa por se entrecruzar as atuações da dramaturga e da diretora, é perceptível em diferentes fases de elaboração desta produção teatral. Textualmente, essa característica é evidenciada também na fase de revisão, quando a mesma retoma o texto datilografado, e, para além de realizar correções, empreende reescritas, à mão, referentes, sobretudo, a didascálias complementares e a alterações de pontuação, acréscimos de reticências e de exclamação. Tais modificações foram realizadas, provavelmente, a partir da necessidade observada durante ensaios e/ou encenação, a fim de orientar a *performance* teatral, a movimentação, o deslocamento corporal e a inflexão da voz e/ou os efeitos de pausa dos atores. Vejamos as figuras 5 e 6 correspondentes às folhas 3 (um recorte) e 6, respectivamente, do texto *Anatomia das feras* (doc. NC01a0001-[78]T1):

Figuras 5 e 6 – Recortes de fac-símile do texto *Anatomia das feras*



*De cocoras*  
*Pensativo recebo*  
*o arco quebro*  
*levanto vou ao*  
*Poeta e depois pra*  
*Plateia junto com*  
*caustro e solta*  
*o Poeta*



*Acréscimo de pontuação, relevante para entonação.*

*Didascálias complementares.*

*Didascálias complementares e revisão textual.*

*Marcação cênica quanto à movimentação, ao posicionamento espacial, de três personagens.*

Fonte: COSTA, 1978a, f. 3 e 6. NAEXB

Nessa prática de escrita, as instâncias de escritora/dramaturga (o sujeito empírico), *scriptor* (que orienta a escrita), diretora (assemelha-se à narradora, aquela que promove

mediações, uma vez que a escrita teatral passa pelo foco da diretora) e autora (que conclui, a primeira leitora) fundem-se. Segundo Grésillon (1995, p. 276-277), a “melhor mediação, em se tratando de escrever, aperfeiçoar e refazer um texto de teatro é a que passa por uma escrita a duas mãos, a do autor e a do diretor – a não ser que as duas funções se confundam [...]”, o que ocorre na dramaturgia estudada, e torna peculiar a escrita.

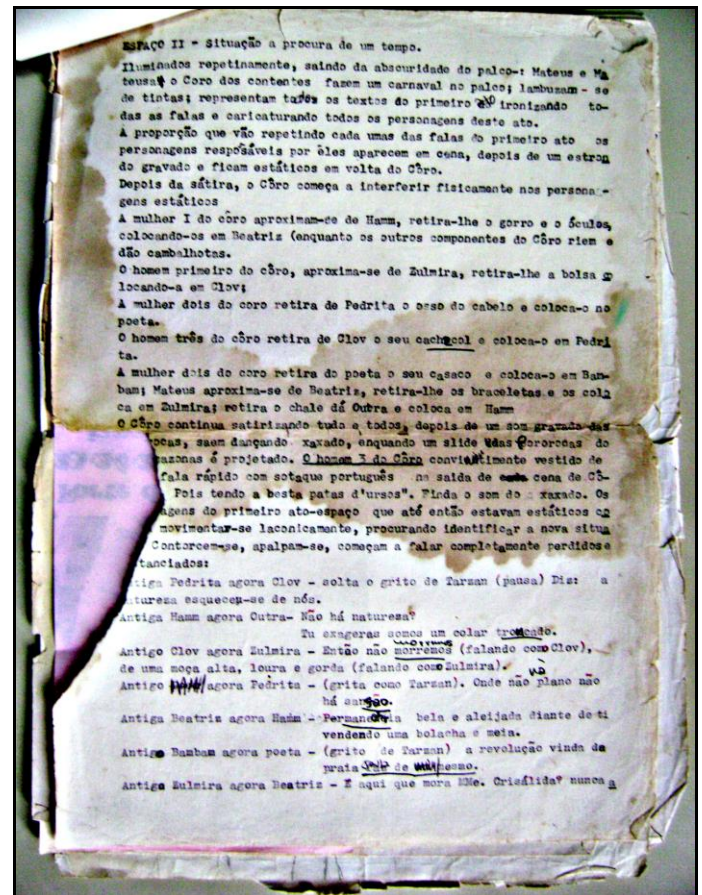
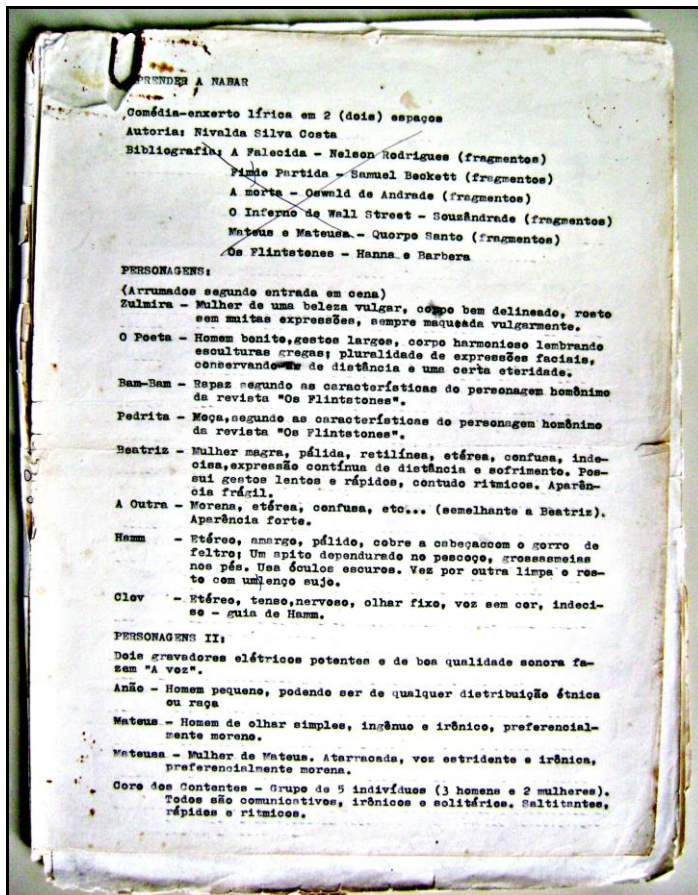
Na elaboração dos textos teatrais, Nivalda Costa, provavelmente, adotava um princípio de “programação roteirizada”, no qual, segundo Biasi (2010 [2000], p. 44), “[...] há um trabalho de concepção preliminar que precede a escritura, sob a forma de planos, roteiros, anotações, esboços, pesquisas documentais [...]”. Muitos documentos dessa fase pré-redacional<sup>22</sup>, como anotações de pesquisas e manuscritos de trabalho, se perderam devido ao próprio processo de criação, uma vez que se jogavam fora os documentos de trabalho, após passar a limpo o texto e pedir para um amigo datilografar, voltando-se a esse depois para revisá-lo (COSTA, 2010, informação verbal)<sup>23</sup>.

Desse modo, na série **Produção Intelectual**, reunimos textos teatrais, em sua maioria, datiloscritos, com correções e reescritas autorais, à caneta esferográfica ou hidrocor, em uma “fase de acabamento” (DUARTE, 2007), como o texto *Aprender a nada-r* (Cf. Figuras 7 e 8, doc. NC01a0002-[75]T1):

---

<sup>22</sup> Duarte (2007, p. 26) aponta três grandes fases da gênese de um texto: “fase pré-redacional”, “fase de textualização” e “fase de acabamento”.

<sup>23</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em out. 2010, a esta pesquisadora, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador.

Figuras 7 e 8 – Fac-símiles do texto *Aprender a nada-r*

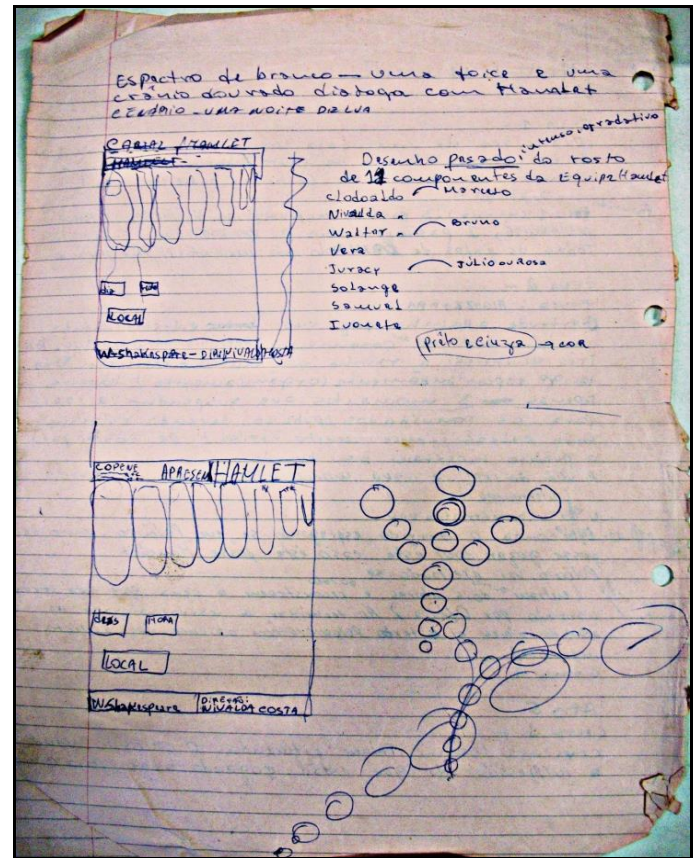
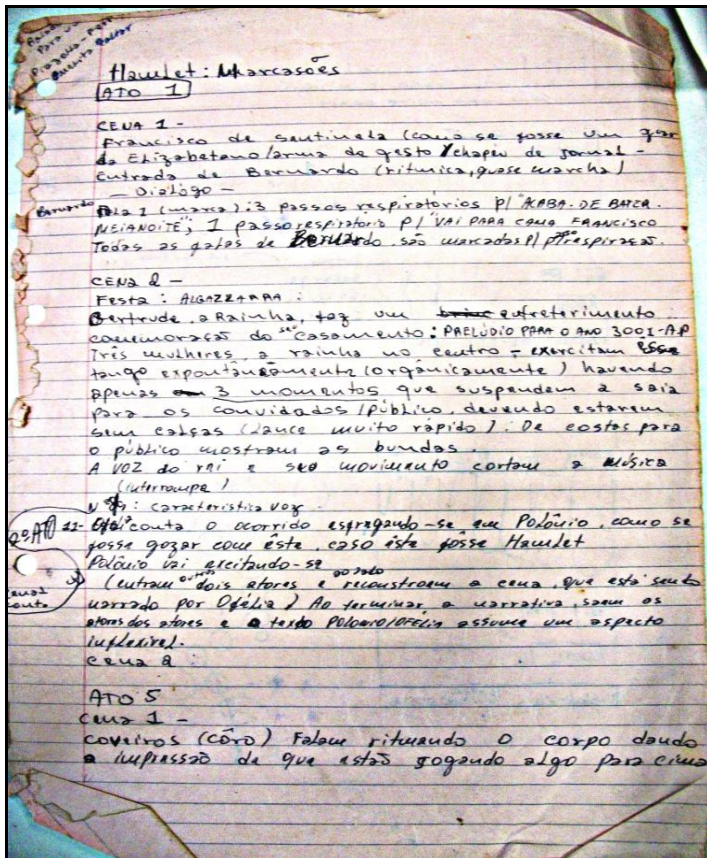
Fonte: COSTA, [1975a], f. 1 e 6. APNC

Contudo, estão reunidos em **Esboços, notas e rascunhos**, algumas folhas e notas manuscritas em “fase de textualização”, “[...] representada por rascunhos, isolados ou constituindo conjuntos genéticos, sempre cobertos de rasuras, reescritas, correções [...]” (DUARTE, 2007, p. 26). Há, por exemplo, duas folhas manuscritas, autógrafas, acerca da adaptação *Hamlet, príncipe da Dinamarca*<sup>24</sup>, da obra de William Shakespeare, nas quais se apresentam diferentes movimentos de gênese, rasuras, correções e reescritas (substituições, supressões, deslocamentos, dentre outros movimentos), no anverso e no verso, realizados, provavelmente, em diferentes momentos, de acordo com o uso de caneta esferográfica, em tinta azul, em diferentes tonalidades, e preta, e hidrocor, em tinta vermelha.

<sup>24</sup> O espetáculo *Hamlet*, com adaptação e direção de Nivalda Costa, foi encenado no Forte de São Marcelo, de 23 a 31 de janeiro de 1976, às 21 horas, com produção do Grupo Testa, Grupo de Experiências Artísticas. Há maiores informações em duas matérias, conservadas no Acervo da FUNARTE, publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 2 de dezembro de 1975, “Hamlet” nas muralhas históricas de Salvador” e, do dia 25 de janeiro de 1976, “Hamlet” é encenado em forte de Salvador”.

Há, em uma dessas folhas (Cf. NC04b0015-sd), no anverso, anotações manuscritas sobre atos e cenas da montagem, bem como informações relativas a marcações cênicas como notas de direção, e, no verso, esboço do cartaz da peça, conforme figuras 9 e 10:

Figuras 9 e 10 – Fac-símiles de folha manuscrita sobre *Hamlet* (anverso e verso, respectivamente)



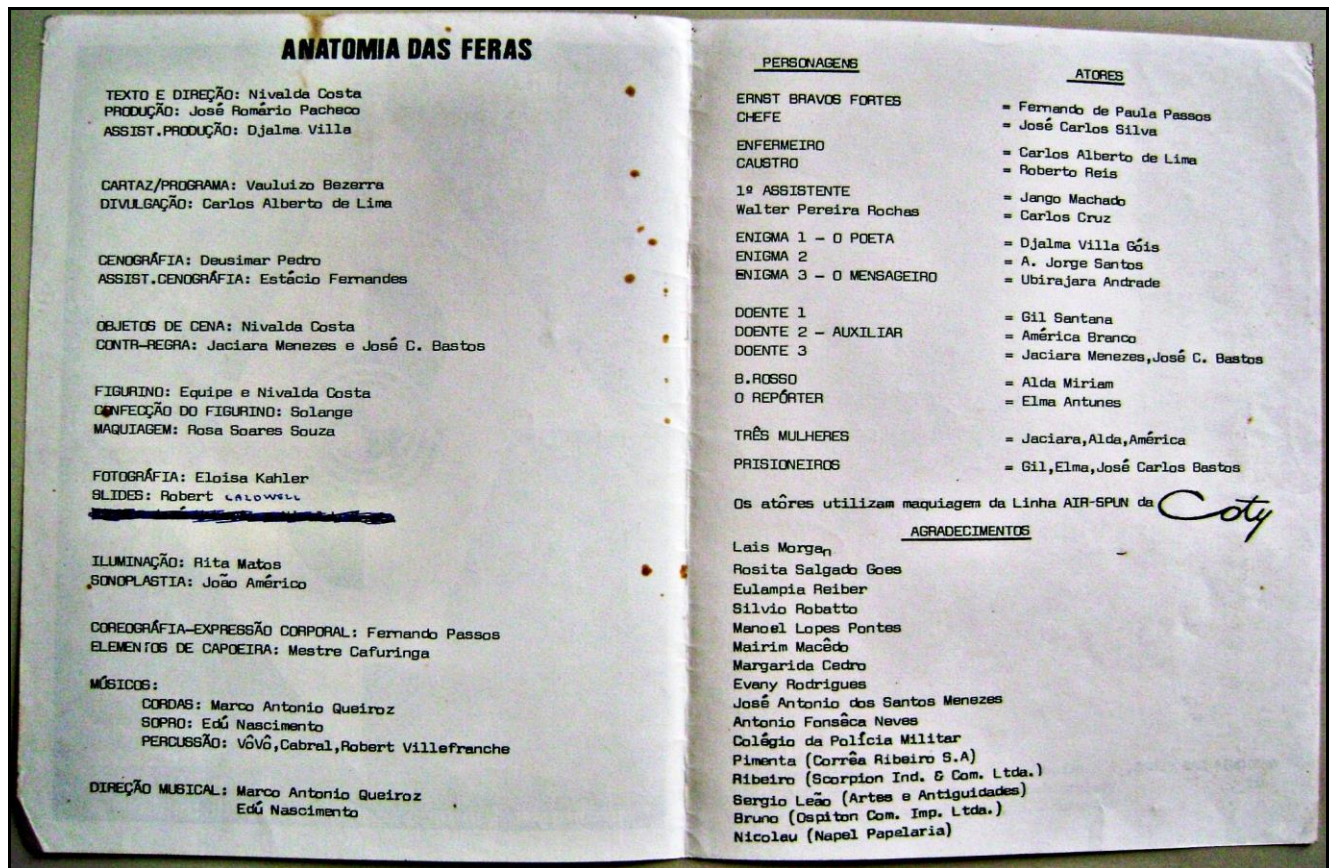
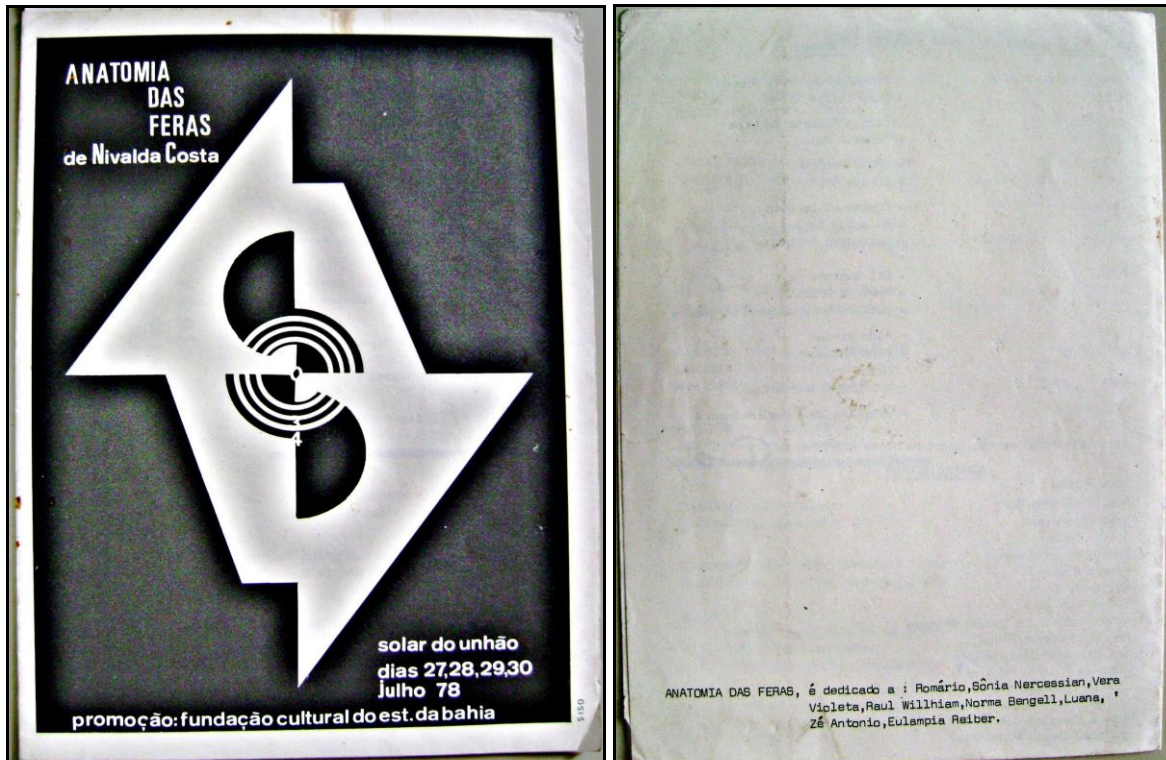
Fonte: COSTA, [1976a], f. 1. APNC

A configuração do texto está relacionada diretamente com o fazer teatral de Nivalda Costa, de inserção em uma tendência espetacular em efervescência nos anos 1970 e 1980, quando alguns artistas propuseram outra concepção de teatro, outro tipo de teatralidade, focados na busca por diferentes formas de encenação, investindo, também, muitas vezes, na *performance* dos atores, no corpo como elemento expressivo e dispositivo político. Essa perspectiva coaduna com a visão daquela mulher, para quem o teatro era um relevante meio de comunicação e de contribuição social. Em uma matéria publicada no *Jornal da Bahia*, em 12 de junho de 1978 (doc. NC02a0001-78), comenta-se que

[a]pesar dos empecilhos, Nivalda Costa não conseguiu abandonar o **teatro** que considera como **uma das melhores formas de expressão e comunicação**. Ela começou a fazer teatro, porque achou que era o único **meio de comunicação** direto com as pessoas e **de contribuição para a comunidade** (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, grifo nosso).

A dramaturgia desenvolvida como um modo de intervenção artístico-cultural e sociopolítica, parte de um movimento de dessacralização do teatro clássico, configurou-se por meio de um trabalho coletivo, firmado por muitos sujeitos, estudantes universitários e profissionais, que atuaram como membros do Grupo de Experiências Artísticas, Grupo Testa. Esse processo colaborativo pode ser lido, de forma sistemática, a partir do material agrupado na série **Documentos audiovisuais e digitais**, em programas, cartazes e fotos dos espetáculos. No programa (NC05b0018-78) referente à encenação do texto *Anatomia das feras*, é patente a marca de um trabalho coletivo, na leitura da parte externa e interna do documento, não somente ao listar os profissionais envolvidos na equipe de produção, mas também ao registrar informações quanto ao apoio recebido (Cf. Figuras 11 e 12):

Figuras 11 e 12 – Fac-símiles do programa do espetáculo *Anatomia das feras* (parte externa e interna do documento, respectivamente)



Consideramos a criação teatral como parte de uma prática de resistência, realizada, naquele período, por um teatro de grupo, que se desenvolveu em constante tensão, sob a ação dos órgãos de Censura, mecanismo de repressão, e também sob autocensura, consciente e/ou inconscientemente. Muitos artistas, preocupados com as forças opressivas que atuavam sobre a sociedade, promoveram um teatro mais crítico, engajado, tecendo, nas peças de teatro, mais nos modos de encenação do que no texto escrito, uma reflexão sobre a realidade, a fim de denunciar injustiças sociais e preconizar um posicionamento político do público.

Nesse caso, é relevante considerar as condições sócio-políticas e históricas em efervescência no Brasil, no período de 1964 a 1985, que governaram as condições de criação e de recepção dos textos teatrais bem como de toda produção artística. Todos os textos eram submetidos ao exame censório realizado pela DCDP e os técnicos baseavam-se, sobretudo, no Art. 41 do Decreto n.º 20.493/46<sup>25</sup>, para justificar a proibição, de acordo com a legislação em vigor. Os textos, em sua maioria, eram vetados parcialmente, com cortes de natureza social, moral, religiosa e/ou política, ou integralmente, muitas vezes, à véspera ou no dia da estreia (FRANCO, 1994).

Essas coerções sócio-políticas limitaram as condições de produção, mas também funcionaram como elemento propulsor, catalizador, uma vez que a necessidade de driblar o sistema repressivo promoveu uma das fases mais produtivas do teatro. Em âmbito nacional, o teatro teve importante função sócio-política, como rede de polos de resistência, os quais eram formados por diversos grupos, profissionais, estudantis e mistos que buscaram inúmeras formas de não silenciar, de construir, por via da/e na linguagem teatral, maneiras de se comunicar com o público, travando diálogos com a própria arte teatral (coletiva, intertextual e experimental), consigo mesmo (nos e entre os grupos) e com o regime (gesto de enfrentamento/recuo/enfrentamento), participando, decisivamente, dos processos de transformação da história do país.

Nos documentos agrupados, principalmente, nas séries **Publicações na imprensa e em diversas mídias** e **Documentação Censória**, lemos, sobretudo, o impacto dessa dramaturgia na sociedade da época bem como a relação de Nivalda Costa com os membros do Testa, com os outros artistas e com os órgãos de Censura, local e federal. Por meio de leitura de documentos censórios, verificamos que suas produções teatrais foram avaliadas como ofensivas, por apresentar temática político-ideológica contra o regime, sendo, a maioria, vetada, parcialmente, com cortes de natureza social, política e/ou moral, algumas liberadas

---

<sup>25</sup> Consultar o Decreto n.º 20.493/46, na íntegra, em <http://www2.camara.leg.br>.



com restrição quanto à duração da temporada e ao local de encenação, e outras interrompidas e proibidas de serem encenadas.

Em pareceres e relatórios censórios, esboça-se uma imagem de Nivalda Costa como dramaturga, diretora e intelectual engajada, artista subversiva, astuciosa e estrategista que articulava e proferia ideias e pensamentos nos textos, incitando o público. Conforme registros, o protesto se dava de forma velada, em linguagem simbólica, através de recursos cênicos e literários, efeitos visuais e sonoros, expressões corporais, metáforas, trocadilhos, dentre outros, em um peculiar enlace entre texto e cena. Talvez, por isso, durante exame censório, diferentes técnicos registrassem a dificuldade em avaliar seus textos, recomendando o exame do ensaio geral, o que permitiria melhor compreender cenas, atos e passagens.

Nos documentos da censura e da imprensa, há registros ainda quanto a outra relevante marca dessa dramaturgia, a saber, a apropriação de textos, de personagens e de procedimentos cênicos. Na maioria dos casos em que empreendeu apropriações, a artista indicava a referência e/ou apresentava o trecho entre aspas, além de comentar, em matérias de jornais e em entrevistas, a apropriação realizada, demonstrando consciência quanto à dessacralização da obra de arte.

De acordo com Sant'Anna (1991, p. 46, grifo do autor),

[...] na apropriação o autor não 'escreve', apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve [sic], colocando os significados de cabeça para baixo.

[...] [O] artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de *propriedade* dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. [...].

Como no caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra: um modo de transformar a obra do outro em simples objeto e material para que eu realize a minha. [...].

O fato de selecionar certos textos e de utilizá-los na construção dos seus textos teatrais implica, sobretudo, na intelectualidade, criatividade e ousadia de Nivalda Costa, ao dialogar com outros autores e tomar seus discursos, endossando o debate político e estético almejado, transformando-os, ressignificando-os, na criação dos seus textos. Assim, a dramaturgia estudada constitui-se a partir de uma pluralidade de vozes, do outro como figura determinante na trama, nas narrativas e nos discursos que se constroem e são assumidos como híbridos. Tal traço, inerente ao seu processo de criação, bem como ao processo de construção da intelectual, despertou, muitas vezes, comentários por parte de técnicos de Censura, de críticos do teatro e de colegas de profissão.

No caso das “adaptações”, recriações, realizadas para o teatro, o que exige sensibilidade artística e cultural, aquela recorreu a outros autores e transformou, na íntegra, o texto de partida. Junto ao Grupo Testa, trouxe à cena baiana a sua versão de *Hamlet*, de Shakespeare; de *Le petit prince*, de Antoine de Saint-Exupéry, em duas leituras, uma em 1976, para o público adulto, e outra, em 1979, para o infantil, ambas com grande repercussão na Bahia, e de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, em 1977, considerada pelo ator Freddy Ribeiro (2018) uma “[...] adaptação ousadíssima, [...], pela primeira vez em todo o Brasil, alguém teve a ousadia de adaptar Guimarães para o teatro [...]” (informação verbal)<sup>26</sup>. Essas propostas, sobretudo a segunda, despertaram a curiosidade e o interesse da recepção, o público em geral e a crítica da época, que voltaram o olhar para aquela mulher, negra, estudante de teatro, líder de um grupo amador (RIBEIRO, 2018).

Documentos outros, reunidos nas séries **Estudos** e **Varia**, no que se referem, respectivamente, a produções acadêmicas e a documentos administrativos, também permitem suplementar o estudo. A organização do ANC, em séries e subséries, propicia-nos constituir e interpretar o dossiê da SECPE, criando condições para a análise dos textos teatrais censurados, na relação com os outros documentos, e, por conseguinte, para a leitura da produção dramaturgica e da atuação de Nivalda Costa.

### 2.2.1 Os documentos do ANC por séries e subséries

No ANC, reunimos, até o momento, **339 documentos** acerca da produção e da atuação de Nivalda Costa, sobretudo, no que tange à década de 1970. A série **Produção intelectual** compõe-se de **trinta e dois itens documentais (32)** provenientes, principalmente, do NAEXB, da COREG-AN-DF(DCDP) e do APNC, para os quais elaboramos uma ficha-catálogo (Cf. Quadro 2), com breve resumo e descrição. Apresentamos, a seguir, de forma sistemática, em um quadro, suas produções por título, em primeira instância, os **textos teatrais**, depois, os **poemas**, os **contos**, os **projetos televisivos** e os **depoimentos (entrevistas)**, indicando ano, acervo de proveniência, código de arquivamento e informação quanto a outros documentos referentes a cada uma das produções intelectuais (Cf. Quadro 5).

---

<sup>26</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Freddy Assis Ribeiro, em mar. 2018, à ETTC, à distância. Formato MP3, software WhatsApp.

Quadro 5 – Produções intelectuais que compõem o ANC

<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Acervo</b>	<b>Código</b>	<b>Outros documentos</b>
<i>Anatomia das feras</i>	[1978]	NAEXB	NC01a0001-[78]T1 <sup>27</sup>	Publicações na Imprensa Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos Documentos Audiovisuais e Digitais Estudos
	1978	NAEXB	NC03c0004-78T2	
	1978	COREG-AN-DF(DCDP)	NC03c0005-78T3 <sup>28</sup>	
<i>Aprender a nada-r</i>	[1975]	APNC	NC01a0002-[75]T1	Publicações na Imprensa Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos Documentos Audiovisuais e Digitais Estudos <i>Varia</i>
	1975	COREG-AN-DF(DCDP)	NC03c0018-75T2	
<i>Casa de cães amestrados</i>	1980	COREG-AN-DF(DCDP)	NC03c0028-80T1	Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos
	1980	NAEXB	NC03c0029-80T2	
<i>Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i>	1976	APNC	NC01a0003-76T1	Publicações na Imprensa Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos Documentos Audiovisuais e Digitais
	1976	COREG-AN-DF(DCDP)	NC03c0040-76T2	
<i>Glub! Estória de um espanto</i>	1979	COREG-AN-DF(DCDP)	NC03c0049-79T1	Publicações na Imprensa Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos Documentos Audiovisuais e Digitais Estudos <i>Varia</i>
	1979	NAEXB	NC03c0050-79T2	
<i>Vegetal vigiado</i>	1977	NAEXB	NC03c0058-77T1	Publicações na Imprensa Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos Estudos
	1977	COREG-AN-DF(DCDP)	NC03c0059-77T2	
	[1978]	APNC	NC01a0004-[78]T3	
<i>Girassóis</i>	[1977]	--- <sup>29</sup>	---	Publicações na Imprensa
<i>Hamlet</i>	[1976]	---	---	Publicações na Imprensa Esboços, Notas e Rascunhos Documentos Audiovisuais e Digitais <i>Varia</i>
<i>Pequeno príncipe: aventuras</i>	1979	NAEXB	NC03c0067-79	Publicações na Imprensa Documentação Censória Esboços, Notas e Rascunhos
<i>Veredas: cenas de um grande sertão</i>	[1977]	---	---	Publicações na Imprensa
<i>Passagem para o encanto</i>	[entre 1989 e 1995]	APNC	NC01a0005-[89/95]	---
<i>Suíte: o quilombola</i>	[1990]		NC01a0006-[90]	
<i>Exit</i>	1982	ACEAO	NC01h0007-82	---
<i>Ôgiyán</i>			NC01h0008-82	
<i>Tumulto</i>			NC01h0009-82	
<i>Flèkùn Mérin (Casa das quatro portas)</i>	1983	ACEAO	NC01h0010-83	<i>Varia</i>
<i>Erê</i>	1988	FCJA	NC01h0011-88	---
<i>Ex-verde</i>			NC01h0012-88	
<i>O olho do outro</i>			NC01h0013-88	
[Poema-processo]	[200-]	<i>Website</i>	NC01h0021-sd	---

<sup>27</sup> Para cada texto teatral, listam-se seus testemunhos, identificados, logo após o código, por “T” (abreviatura para testemunho) e numerados sequencialmente (T1, T2, T3).

<sup>28</sup> Os textos teatrais censurados são codificados conforme a série “03 Documentação Censória”, considerando-se sua proveniência e seu vínculo originário. Todavia, figuram como testemunhos dos textos pertencentes à série “01 Produção intelectual”. Em relação aos textos *Anatomia das feras*, *Casa de cães amestrados*, *Glub! Estória de um espanto* e *Vegetal vigiado*, há duas das três vias do texto encaminhado para exame censório.

<sup>29</sup> O uso de “---” indica ausência de testemunhos, levando-se em conta os arquivos consultados.

Título	Ano	Acervo	Código	Outros documentos
<i>Diabolina</i>	1990	ACEAO	NC01b0014-90	Publicações na Imprensa
<i>O voo</i>			NC01b0015-90	
<i>Introdução</i>			NC01g0016-90	
<i>Afro-Memória</i>	[1988]	---	---	Publicações na Imprensa
<i>Fêmea</i>	[1987]	---	---	Publicações na Imprensa
Depoimento 1	2007	ATTC	NC01j0017-07	---
Depoimento 2	2009		NC01j0018-09	
Depoimento 3	2010		NC01j0019-10	
Depoimento 4	2011		NC01j0020-11	

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Constam, no acervo, conforme o quadro exposto, **doze textos teatrais (12)**, em sua maioria, datiloscritos, em papel ofício, apresentando rasuras, correções e reescritas, à mão. São eles: *Anatomia das feras* [1978, 12f./11f.], *Aprender a nada-r* [1975, 9f./7f.], *Casa de cães amestrados* [1980, 19f.], *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe* (1976, 13f./15f.), *Glub! Estória de um espanto* [1979, 10f.] e *Vegetal vigiado* [1978, 16f. / 1977, 10f.]<sup>30</sup> (que compõem a SECPE); *Girassóis*<sup>31</sup> [1977], *Hamlet* [1976] e *Veredas: cenas de um grande sertão* [1977] (para os quais não foram encontrados testemunhos, nos arquivos consultados, apenas documentos acerca da preparação e da encenação dos mesmos); *Pequeno príncipe: aventuras* [1979, 10f.]; além de *Passagem para o encanto* [1989/1995, 3f.] e *Suíte: o quilombola* [1990, 5f.] (dois textos cênicos curtos que pertencem à *Série de estudos sobre etnoteatro negro brasileiro*, cuja aplicabilidade se deu em comunidades periféricas de Salvador, em formato de oficinas, dos anos 1990 até 2000 (COSTA, 2010, informação verbal)).

Estes dois últimos textos, bem como a Série à qual pertencem, provavelmente, têm relação com dois projetos desenvolvidos e coordenados, em 1983, por Nivalda Costa, a saber: (i) o curso de *Expressão e Arte cênica por um Teatro Negro-Brasileiro*, no qual se buscava “[...] identificar elementos simbólicos das diversas etnias negro-africanas no Brasil, para a formulação de uma teoria teatral [...]” (COSTA, 2014, *currículo lattes*<sup>32</sup>), compunha a equipe Ana Meire Aguiar, André Ramos, Dionísio Souza Filho, Elias Bonfim, Jaime Sodré e Neivalda Freitas de Oliveira; e (ii) o curso *Educação artística para comunidades de exceção*, que “[...] consistia em integrar adolescentes, residentes no subúrbio ferroviário da cidade de

<sup>30</sup> Em relação a *Anatomia das feras*, *Casa de cães amestrados*, *Glub! Estória de um espanto* e *Vegetal vigiado* contamos com duas das três cópias/vias encaminhadas aos órgãos de Censura para exame censório do texto.

<sup>31</sup> Em entrevista, em 2009, Nivalda Costa comentou sobre a existência e a preservação do texto *Girassóis* em seu arquivo pessoal, contudo, não tivemos acesso ao mesmo até o momento de feitura desta tese.

<sup>32</sup> Cf. *Currículo lattes* de Nivalda Silva Costa em <http://lattes.cnpq.br/3278285296716471>.

Salvador, em risco social, nos princípios de cidadania, além do resgate cultural [...]” (COSTA, 2014), formava a equipe Antônio Zanetti, Bira Reis e Célia Bandeira.

Além desses textos, arquivados em formato virtual, digitalizado, temos notícias acerca dos **textos teatrais** *O operário do azul* (COSTA, [19--]); *O enigma para Alexandrista* (COSTA, 2007); *Pausa dramática para o drama* (COSTA, 2009) e outros quatro textos voltados para o público infantil, a partir de comentários feitos pela própria Nivalda Costa, em conversa informal com membros da ETTC, e *Love story* (COSTA, [19--]), listado, sem maiores informações, dentre outros títulos, em matéria publicada no *Jornal da Bahia*, no dia 12 de junho de 1978.

Há **oito poemas** no acervo. Os três primeiros, *Ògìyán*, *Tumulto* e *Exit* foram publicados no livro *Capoeirando*, em 1982, às páginas 44-46, editado pelo CEAO/UFBA e organizado por Carlos Eduardo R. de Jesus (Edu Omo Oguiam), na série Arte/Literatura, n. 1. Na introdução, o organizador comenta que “[c]apoeirar, jogar capoeira, ou simplesmente fazer um jogo, sempre foi [...] o mais negro do atos. [...] [F]azer um jogo foi a minha primeira tomada de consciência racial. [...]” (JESUS, 1982, p. [3]). Reúnem-se, nesse livro, poemas que tematizam o negro, o quilombo e Zumbi dos Palmares, de diferentes artistas baianos “[...] que traziam consigo outras artimanhas da raça [...]” (JESUS, 1982, p. [3]), dentre eles, Nivalda Costa, Antônio Castro, Cris Nêga, Heron, Jacques Filho, Jônatas Conceição, Lino, Popó, Môa do Katendê e Walfran Santos. Aquela é apresentada na introdução como “[...] estudante de antropologia, vivendo e convivendo entre poetas e capoeiristas, na plenitude de sua negrice [...]” (JESUS, 1982, p. [3]). Este livro pertence ao ACEAO/UFBA.

O quarto poema, *Flèkùn Mérin* (Casa das quatro portas), faz parte do livro *Da cor da noite: poemas dramáticos*, editado pelo CEAO/UFBA, em 1983, n. 3 da série Arte/Literatura na qual se buscou “[...] divulgar novos autores, principalmente baianos, que sempre tiveram dificuldades em trazer à tona seus trabalhos” (MACHADO, 1983, p. [3]). Na introdução, Machado (1983) apresenta os autores, Jaime Sodré e Nivalda Costa, tecendo o seguinte comentário:

[...] Nivalda Costa [...] além de concluinte do curso de Ciências Sociais da UFBA. [sic] – especialização em Antropologia – é diretora teatral, dramaturga e pesquisadora. Participou do livro “Capoeirando”, que deu origem à série Arte/Literatura, com os poemas *Ògìyán*, *Tumulto* e *Exit* (MACHADO, 1983, p. [3-4]).

O livro traz um poema, que ocupa as páginas 5 a 30, uma espécie de ensaio dramático em seis atos, de Nivalda Costa, e uma lenda iorubá acerca do nascimento dos orixás, de Jaime Sodré, intitulada *Olóba Làse*, que integra música, dança e teatro. “‘Da Cor da Noite’ é isso.

Uma apresentação de ‘*poemas dramáticos*’, os quais, segundo Nivalda Costa, são os ‘primeiros passos de uma nova poética, onde o drama direciona acordes para um futuro no qual a dor caiba apenas como uma lembrança remota’” (MACHADO, 1983, p. [4]). Este livro teve duas traduções, em línguas espanhola e inglesa, por Fernando Posar e Heliane Posar, e também se encontra arquivado no ACEAO/UFBA.

Os três poemas seguintes, *Erê*, *Ex-verde* e *O olho do outro*, foram publicados na Revista *Exu*<sup>33</sup>, publicação bimestral da FCJA, em maio/junho de 1988, n. 4, à página 22. Nessa edição, além dos referidos poemas, reúnem-se outras produções de Antônio Torres, Carvalho Filho, Heloisa Prazeres, Jamison Pedra, Jane Kátia Badaró, Jolivaldo Freitas, Jorge Amado, Lilian Pestre de Almeida, Luiza Vianna, Myriam Fraga, Richard O’Connell, Zélia Gattai, dentre outros. No ângulo inferior da página 22, à direita, apresenta-se: “**Nivalda Costa** é baiana. Formada em Ciências Sociais, trabalha em televisão. Publicou nas antologias **Capoeirando** e **Da cor da Noite**” (REVISTA EXU, 1988, p. 22, grifo do autor).

Segundo informações disponíveis no site daquela instituição, essa revista “[...] desde os primeiros números, alcançou um surpreendente sucesso, chegando a uma tiragem de cinco mil exemplares durante a sua existência” (FUNDAÇÃO CASA..., 2015, p. [1]), de 1987 a 1997, totalizando 37 números publicados em 10 anos. A publicação contava com coordenação editorial de Claudius Portugal; conselho editorial formado por Myriam Fraga (presidente), Antônio Risério, Fernando da Rocha Peres, Florisvaldo Matos, James Amado, João Jorge Amado, José Carlos Capinan, Paulo Tavares e Wilson Lins; e correspondentes em diferentes locais, no Brasil (em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba, Goiás, Rio Grande do Sul) e no exterior (na Argentina, Venezuela, Colômbia, México, Estados Unidos, França, Itália, Portugal, Espanha, Inglaterra, Bulgária, Tchecoslováquia, Grécia, URSS, Cabo Verde, Angola, Moçambique, Japão) (REVISTA EXU, 1988).

O [Poema-processo] está publicado em <http://www.poemaprocesso.com.br/>, site que resulta da pesquisa “Poesia Visual Brasileira: Dias-Pino e Poema-processo” coordenada pelo Prof. Dr. Rogério José Câmara, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Nesse trabalho, o pesquisador tinha como objetivo principal divulgar o movimento Poema Processo, “[...] ocorrido na poesia de vanguarda brasileira, inaugurado, formalmente, em dezembro de 1967 e encerrado com o Manifesto de Parada Tática em 1972” (CÂMARA, 2009, p. [1]).

---

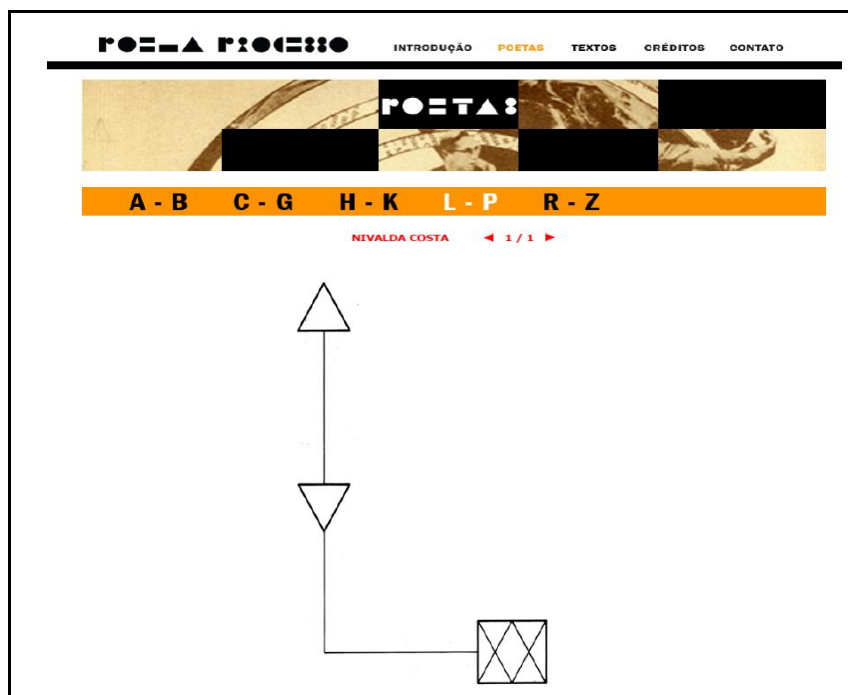
<sup>33</sup> Cf. Fundação Casa de Jorge Amado em <http://www.jorgeamado.org.br>.

Os membros desse movimento propuseram uma dissociação entre os conceitos de poesia e de poema:

[c]onceitua POESIA como um gesto ligado à língua e próprio dos poetas enquanto operadores criativos. Já o POEMA será tratado como um objeto de consumo que será resolvido, apropriado ou interferido pelo receptor da informação que assumirá, no momento de vivência, a responsabilidade pelo surgimento de uma nova informação. O POEMA possibilita experimentar as muitas formas de linguagens. Sob essa ótica, distancia-se da linguagem como fenômeno linguístico para construir percursos visuais no qual cada elemento proposto assume condição de ser, independente do seu estado geral de subjetividade, ganhando movimentos, ora orgânico, ora tácito, criando uma arquitetura processual [...]. O visual se estabelece como uma linguagem integral e internacional. [...] (CÂMARA, 2009, p. [1], grifo do autor).

Nivalda Costa, que empreendeu um projeto artístico experimental, na busca por renovação estética, por outras formas de linguagens, apropriou-se dessa proposta vanguardista, em que se explora o inacabamento, o aspecto visual e o caráter participativo, ao criar o poema-processo<sup>34</sup> (COSTA, [200-]) (Cf. Figura 13).

Figura 13 – Poema-processo



Fonte: CÂMARA, 2009

<sup>34</sup> Algumas cenas de *Anatomia das feras* foram construídas a partir de poemas deste tipo elaborados por Nivalda Costa, traduzidos/interpretados pelo cenógrafo Deusimar Pedro [Sousa] e construídos pelo elenco junto ao público.

Além desses poemas, temos notícias acerca do **livro de poesia** *Constelações: poemas* (COSTA, 1987), publicado pela editora do Espaço Bleff<sup>35</sup>, em Salvador, a partir de informações registradas no Currículo Lattes de Nivalda Costa (doc. NC10e0007-14) e em matéria publicada no jornal *A Tarde*, no dia 14 de dezembro de 1990 (doc. NC02a0156-90).

Temos, no acervo, **dois contos**, *O vôo* e *Diabolina*. Essas produções foram publicadas no livro *Para rasgar um silêncio*, em 1990, às páginas 56-63 e 64-66, respectivamente, editado pelo CEAO/UFBA, na série Arte/Literatura, n. 5, juntamente, com outros contos, de nove artistas baianos, Carmem Ribeiro, Clarindo Silva, Everaldo Duarte, Jaime Sodré, Jônatas Conceição, José Carlos Limeira, Rita Gonçalves, Valdina Pinto e Xyko. Nessa coletânea, organizada por Nivalda Costa, responsável também pelo texto de apresentação, reúnem-se textos de variados estilos, conteúdos e temas, de matriz afrodescendente. Este livro encontra-se arquivado no ACEAO/UFBA.

O conhecimento e a leitura dos três últimos livros, *Capoeirando*, *Da cor da noite: poemas dramáticos* e *Para rasgar um silêncio*, considerando-os em sua potência crítica, ainda que aqui tomados para ler uma produção e um sujeito, propiciam (ou melhor, aguçam) uma reflexão acerca da contribuição do CEAO/UFBA para a promoção e a resistência de um movimento de produção artística afrodescendente na sociedade baiana, nas décadas de 1980 e 1990, apesar de todas as dificuldades de um órgão público. O CEAO/UFBA

[...] é um órgão complementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia voltado para o estudo, a pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afro-descendentes [sic], bem como na área dos estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas. Foi criado em 1959, em um momento de efervescência política e cultural, no qual o Brasil inaugurava uma política de presença diplomática e cultural na jovem África que se libertava do colonialismo (CENTRO..., 2017).

Nesse centro de pesquisa, de preservação e de difusão da memória histórica e sociocultural africana, afro-brasileira e oriental (CENTRO..., 2017), promoveram-se, a partir da série Arte/Literatura, a produção, a transmissão e a circulação de trabalhos de artistas baianos vinculados a uma literatura de matriz negra, emergente e marginal. Essa série, editada e lançada de forma totalmente artesanal, foi idealizada após um encontro organizado pela presidente à época, Profa. Dra. Yeda Pessoa de Castro, quando a mesma abriu as portas da

---

<sup>35</sup> O Espaço Bleff, instalado por Rita Assemany e Aninha Franco, localizado à época no bairro do Rio Vermelho, era um dos espaços alternativos utilizados pelos grupos de teatro “[...] a exemplo da Fábrica, do Circo Troca de Segredos em Geral, [...], da Fala, do restaurante Le Fiacre, do Café Concerto, do Restaurante Universitário, do Gabinete Português de Leitura, do Ad Libitum, do Restaurante Rama e da Sala Cinco da Escola de Teatro” (FRANCO, 1994, p. 281).



instituição para artistas/escritores baianos (CASTRO, 2018, informação verbal)<sup>36</sup>, desconhecidos ou desprestigiados pelo mercado editorial de cunho capitalista, elitista e segregador, e os mesmos adotaram o CEAO como um lugar de diálogo, de construção de si, de afirmações e releituras, espaço de sociabilidade. A referida série teve apenas 5 números, dos quais Nivalda Costa participou ativamente e contribuiu com suas produções escritas no 1º, 3º e 5º, conforme visto anteriormente.

Há também **dois projetos** televisivos, na subsérie **dossiê**, intitulados *Fêmea* [1987] e *Afro-Memória* [1988], ambos produzidos pela TVE Bahia<sup>37</sup>, em âmbito local e nacional, respectivamente, recomendados pela crítica jornalística da época como programas pioneiros, instigantes e criativos. No primeiro, ligado à mulher, Nivalda Costa foi uma das diretoras; no segundo, voltado para a história e a memória afro-brasileira, com foco em aspectos ligados à cultura, arte e realidade social da comunidade negra, a mesma atuou como roteirista, diretora e autora. Em ambos, ressaltamos, para além do engajamento social quanto à mulher e ao negro, a valorização de artistas locais que contribuíram de forma significativa, em perspectiva estética e ideológica, na construção desses projetos.

Em um recorte de jornal (doc. NC02a0163-87) colado em uma folha na qual são registrados (de próprio punho, por Nivalda Costa, à caneta esferográfica, em tinta preta) a data (mês e ano) e o nome do veículo de divulgação, apresentam-se informações sobre o programa *Fêmea* e orientam-se leituras acerca da representatividade da diretora na produção televisiva local, na sociedade e nos movimentos sociais das décadas de 1980 e 1990. Leiamos, ao quadro 6:

---

<sup>36</sup> Informação obtida durante a palestra *Para rasgar o silêncio: a literatura baiana nas vozes de escritoras negras contemporâneas*, em homenagem a Nivalda Costa (*in memoriam*) e Aline França (hoje), realizada pela Profa. Dra. Yeda Pessoa de Castro, em 8 de março de 2018, na Academia de Letras da Bahia, em Salvador.

<sup>37</sup> Em contato com a TVE Bahia e com o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB), que fundou essa emissora, para fins de consulta e pesquisa, soubemos que não consta, nos mesmos, documento relativo àqueles programas (nem mesmo a prática de arquivamento), devendo, caso desejássemos, entrar em contato com o autor ou com alguém envolvido na produção. Segundo Anderson Spavier, amigo de Nivalda Costa e atual responsável pelo APNC, juntamente com Carmelite Moreira, nesse arquivo, há documentos referentes ao *Afro-Memória* (roteiro escrito e cópia de gravação audiovisual de alguns episódios do programa), mas, no ATTC, temos, até o momento, somente matérias de jornais sobre os dois projetos.

Quadro 6 – Recorte de jornal sobre o Programa *Fêmea* (à esquerda) e transcrição (à direita)

	<p>Clássico e moderno</p> <p>Na TV Educativa, o programa ‘Fêmea’ após uma reformulação geral vai se firmando como a mais instigante produção da televisão local, com a valorização de talentos emergentes da Bahia. [...].</p> <p>Criatividade múltipla</p> <p>Em sua nova fase, o programa ‘Fêmea’ desponta como a produção mais criativa da televisão baiana. Composto de vários quadros, de algum modo sempre ligados à mulher, são mostradas facetas diferentes e versões originais da equipe que realiza o programa. Em ‘Mulheres da TV’ entrevistas com as profissionais do vídeo que conquistaram um espaço cada vez mais crescente. ‘Em Caminhos do Arco-íris’[,] uma mistura de ficção e realidade que utiliza o talento de artistas locais. Em ‘Estranha Lucidez’, uma reportagem surpreendente a cada programa. Às 22:20 horas, na TV Educativa.</p>
--	---

Fonte: DANTAS, dez. 1987. APNC

Na matéria de jornal, que apresenta uma foto ao centro, com a legenda “Nivalda Costa, uma das diretoras do programa ‘Fêmea’, da Educativa” (DANTAS, 1987), constrói-se, ainda que de maneira implícita, uma imagem daquela mulher como intelectual, mediadora cultural, por meio do cruzamento entre a linguagem visual (enquadramento da foto exposta, considerando-se a expressão e a postura) e a linguagem verbal, as palavras e expressões usadas na construção do texto (“clássico e moderno”, “instigante produção”, “reformulação geral”, “valorização de talentos emergentes da Bahia”, “produção mais criativa da televisão baiana”, “criatividade múltipla”, “facetas diferentes”, “versões originais da equipe” etc.).

A partir dessa matéria, destaque da primeira página da seção “Televisão”, temos notícias acerca da função social do programa *Fêmea*, na década de 1980, e, podemos refletir sobre sua contribuição para a atualidade, uma vez que se promoveu, naquele momento, um espaço de discussão sobre a mulher, em perspectiva social, cultural e política. Em nível local, mas com alcance de difusão nacional, esse programa pôde (e pode ser) tomado como subsídio para pensar e problematizar questões de gênero e políticas públicas. A atuação de Nivalda

Costa como uma das diretoras do programa é mais um indício de seu envolvimento no movimento de luta de representações e de práticas de resistência, neste caso, pelo direito das mulheres, parte de um projeto ideológico, inscrito nos documentos do ANC, no qual se defende a igualdade de direitos humanos, em instâncias diversas, de modo inter-relacionado.

O outro programa televisivo, *Afro-Memória*, que resulta de um projeto de pesquisa, segundo matérias veiculadas na imprensa baiana da época, era exibido mensalmente, às 21h 30min, e somente para a Bahia. Contudo, após repercussão do primeiro programa, decidiu-se apresentá-lo em todo o país, e realizar edição semanal. Esse projeto teve “[...] autoria, direção e roteiro da socióloga e teatróloga baiana Nivalda Costa [...]” (A MEMÓRIA..., 1988), a qual “[...] pretend[ia] mostrar a contribuição que o negro deu à cultura brasileira, enfatizando também este aspecto no presente [...]” (A MEMÓRIA..., 1988), fins de 1980 e início de 1990. A equipe de produção era constituída por Sérgio Brandão, Eliana Ornelas e Daniel Mattos, com apresentação de Livia Calmon e Valber Ribeiro (A ESTREIA..., [1988]).

Em uma matéria de jornal, provavelmente, de julho de 1988 (doc. NC02a0157-sd), noticiou-se a estreia do programa e o pioneirismo da proposta:

[p]ela primeira vez um programa voltado para a cultura negra aparece num vídeo de TV e tem a proposta de dar dignidade à história da raça, contribuindo para fortalecer a crença numa igualdade social, formando consciência para que no futuro negros e brancos possam se olhar de frente sem mágoas e preconceitos, como fazem ver seus produtores (A ESTREIA..., [1988]).

Nesse programa, discutiam-se diversos aspectos ligados à comunidade negra, a partir de quatro quadros: *Pausa histórica*, no qual se abordava a importância do negro na formação da sociedade brasileira, apresentando países, tribos, comunidades africanas, bem como os costumes e as tradições dos povos africanos trazidos para o Brasil, a partir do teatro de marionetes; *Batuque*, nesse espaço se enfatizava a contribuição do negro à música em todo o mundo, com participação, principalmente, de artistas locais; *Correio Nagô*, em que se exibiam reportagens e promoviam-se debates sobre problemas vividos pela comunidade negra no dia a dia; e *Um olho no hoje*, no qual se problematizavam questões sociais vinculadas à marginalização do negro, promovendo reflexões quanto à formação do ser humano (A MEMÓRIA..., 1988).

Em outra matéria de jornal (doc. NC02a0159-sd), Machado ([1988]), que assinou o texto, comenta:

[o] **programa estreia hoje**, às 21h30min, apresentando um especial dividido em **quatro quadros**. O **primeiro** é com o consagrado **artista baiano Batatinha**, e se intitula *Quadro Batuque*. No **segundo**, *Correio Nagô*, as presenças da **secretária da Educação** do estado professora **Mariaugusta Rosa Rocha**, da **pedagoga Vanda Machado** e de **Célia Conceição, integrante do Movimento Negro Unificado** e que desenvolve um trabalho sobre o estudante negro. O **terceiro** quadro do *Afro Memória é Pausa Histórica*, onde é feita uma **animação de bonecos** de espuma, com uma abordagem sobre **a história da África**. O **quarto** quadro tem como título *Um olho no hoje*, com **clip sobre o menor e a discriminação social**. Neste quadro, acontece uma **análise sociológica** do problema (MACHADO, [1988], grifo nosso).

É pertinente ratificar que ambos os projetos televisivos, *Fêmea* e *Afro-Memória*, foram produzidos e exibidos pela TVE Bahia, o que significa está vinculado a determinados princípios artísticos, socioculturais e políticos, diretamente, associados à formação do cidadão baiano e brasileiro. Chico Bruno ([1988]) descreveu a proposta da TVE Bahia ao responder à pergunta “A TVE é supérflua?”, provocação feita em uma matéria veiculada no jornal *A Tarde*. O jornalista inicia seu discurso respondendo à pergunta, logo no título, “Claro que não” (não, a TVE não é supérflua), uma vez que “[...] seria negar, todo o trabalho feito por uma equipe de profissionais, que leva, diariamente, ao ar, por exemplo, o ‘Grande Jornal’, um telejornal com 30 minutos de duração, o de maior duração da televisão baiana” (BRUNO, [1988]).

Nessa matéria (doc. NC02a0162-sd), ele comenta acerca da produção da TVE Bahia, de todos os programas em desenvolvimento, dentre eles, o *Afro-Memória*, relevante para a formação do povo brasileiro, para fomentação e difusão da cultura do estado e para valorização dos costumes, das tradições e dos artistas locais. O mesmo argumenta:

[s]eria negar, todo o **esforço de criar um canal aberto com a comunidade**, através dos programas: ‘Linha Direta’, ‘Circuito Esportivo’, ‘Educação Urgente’, ‘Frente a Frente’ e o ‘**Afro-Memória**’, que constituem a linha das 21 horas da TV Educativa. **No caso particular do ‘Afro-Memória’, seria negar a validade do único programa da TV brasileira dedicado a discutir os problemas da comunidade negra e a chancela do Ministério da Cultura.**  
Seria negar, todo o **objetivo de difundir a educação**, [...], que **através da cultura**, eleva o nível de **informação do nosso povo** e da nossa gente.  
Seria negar a própria vaidade de todos aqueles, que dia e noite, **lutam para penetrar nos lares baianos com uma televisão inteligente.**  
Seria negar, enfim, que somos, todos aqueles que fazem a TVE, profissionais de televisão (BRUNO, [1988], grifo nosso).

A ideologia dessa emissora televisiva coadunava com os pressupostos de Nivalda Costa que, em diferentes momentos, utilizou a educação como meio de difusão de saberes, prática de conhecimento e produção de poder, em espaços diversificados, para um público heterogêneo. Em diferentes documentos reunidos no ANC, não somente nos agrupados à série **Produção Intelectual**, há rastros da ação da intelectual, educadora, artista e antropóloga na

promoção de atividades de intervenção, em centros e instituições socioculturais de Salvador, como podemos verificar em seu Currículo Lattes, atualizado pela última vez em 6 de maio de 2014, documento pertencente à série *Varia*.

Além das produções supracitadas, temos conhecimento acerca de **artigos e resumos** acadêmico-científicos desenvolvidos nos períodos em que aquela estava vinculada a instituições de ensino superior, a saber: *TV Raio de Ouro: um projeto de televisão comunitária* (COSTA, 2001); *Conteúdos dramáticos da gestualidade do afro-brasileiro em um rito prioritário do candomblé* (COSTA, 1986); *O negro da África à Diáspora: mercado de trabalho, preconceito racial e alienação* (COSTA, 1981); *A história do negro no Brasil* (COSTA, 1997); *Estudos sobre o negro* (COSTA, 1997); *Comunicação e Mercado* (COSTA, 1999); *Imprensa x Sociedade no novo milênio* (COSTA, 2000) e *A não procrastinação da qualidade de vida nas empresas públicas* (COSTA et al., 2002).

Há ainda, naquela série, **quatro Depoimentos (entrevistas)**, concedidos por Nivalda Costa a integrantes da ETTC, em 2007 e 2009, na AMAFRO – Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira<sup>38</sup>, e em 2010 e 2011, na biblioteca do CEAO/UFBA, momentos em que a mesma relatou sobre a sua produção teatral. Esses depoimentos, gravações audiovisuais realizadas com recurso de máquina digital, estão arquivados, em sua maioria, em forma de transcrição<sup>39</sup>, e constituem importante registro, uma vez que há informações que suplementam a leitura dos textos teatrais, dos documentos da imprensa e da Censura, enriquecendo, sobremaneira, o estudo filológico proposto.

Nos supracitados encontros, Nivalda Costa disponibilizou também alguns dos documentos que mantinha arquivado em sua residência, permitindo a consulta e a digitalização dos mesmos. Esse material, que subsidia uma leitura do texto no que concerne ao processo de criação e de encenação, bem como ao teor colaborativo da arte teatral, foi agrupado nas séries **Esboços, notas e rascunhos, dezessete documentos (17)** – manuscritos e datiloscritos, em folhas soltas, sobre dados da encenação dos textos teatrais, informações quanto a marcações cênicas, personagens, elenco, lista de profissionais envolvidos na produção e desenhos de objetos a compor o cenário – e **Documentos audiovisuais e digitais, trinta e sete (37)**, reprodução digital de fotografia de atores durante ensaios, de programa, cartaz, ingresso e panfleto de alguns dos espetáculos.

---

<sup>38</sup> A AMAFRO foi “[...] fundada em 15 de março de 2002, [...] em Salvador, Bahia, [...] [e] tem como objetivo fomentar o ensino, a pesquisa, o desenvolvimento técnico, científico e institucional, intercâmbio e demais ações voltadas à recuperação e preservação do patrimônio, da memória e da cultura afro-brasileira [...]” (SOCIEDADE..., 2014, p. [1]).

<sup>39</sup> Devido a danos em aparelhos eletrônicos utilizados, perdemos as gravações feitas em 2007 e 2011, bem como parte da transcrição do depoimento de 2011, do qual se puderam recuperar apenas alguns trechos.

O material brevemente apresentado, parte significativa da produção artístico-intelectual em questão, é compreendido por nós, em seu conjunto, tanto como documento/testemunho quanto como manifesto, a partir do qual Nivalda Costa pôde construir espaços de visibilidade e de audibilidade, de autoria da própria memória, perpassada por subjetividades e interpretações. Esses documentos permitem diversos estudos, assim como construir leituras sobre a artista, em perspectiva transversal, a partir da concepção de “espaço (auto)biográfico” (LEJEUNE, 1975), no qual se entrecruzam o privado e o público, considerando, portanto, o processo de “[...] articulação indissociável entre o eu e o nós, os modos como as diversas narrativas podem abrir, para além do caso singular e da ‘pequena história’, caminhos de autocriação, imagens e identificações múltiplas [...]” (ARFUCH, 2010, p. 100).

A série **Publicações na imprensa e em diversas mídias** é a maior do ANC, com **cento e oitenta e um documentos (181)** distribuídos nas subséries **publicações sobre o autor e suas produções** (37 documentos), **publicação autoral** (1 documento), **roteiro de divulgação**, textos usados para anunciar, diariamente, a programação cultural (136 documentos) e **entrevista (com o autor)** (1 documento), datados de 1973 a 2016. Consultamos este material, em sua maioria, na BPEB, no setor de periódicos, onde os jornais são conservados dobrados ao meio e agrupados por um pedaço de barbante que, progressivamente, desgasta o suporte. Encontramos outras matérias no NAEXB e no APNC, nos quais se têm recortes de jornais colados em folhas de ofício, guardadas em classificadores e em envelopes, respectivamente. Em menor quantidade, há matérias, nos acervos do CDMTVV e da FUNARTE. Tais documentos foram fotografados e digitalizados para compor o ANC.

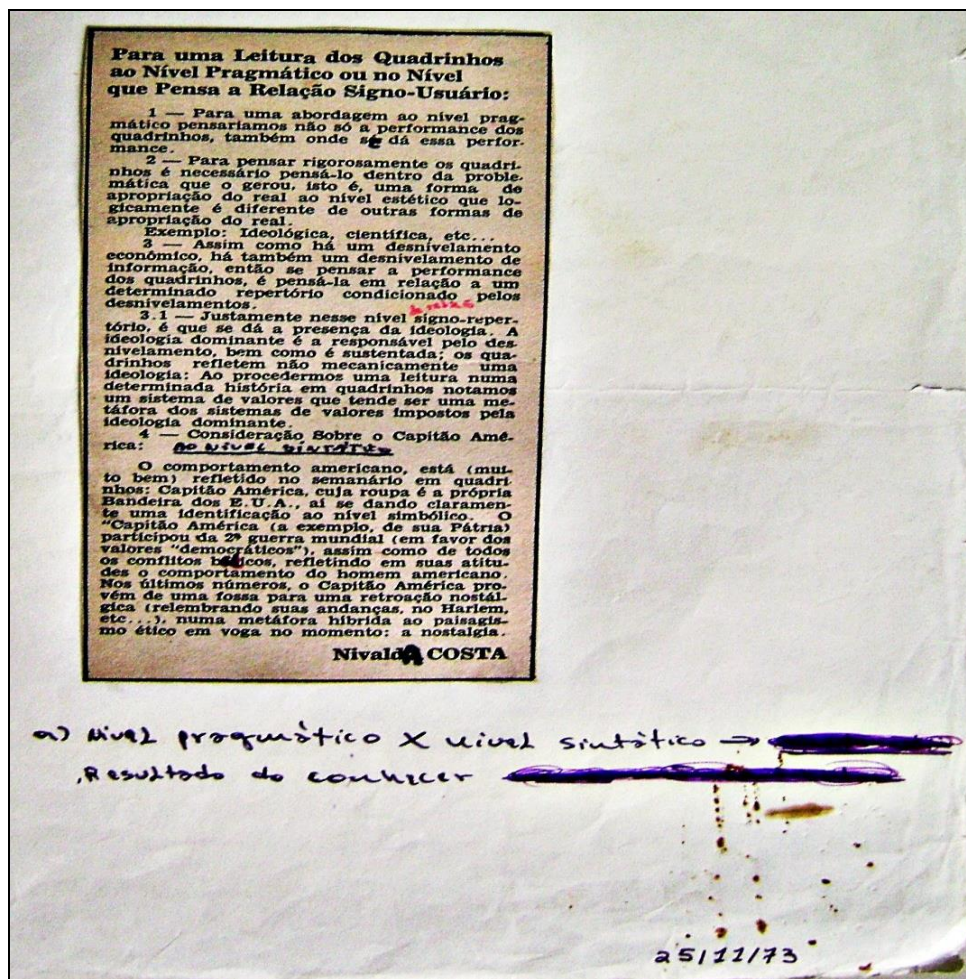
No acervo, temos recortes de jornais referentes a publicações veiculadas no *Jornal da Bahia*, *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Diário de Notícias*, *O Estado de São Paulo* e *Jornal do Comércio*, e arquivos de PDF, relativos a publicações difundidas na internet. Nesses documentos, há informações e/ou críticas quanto à elaboração dos textos teatrais, à preparação dos elementos cênicos, à estreia e temporada da peça, ao processo de censura do texto, ao entrosamento do grupo teatral e à perspectiva dramatúrgica.

Em muitas dessas matérias de jornais, ao tratar sobre os espetáculos, são ressaltadas a proposta experimental, o cruzamento entre linguagens (corporal, gestual, verbal, visual etc.), a simbiose entre os elementos teatrais, fundamentais para leitura daqueles, e o trabalho colaborativo do Testa. Nessas matérias são apresentadas opiniões de membros do grupo, de outros profissionais e de críticos de teatro acerca da produção e da atuação de Nivalda Costa,

além de comentários da própria artista, com citação direta e indireta, algumas vezes, acompanhada de foto.

Destacamos as matérias referentes aos textos *Girassóis* (doc. NC02a0149-77), *Veredas: cenas de um grande sertão* (doc. NC02a0155-sd), sobre os quais temos somente tais documentos, e *Vegetal vigiado* (doc. NC02a0130-77), pois, nos jornais consultados, encontramos apenas divulgações do espetáculo; aos projetos televisivos supracitados; à enquete sobre a falta de público nos teatros baianos (doc. NC02d0165-76), de autoria de Nilda Spencer; e à única publicação autoral, em que Nivalda Costa realizou uma leitura sobre os paradigmas estéticos e ideológicos que fundamentam as histórias em quadrinhos, a exemplo das do *Capitão América*, tecendo considerações sobre apropriação, representação e recepção. Essa matéria está conservada no APNC em forma de recorte de jornal, colado em uma folha de ofício, com anotações manuscritas autorais (Cf. Figura 14, doc. NC02b0164-73).

Figura 14 – Recorte de jornal sobre quadrinhos (publicação autoral)



O conjunto documental agrupado nessa série permite-nos tecer considerações principalmente sobre a recepção das produções artístico-intelectuais, mas ajuda também a melhor compreendermos os trâmites quanto aos processos censórios, propiciando, junto à série **Documentação censória**, o desenvolvimento de uma leitura do impacto da dramaturgia em questão, da encenação dos referidos textos teatrais, na sociedade baiana. Temos **sessenta documentos (60)**, nessa série, composta por **solicitação/requerimento, ofício, parecer, memorando, radiograma, relatório, ficha de protocolo e Certificado de Censura**, além de **onze textos teatrais censurados (11)**<sup>40</sup>, correspondentes a sete processos censórios<sup>41</sup>, de *Anatomia das feras*, *Aprender a nada-r*, *Casa de cães amestrados*, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, *Glub! Estória de um espanto*, *Pequeno príncipe: aventuras e Vegetal vigiado*.

Alguns desses documentos foram encontrados no NAEXB, no CDMTVV e no APNC, contudo, em sua maioria, estão arquivados na COREG-AN-DF(DCDP), em Brasília-DF, onde se armazena documentação significativa para a (re)construção da história da ditadura militar no Brasil, no que se refere à censura de diversões públicas. Os documentos censórios reunidos no ANC são testemunhos de um teatro de resistência, de uma proposta anárquica, mas também da ação do governo, durante centralização, em Brasília, e início do processo de descentralização do órgão, quando se configuram instâncias estaduais.

Na série **Estudos**, subsérie **Produções acadêmicas**, estão arquivados **quatro documentos (4)**, uma dissertação de mestrado, um artigo acadêmico-científico<sup>42</sup> e um trabalho de conclusão de curso, de graduação, desenvolvidos por Souza (2012, 2013[2010], 2009) sobre a dramaturgia de Nivalda Costa e outro artigo acadêmico-científico, de Douxami (2001), sobre a formação do teatro negro no Brasil, a contribuição do Teatro Experimental do Negro (TEN) e a produção teatral negra desenvolvida em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Bahia. Ao tratar acerca das produções realizadas nesse último estado, a pesquisadora fez um breve registro quanto à atuação da diretora Nivalda Costa nas peças *Paixão – Caminho do ressurgir da Catedral ao Pelourinho*, em 1980, e *Anatomia das feras*, em 1978, a partir de entrevista realizada com a mesma em 23 de abril de 1999, no Teatro do ICBA.

---

<sup>40</sup> Estes onze textos teatrais censurados foram computados em “Produção intelectual”, embora estejam codificados de acordo com a série “Documentação censória”.

<sup>41</sup> No Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas, do Departamento Federal de Segurança Pública – através do Decreto n.º 20.493/46, explica-se o procedimento e os trâmites legais para requerimento de exame censório, naquele período.

<sup>42</sup> O artigo acadêmico-científico intitulado *Glub! Estória de um espanto: entre a crítica textual e a nova retórica*, publicado na revista eletrônica *Diálogo das Letras*, v. 02, n. 01, p. 85-103, jan./jun. 2013, é um recorte do nosso trabalho de conclusão de Curso de Especialização em Estudos Linguísticos, *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa: edição e estudo do auditório e das condições de argumentação*, apresentado à UEFS, em 2010.



Em *Varia*, constam **oito documentos (8)**, distribuídos nas subséries **paratexto**, um convite de lançamento do supracitado livro, *Da cor da noite: poemas dramáticos*, de Nivalda Costa e Jaime Sodré; **documentos de outras instituições**, um registro de espetáculos, de 1975, do INACEN, e **documentos administrativos**, além do currículo, termos de contrato do Teatro Vila Velha e do Forte de São Marcelo, em 1975, e do Teatro Castro Alves, em 1979; carteira profissional com registro nas funções de atriz e de diretora, datada de 1979, emitida pela Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia (APATEDEBA) (Cf. Figuras 15 e 16) e moção de pesar, do dia 3 de agosto de 2016.

**Figuras 15 e 16** – Fac-símiles da carteira profissional da APATEDEBA (anverso e verso, respectivamente)

<b>APATEDEBA - Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia</b> Fundada em 7 - 12 - 1977 Av. Sete de Setembro, 1.420 - Ed. Porto Fino - salas 17/18	
Nome Artístico	<b>NIVALDA COSTA</b>
Função	<b>ATRIZ e DIRETORA</b>
TEATRAL	XXXXXXXXXXXXXX
Matrícula N.º	<b>316</b>
Em	<b>29</b> de <b>agosto</b> de 19 <b>79</b>
	<i>Leandro Mendes</i> Presidente
	<i>Neise Alves</i> Secretário
Nome Próprio <b>NIVALDA SILVA COSTA</b> Nacionalidade <b>Brasileira</b> Data do Nascimento <b>4</b> de <b>maio</b> de <b>1952</b> Filiação <b>MANOEL EDVALDO COSTA</b> <b>MAIR SILVA COSTA</b> Cart. prof. N.º _____ Série _____ Função <b>Atriz e Diretora de Teatro</b> Admitido em <b>10</b> de <b>maio</b> de <b>1979</b> Est. Civil <b>solteira</b> C.P.F. <b>083961765/91</b> Identidade <b>546.624</b>	

Fonte: ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL..., ago. 1979. APNC

A leitura de todos os documentos do ANC incita uma reflexão sobre o inacabamento do teatro e o *status* do arquivo. Para Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013, p. 393), “[o] inacabamento do teatro é tal que ele torna seu arquivamento ao mesmo tempo muito mais necessário que nas outras artes, mas, também, bem mais problemático [...]”, provocando, em diferentes pesquisadores e artistas, ao mesmo tempo, “[...] desejo de arquivo e respeito pelo vivido” (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013, p. 395). Tais documentos são fragmentos, ruídos, rastros dessa arte efêmera, que nos possibilita ter uma ideia, uma noção, quanto às práticas teatrais desenvolvidas por Nivalda Costa e pelo Testa, contribuindo para (re)escrita da história do teatro na Bahia.

Tomarmos o texto teatral como guia, inserido na série **Produção Intelectual**, a partir do qual relacionamos outros documentos, é propor determinada sistematização do acervo e orientação de leitura. Conforme cada produção intelectual, os outros documentos foram catalogados e organizados em pastas de arquivos no computador (Cf. Figura 17), inserindo os

**Depoimentos** na pasta intitulada “Sobre o autor”, uma vez que não diz respeito a uma produção intelectual, em especial.

**Figura 17** – Pastas de arquivos do ANC

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

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Para cada uma das produções intelectuais foi criada uma pasta com subpastas correspondentes às séries nas quais estão arquivados os documentos (Cf. Figura 18), identificados por código específico criado para cada item documental, conforme explicitado no início desta seção.

**Figura 18** – Pastas de arquivos *Glub! Estória de um espanto*

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

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Após a organização em pastas de arquivo e codificação de todos os documentos, elaboramos, como instrumento de pesquisa para melhor identificar e rastrear os documentos e as informações no/do ANC, um quadro-inventário<sup>43</sup> de todos os documentos, indicando, por produção intelectual, o número de documento (quantidade), a referência e o código de arquivamento, e exibindo, ao final, o número total de documentos.

Tais práticas arquivísticas possibilitaram uma visão do ANC, dos documentos que o compõem e dos arquivos/acervos de proveniência dos mesmos, a saber: do ACEAO/UFBA, dos Arquivos Pessoais de Deusimar Pedro [Sousa] (APDP), de Freddy Ribeiro (APFR) e de Nivalda Costa (APNC), do próprio ATTC, da BPEB, da BUNEB, da Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa (BURMC/UFBA), da COREG-AN-DF(DCDP), do NAEXB, da FCJA, da FUNARTE, do INACEN, do CDMTVV e de diferentes sites da internet.

Para uma leitura mais sistemática, pondo em evidência, conseqüentemente, a dispersão da produção de Nivalda Costa e a imagem do tecido social em que a mesma esteve inserida, leiamos o quadro 7 e o gráfico 1 expostos, a seguir:

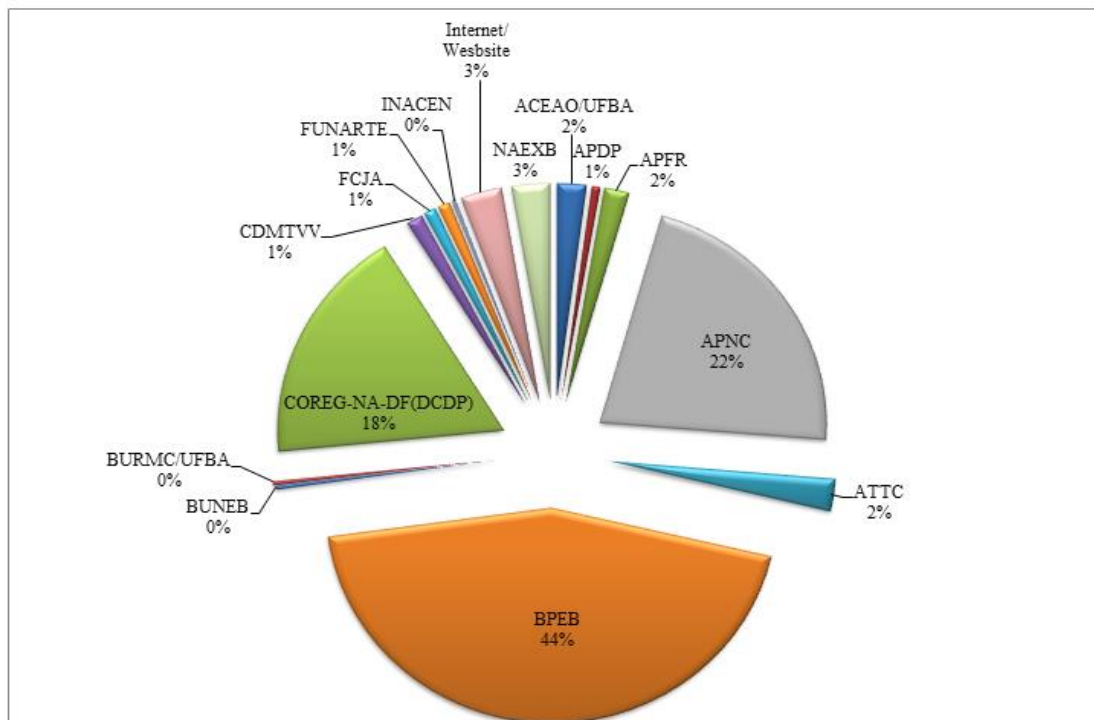
**Quadro 7** – Quantificação de documentos do ANC por arquivo/acervo e série

Série Arquivo/ Acervo	Produção Intelectual	Publicações na Imprensa e em diversas mídias	Documen- tação Censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documen- tos Audio- visuais e Digitais	Estudos	Varia	Total
ACEAO/UFBA	7							7
APDP					2			2
APFR		1			5			6
APNC	5	19	4	17	26		4	75
ATTC	4				4			8
BPEB		149						149
BUNEB						1		1
BURMC/UFBA						1		1
CDMTVV		1	2				1	4
COREG-AN-DF (DCDP)	6		54					60
FCJA	3							3
FUNARTE		3						3
INACEN							1	1
Internet/Website <sup>44</sup>	1	5				2	2	10
NAEXB	6	3						9
<b>ANC</b>	<b>32</b>	<b>181</b>	<b>60</b>	<b>17</b>	<b>37</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>339</b>

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

<sup>43</sup> Cf. Apêndice A – Quadro-inventário (Modelo de impressão).

<sup>44</sup> A internet é um sistema global de ferramenta de pesquisa, em formato de rede de computadores, por meio do qual consultamos diferentes sites.

**Gráfico 1** – Distribuição de documentos do ANC por arquivo/acervo

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Esse trabalho de sistematização do ANC provoca reflexões também quanto à dispersão desta produção intelectual, considerando o perfil do sujeito, as redes de sociabilidade, os processos de circulação e recepção e o papel do pesquisador, bem como, atrelado a esse último, a questão da multiproveniência, ampliação conceitual do princípio arquivístico de proveniência. Aquela artista, ao longo de sua vida, acumulou muitos documentos e objetos, em sua própria residência, construindo um arquivo pessoal privado, todavia, não houve um controle rigoroso uma vez que muitos documentos permanece(ra)m sob a guarda da instituição produtora ou se perderam.

Essa dispersão, fragmentação da produção intelectual, pode ser lida como expressão do sujeito descentrado e móvel, da própria história, da vida, dessa artista multifacetada, que transitou por diferentes lugares. É reflexo do sujeito ativo, plural e criativo, das formações acadêmicas, das atuações profissionais e das funções sociais desempenhadas no teatro, na literatura e na televisão; do envolvimento em movimentos sociopolíticos e culturais da época; nos centros, grandes palcos, e nas periferias, de Salvador. A dispersão da produção intelectual posta em cena delinea, parafraseando Arfuch (2010, p. 15), “[...] uma cartografia da trajetória individual [...]” de Nivalda Costa, sempre atrelada a projetos coletivos. Essa característica dá testemunho de um aspecto de sua vida particular, o seu lugar e posicionamento nos

acontecimentos históricos da época, mas também de seu papel na vida coletiva, marcada por heterogeneidade, mobilizando reflexões quanto às suas redes de sociabilidade, às relações pessoais, sociais, políticas e intelectuais, aos círculos de discussão frequentados, aos lugares de sociabilidade.

As redes de sociabilidade são estruturas que variam conforme épocas e grupos intelectuais e podem ser usadas para pensar sobre a trajetória, o papel e o poder de um intelectual em meio a ideologias e mentalidades coletivas (SIRINELLI, 1996). Segundo Sirinelli (1996, p. 248), “[t]odo grupo de intelectuais organiza-se [...] em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver.” Tais grupos ocupam, muitas vezes, lugares de discussão e construção epistemológica, nos quais convivem e trocam experiências.

Aqueles arquivos e instituições de guarda, nos quais foram encontrados material referente à dramaturgia em estudo, são rastros das redes de sociabilidade de Nivalda Costa. Ressaltamos, considerando a representação política e cultural destes espaços na Bahia, a produção literária de temática negra atrelada ao CEAO e à FCJA e a produção teatral ligada ao Teatro Vila Velha, e também ao ICBA, embora não tenhamos encontrado documentos nesse último local. Essas instituições, verdadeiros “espaços de sociabilidade” – expressão que, segundo Sirinelle (1996, p. 249), se refere a “[...] um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro [...]” – dão testemunho das tendências ideológicas e estéticas, das alianças e dos caminhos escolhidos por aquela mulher, bem como dos trânsitos, dos deslocamentos e das tramas de determinado grupo social, do qual a mesma fazia parte.

O termo “sociabilidade” engloba duas acepções: “[...] ‘redes’ que estruturam [...]” (SIRINELLE, 1996, p. 253), remete para o meio, as agendas de discussão e os movimentos sociopolíticos; e “[...] ‘microclima’ que caracteriza um microcosmo intelectual particular [...]” (SIRINELLE, 1996, p. 253) aponta para a atuação e o posicionamento de um sujeito, em determinado contexto. A dispersão é pensada aqui como marca de subjetivação, mas também como vestígio da interdiscursividade social inerente à produção de Nivalda Costa.

Embora possa se pensar o ANC como um conjunto de documentos que versa sobre um único titular, atentamos também para o acervo, em uma perspectiva social, considerando a concepção bakhtiniana de dialogismo e de alteridade, próprias à linguagem, à cultura e à sociedade, em uma visão não dissociativa dos espaços público e privado e das práticas de leitura e de escrita. O referido acervo remete para relações que construíram o sujeito Nivalda

Costa, mas também aponta para outras vidas, narrativas e subjetividades, as quais podem ser estudadas por outros pesquisadores.

Nessa leitura da dispersão, é posto em relevo ainda o papel e a atuação desta pesquisadora que, a partir do auxílio de outros membros da ETTC e da orientação da coordenadora, pôde, em diferentes momentos, realizar pesquisa documental, lidar com um material fragmentado, lacunar, e melhor compreender, a cada documento inserido no acervo, relacionado aos demais, quem foi Nivalda Costa, suas tendências artísticas e ideológicas, suas lutas sociais.

Conforme Sirinelle (1996, p. 245),

[a] história política dos intelectuais passa obrigatoriamente pela pesquisa, longa e ingrata, e pela exegese de textos, e particularmente de textos impressos, primeiro suporte dos fatos de opinião, em cuja gênese, circulação e transmissão os intelectuais desempenham um papel decisivo; e sua história social exige a análise sistemática de elementos dispersos, com finalidades prosopográficas.

Ao reunir, em um único espaço, tais documentos, provenientes de diferentes arquivos e instituições de guarda, temos consciência do papel de mediação do pesquisador, atravessado por condições sociais e epistemológicas, da colaboração com o processo de historicidade e de difusão de um sujeito e de uma história. Em uma conduta crítica, gesto de construção social da pesquisa, na transformação dos documentos e na configuração do ANC, temos buscado não naturalizar os silêncios e as práticas culturais de (in)visibilidade postas em cena também pela dispersão da produção intelectual, não tornar panfletário o discurso de resistência, tecido a várias mãos, desenhado por linhas e nós que se entrecruzam, bem como não ignorar ou subestimar o posicionamento estratégico, descentralizado(r), adotado e assumido por Nivalda Costa.

Nesse sentido, não temos a ilusão de constituir um conjunto fechado, no que se refere ao ANC, pois, “[d]otados de um caráter aberto, dinâmico, os arquivos estão sempre inacabados, na medida em que podem acolher novos documentos e materiais [...]” (MARQUES, 2007, p. 21), principalmente, em meio digital, o que aumenta as possibilidades de pluralização e de promoção da multiproveniência, reflexo das ações do pesquisador. São muitas as possibilidades de transformação, por meio do ambiente digital, quanto à organização, ao espaço de arquivamento e à disponibilização dos documentos.

Essa mudança tem impacto quanto à proveniência, uma vez que o documento pode assumir diversas formas e funções, assim como ser parte integrante de contextos outros. De acordo com Mckemmish (2013),

[é] possível agora [na era digital] encarar um diário, uma carta, poemas, pinturas, um artefato, relatos orais, uma autobiografia, apresentações, qualquer edifício ou paisagem como elementos passíveis de: assumir múltiplas formas; desempenhar múltiplas funções – como registro, publicação, objeto de museu, obra de arte, parte de um sítio histórico; originar-se de múltiplas procedências – como parte de um arquivo pessoal ou público, de uma biblioteca, museu ou galeria (MCKEMMISH, 2013. p. 26).

Há um redimensionamento dos documentos e dos arquivos em espaços digitais, o que possibilita enlaces múltiplos entre documentos de domínio público e privado, ampliando-se sobremaneira a atividade de democratização de arquivos, suporte da memória individual e coletiva, uma vez que “[a]s novas tecnologias permitem a integração dos arquivos [...]; permitem aos usuários interagir e adicionar suas histórias a acervos arquivísticos [...]” (MCKEMMISH, 2013. p. 32), em um armazenamento distribuído. Reconhecemos, assim, a relevante contribuição da Informática, nos estudos filológicos, mas, sobretudo, assumimos o papel do pesquisador quanto à dinâmica arquivística adotada, ao inserir um mesmo documento, em contextos diversos, como parte de diferentes fundos, instituições e mundos.

É possível ao pesquisador recontextualizar e atualizar documentos, promovendo uma multiproveniência, uma vez que

[s]ua capacidade de funcionar em múltiplos papéis depende do modo como definimos e gerenciamos esses registros e dos contextos em que os situamos – como registro público ou privado, como objeto de museu ou como obra de arte. Em um mundo virtual, podemos situá-los simultaneamente em múltiplos contextos, tornando possível que desempenhem papéis variados – a canção como performance e registros oral; o diário como registro e publicação; um edifício como parte de um sítio histórico e de um arquivo; registros do governo como componentes de arquivos pessoais e públicos; uma pintura rupestre como arte e arquivo... [...] (MCKEMMISH, 2013. p. 26).

Nessa abordagem interdisciplinar, podemos reunir e relacionar, em um único espaço virtual, parte da produção intelectual de Nivalda Costa, massa documental dispersa. A partir do diálogo entre Filologia, Arquivologia e Informática, nesta tese de doutorado, temos buscado elaborar um arquivo hipertextual do dossiê da SECPE, parte do ANC, visando, no futuro próximo, integrá-lo, em um espaço compartilhado de arquivamento, inicialmente, com os outros acervos do ATTC, disponibilizando todos os documentos do referido acervo para consulta de diferentes indivíduos.

A pesquisa filológica dos e/nos documentos-índícios do ANC permite-nos construir leituras alternativas (“alternativa” no sentido de outras possibilidades, de outros caminhos, sem uma conotação de subalternidade) e repensar a história oficial, pois, conforme afirma Carneiro (2011, p. 335), “[c]ada documento é uma marca e, como tal, oferece versões e

‘versões’, dependendo de quem os produziu e, agora em tempo presente, os interpreta.” Processo esse que perpassa a organização do acervo, uma vez que a reunião dos documentos de procedência diversa, a transformação do suporte, a classificação em série e subsérie, a disponibilização de acesso, dentre outras atividades realizadas na interação entre lugares/saberes, orientam diferentes modos de leitura.

No âmbito dos estudos filológicos, tomamos de outros campos teórico-metodológicos recursos para a nossa prática filológica, estabelecemos vínculos entre Filologia e Arquivística na sistematização do ANC, na constituição e na interpretação do dossiê da SECPE, para pensar sobre (e construir) a história dos textos teatrais em sua relação com outros textos; promovemos uma associação entre Filologia e Informática, no lugar das Humanidades digitais, para construção de um arquivo hipertextual composto de edições e documentos; tecemos enlaces entre Filologia, Sociologia dos textos e História Cultural, na elaboração de diferentes edições, em uma perspectiva pragmática e histórica, suporte para desenvolver uma crítica filológica da dramaturgia censurada e da atuação de Nivalda Costa.



### 3 ARQUIVO HIPERTEXTUAL DO DOSSIÊ DA SECPE: ACERVO E EDIÇÃO

O filólogo, na leitura crítica do texto, “[...] se esforça por penetrar no epistema que decidiu estudar, procurar a voz dos textos e de um passado [...]” (PICCHIO, 1979, p. 234). Nesse sentido, para a elaboração estratégica de um projeto editorial eletrônico da SECPE, no qual se inter-relacionam edições, dossiê e estudo crítico, potencializando modos de leitura e articulando, em rede, documentos, analisamos as situações textuais, as tradições e os processos de transmissão e de circulação dos textos teatrais censurados, bem como (re)visitamos diferentes projetos editoriais eletrônicos, sobretudo, os desenvolvidos no âmbito da ETTC.

#### 3.1 TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO, CIRCULAÇÃO E EDIÇÃO DOS TEXTOS

Neste estudo filológico, tecido no diálogo com outros saberes, buscamos (re)construir a história dos textos teatrais que compõem a SECPE – *Anatomia das feras; Aprender a nadar; Casa de cães amestrados; Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe; Glub! Estória de um espanto e Vegetal vigiado* –, documentos que têm uma história individual e coletiva inscrita em suas materialidades, de acordo com os modos de circulação e de uso, os sujeitos envolvidos, as instituições de guarda etc..

Os textos teatrais supracitados são datilografados e apresentam marcas formais desse processo de (re)produção, próprias da ferramenta utilizada, a máquina de escrever, principalmente, a mecânica, como substituição por sobreposição, letras elevadas por falha das teclas, e outros. Além disso, destacamos as **marcas de três sujeitos, do datilógrafo**, que, ao transcrever o texto manuscrito de Nivalda Costa, por meio de máquina mecânica ou elétrica, realizou algumas intervenções; da própria **Nivalda Costa**, em suas campanhas de reescrita e de revisão, pois tinha o cuidado de revisar o texto datilografado; e dos **censores**, que inseriram e/ou destacaram palavras, expressões, trechos, à caneta esferográfica ou a lápis.

Para melhor compreendermos a tradição dos textos da SECPE, é prudente refletirmos, ainda que brevemente, sobre as modalidades de transmissão e de circulação dos textos teatrais, que diferem de outros por se tratar de um texto para ser encenado, não destinado à leitura silenciosa, de uso coletivo e aberto à reescrita a cada ensaio e/ou encenação. Geralmente, durante a montagem da peça, o texto teatral é xerocopiado e distribuído para todos os envolvidos, sobretudo os atores que compõem o elenco, por se ter ali, além das falas, indicações cênicas que orientam os mesmos em diversos aspectos. Em entrevista, por

exemplo, Deusimar Pedro [Sousa] (2018, informação verbal)<sup>1</sup>, membro do Grupo Testa, que participaria da encenação de *Veredas: cenas de um grande sertão*, na condição de ator e de cenógrafo, relatou que, na época dos ensaios, viajou para Pernambuco para um encontro de estudantes e teve todos os seus pertences furtados, inclusive, a sua cópia daquele texto e o livro *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Essa forma de transmissão, de uso e de circulação do texto por um grupo de teatro, tende a gerar, ao longo do tempo, diferentes versões e/ou testemunhos, transformando, significativamente, tanto a materialidade quanto a historicidade do texto, contribuindo sobremaneira com o processo de instabilidade e de dispersão textuais. Precisamos considerar, ainda, que se trata de textos teatrais censurados e, portanto, é prudente, conforme aponta Souza (2012), obtermos conhecimento prévio quanto ao funcionamento dos órgãos de Censura no que tange à liberação dos espetáculos teatrais, em todo o Brasil, durante a ditadura militar, por parte do Departamento de Polícia Federal (DPF).

De acordo com Garcia (2008, p. 91-92, grifo nosso),

[...] a censura teatral, realizada no **período de 1968 a 1975 em âmbito federal**, cumpria alguns trâmites. Em primeiro lugar, **o interessado na apresentação da peça requeria autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) na cidade de origem e enviava a documentação necessária para análise do texto na capital federal.** [...]. Em primeira instância, **três censores analisavam o texto teatral.** De modo geral, o dirigente censório nomeava técnicos de censura para as seções de censura ao cinema, teatro e congêneres, televisão e rádio. **Se os três pareceres fossem similares, o dirigente censório acatava as sugestões e emitia portaria;** se fossem divergentes, convocava nova comissão.

A partir desse procedimento, tinham-se, como resultado, duas situações nas quais a peça era vetada na íntegra ou o texto era liberado, com ou sem cortes, com classificação etária livre, proibida para menores de dez, doze, quatorze, dezesseis ou dezoito anos. No primeiro caso, o diretor da DCDP,

[...] através de malote e radiograma, **solicitava às instâncias regionais devolver duas cópias do texto teatral e comunicar à pessoa responsável a interdição do texto;** no **segundo caso** [liberada com ou sem cortes], **encaminhava o script da peça e autorizava os órgãos regionais a designar dois técnicos de censura para examinar o ensaio geral.** Estes dois funcionários deslocavam-se ao local do ensaio para assistir ao espetáculo teatral e, em seguida, **confeccionavam relatórios sobre a encenação para enviar para a matriz censória** [anexando, se necessário, cópia(s) do texto] (GARCIA, 2008, p. 92, grifo nosso).

Após a conclusão do exame censório do texto teatral, a depender dos pareceres, encaminhava-se aos órgãos regionais, uma das vias do texto, autorizando a realização do

---

<sup>1</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Deusimar Pedro Soares Sousa e Rosângela Aparecida Soares Sousa, em 31 de maio 2018, à ETTC, no Terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, em Salvador.

exame do ensaio geral, bem como se emitia Certificado de Censura, válido por cinco anos em todo território brasileiro. Após essa última avaliação, na qual se observavam o texto verbal e os elementos cênicos, encaminhava-se um relatório ao diretor da DCDP, que deliberava, de acordo com os registros apresentados naquele documento. Ressaltamos, contudo, que, na prática, esse procedimento sofria alterações, variando de acordo com fatores diversos.

A partir da segunda metade da década de 1970, procede-se uma mudança em relação ao órgão administrativo censório, uma descentralização. Garcia (2008) esclarece que

[...] o diretor da DCDP, Rogério Nunes, publicou, no final de 1975, uma instrução de serviço que delegava a censura de peças teatrais aos órgãos regionais de São Paulo e Rio de Janeiro que, por sua vez, deveriam cumprir os seguintes **critérios de tramitação. O interessado na montagem do espetáculo dava entrada no requerimento de censura e apresentava três cópias do texto ao órgão regional. Com a efetivação do protocolo, uma cópia da peça era encaminhada à censura em Brasília e duas eram analisadas pelos censores estaduais.** Além disso, **o órgão censório regional elaborava relatório do ensaio geral e emitia certificado de censura provisório.** Para finalizar o processo de censura, o órgão central verificava os pareceres e relatórios confeccionados pelos técnicos de censura e substituía o documento provisório emitido pela censura estadual (GARCIA, 2008, p. 189-190, grifo nosso).

Inicialmente, somente os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro desempenhavam essa atividade, continuando os outros a encaminhar os textos teatrais ao órgão central para exame censório e expedição de certificado. É importante ressaltar, como aponta Garcia (2008, p. 190), que existia ainda uma medida anterior à descentralização dos serviços de Censura em que os estados, desde 1975, tinham autonomia para examinar peças infantis e de grupos amadores a serem encenadas nos próprios estados, enviando, contudo, cópias a Brasília para arquivamento. Nesse procedimento, quando os responsáveis pelo espetáculo desejassem certificado válido para todo o Brasil, a DCDP já tinha os textos.

Em fins de 1978, o processo de descentralização da censura teatral estava consolidado, “[...] nos estados com número igual ou maior a três técnicos de censura [...]” (GARCIA, 2008, p. 189), e o serviço fomentado por órgãos regionais. Advertimos, contudo, que, apesar de o Grupo Testa ser um grupo de teatro amador, e de os textos terem sido submetidos à Censura no período de 1975 a 1980, de acordo com os documentos reunidos na série “Documentação censória”, os textos teatrais em questão foram submetidos ao exame censório central, federal. Todavia, em alguns documentos, há registro de acordos feitos entre a Superintendência Regional da Bahia, SR/BA, e Nivalda Costa, o que demonstra certa autonomia por parte dessa instância.

Segundo Fagundes<sup>2</sup> (1974, p. 144-145), no campo da diversão pública, que inclui as peças teatrais, “[...] para congregar o elenco das coisas proibidas é necessário combinar o artigo 41 do Decreto nº 20.493/46, os artigos 2º e 3º da Lei nº 5.536/68, o art. 1º do Decreto-lei nº 1.077/70, com o art. 20 do Decreto nº 69.845/71”. Como resultado, não será liberada a comunicação social que:

- I) Atente contra a segurança nacional, por conter, potencialmente:
  - a) incitamento contra regime vigente;
  - b) ofensa à dignidade ou ao interesse nacional;
  - c) indução de desprestígio para as forças armadas;
  - d) instigação contra autoridade;
  - e) estímulo à luta de classe;
  - f) atentado à ordem pública;
  - g) prejuízo para as boas relações diplomáticas.
  
- II) Fira princípios éticos, por constituir-se, em potencial, em:
  - a) ofensa ao decoro público;
  - b) divulgação ou indução aos maus costumes;
  - c) sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes;
  - d) fator capaz de gerar angústia, por retratar a prática de ferocidade;
  - e) sugestão à prática de crimes.
  
- III Contrarie direitos e garantias individuais, por representar, potencialmente:
  - a) ofensa a coletividade; ou
  - b) hostilidade à religião (FAGUNDES, 1974, p. 144-145).

Os textos teatrais, em estudo, foram submetidos a tais trâmites legais e avaliados, em sua maioria, como ofensivos, por atentar contra a segurança nacional e ferir princípios éticos. Conseqüentemente, a tradição dos mesmos é formada por uma ou duas das três vias do texto encaminhado à DCDP, por Nivalda Costa, para obter liberação do espetáculo. Logo, a história desses textos é atravessada pela instância censória, que interferiu diretamente no processo de transmissão dos mesmos.

A tradição do texto *Aprender a nada-r* é constituída por dois testemunhos, AN<sup>APNC</sup> (doc. NC01a0002-[75]T1) e AN<sup>AN</sup> (doc. NC03c0018-75T2). O testemunho AN<sup>APNC</sup> (COSTA, [1975a]), pertencente ao APNC, é um texto compósito, com folhas de diferentes testemunhos, ao menos de três (as folhas 1, 6 e 7 pertencem a um testemunho; as folhas 2, 4 e 5 são vias do texto encaminhado para exame censório; e a folha 3 pertence a outro testemunho, com tinta em processo de apagamento), que reflete a tentativa de Nivalda Costa de reunir, preservar, a materialidade dispersa.

---

<sup>2</sup> Coriolano de Loiola Cabral Fagundes foi técnico de censura, do Departamento de Polícia Federal, e obteve diploma de censor federal, pela Academia Nacional de Polícia. Atuou também como professor naquela Academia, em cursos para censores e para fiscais de censura.

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

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

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

Além dessas folhas, há 4 folhas avulsas, duas manuscritas<sup>4</sup>, **Ms<sup>1</sup>** e **Ms<sup>2</sup>** (doc. NC04a0002-sd), em tinta azul, 27 e 11 linhas, respectivamente, com pequenos rasgos, à margem direita e à esquerda, apresentam características de texto passado a limpo e correspondem à folha 7 do texto encaminhado para exame censório; uma datiloscrita, **Dat<sup>1</sup>** (doc. NC04a0003-sd), 21 linhas, apresenta emenda autoral, à mão, em tinta azul, numerada ao centro, à margem superior, no formato – 9 –, corresponde à folha 9 do texto encaminhado para Censura; e outra datiloscrita, **Dat<sup>2</sup>** (doc. NC04a0004-sd), única produzida à máquina elétrica, 32 linhas, numerada ao centro, à margem superior, no formato –2–, com pequenos rasgos, às margens direita e esquerda.

O outro testemunho, **AN<sup>AN</sup>** (COSTA, 1975b), pertencente à COREG-AN-DF(DCDP)), faz parte dos documentos do processo censório da peça, uma das três vias do texto encaminhado aos órgãos de Censura. É uma reprodução datiloscrita, com 304 linhas e 9

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

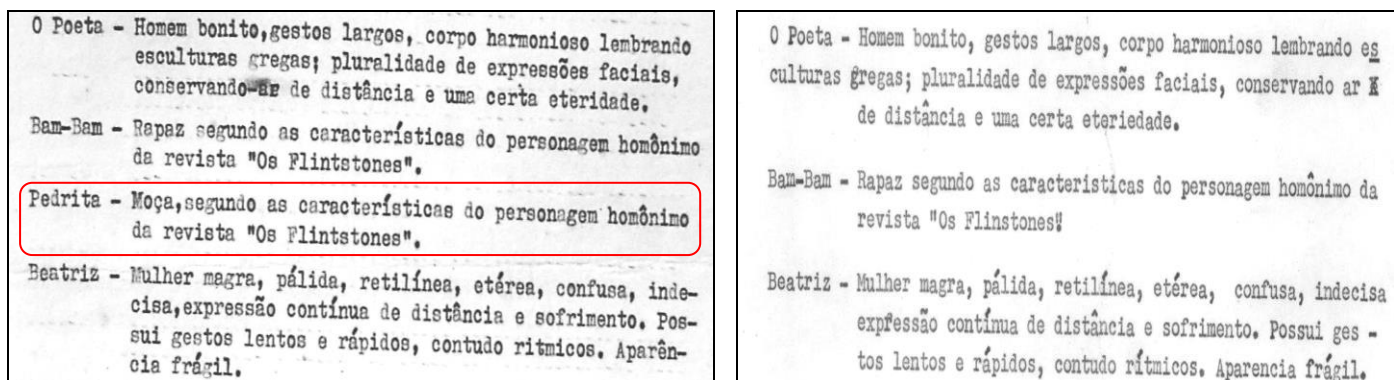
<sup>4</sup> Utilizamos números sobrescritos (<sup>1</sup> e <sup>2</sup>) para distinguir as folhas avulsas manuscritas (Ms) e/ou datiloscritas (Dat).

folhas numeradas, em formato -1-, à margem superior, ao centro, contudo, como parte daquele processo, todas as folhas são renumeradas, à mão, no ângulo superior direito, de 4 a 12. Há marcas de grampos e perfurações, à margem esquerda. Registra-se um carimbo, em formato circular, rubricado, ao centro, da **Soc(iedade) Brasileira de Autores Teatrais – Bahia, SBAT**, à folha 1.

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

Os dois referidos testemunhos foram datilografados por outra pessoa, que, algumas vezes, durante a reprodução, cometeu lapsos e/ou omissões, na maioria das vezes, por falta de atenção ou por confusão quanto à letra de Nivalda Costa. No testemunho AN<sup>AN</sup>, por exemplo, ao apresentar os personagens, à primeira folha, não há informação quanto a Pedrita, registro existente em AN<sup>APNC</sup>. Vejamos, abaixo, às figuras 19 e 20:

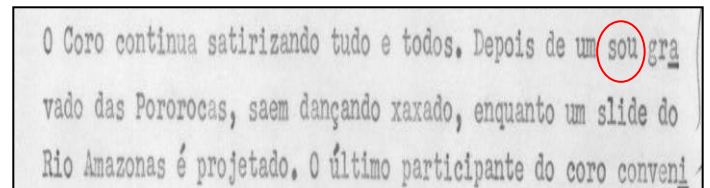
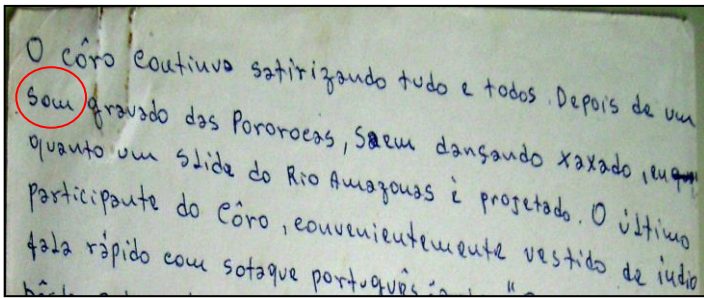
**Figuras 19 e 20** – Recortes de fac-símiles do texto *Aprender a nada-r*



Fonte: COSTA, [1975a], à esquerda, e COSTA, 1975b, à direita

Há, no testemunho AN<sup>AN</sup>, uma demonstração de que o datilógrafo, de fato, copiava, mas não lia o texto, e de que fez uma confusão de letras, “m” por “u”, em: “Depois de um **sou** gravado das Pororocas, saem dançando xaxado, enquanto um slide do Rio Amazonas é projetado” (COSTA, 1975b, f. 7, grifo nosso). Leiamos, às figuras 21 e 22, trechos referentes a Ms<sup>2</sup> e a AN<sup>AN</sup>, respectivamente:

**Figuras 21 e 22** – Recortes de manuscrito e de datiloscrito do texto *Aprender a nada-r*



Fonte: COSTA, [1975c], à esquerda, e COSTA, 1975b, f.7, à direita

Os testemunhos **AN<sup>APNC</sup>** e **AN<sup>AN</sup>** apresentam diferenças entre si quanto ao número de folhas, 7 e 9, respectivamente, bem como quanto à construção textual, no que diz respeito ao uso de pontuação, principalmente, emprego de vírgula, supressão de palavras ou trechos, redução de indicações cênicas e substituições de personagens em determinadas ações, além de pequenas transformações de algumas falas. Todavia, merece destaque o trecho final do texto, à última folha, por que o mesmo tem reflexo direto na potência crítica do discurso teatral proposto.

É prudente considerarmos também, nesse caso, a folha **Dat<sup>1</sup>**, na qual há, à mão, em tinta azul: “Enquanto uma voz sangre<t>/n\ta <a nadar”> [↑anuncia:] [APRENDER A NADA-R]” (COSTA, [1975d]). A partir desse registro, podemos destacar a revisão, de próprio punho, realizada por Nivalda Costa, bem como o trabalho de reescrita; o erro de cópia cometido pelo datilógrafo; e a relação entre **Dat<sup>1</sup>** e o testemunho **AN<sup>AN</sup>**, ambas vias do texto encaminhado para exame censório (Cf. Figuras 23, 24 e 25):

Figuras 23, 24 e 25 – Recortes de fac-símiles do texto *Aprender a nada-r* (Dat<sup>1</sup>, AN<sup>AN</sup> e AN<sup>APNC</sup>, respectivamente)

Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tanga ou se possível nus; deitam-se no tapete os gravadores repetem decisivamente | gravador 1: não pode lavar, não pode andar  
New pode cagar Blood Flood  
Acender fachos...  
Gravador 2 :  
não pode  
FALA R  
Não pode  
DIZER  
não pode...

Os personagens debatem-se, vão tateando no tapete e procurando gaguejar a palavra " aprender a nada" - " r ". Enquanto uma voz sangrenta diz: " Aprender a nada-r".

Fim do segundo espaço.

FINAL DA PEÇA

Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tanga ou se possível nus; deitam-se no tapete os gravadores repetem decisivamente | gravador 1: não pode lavar, não pode andar  
New pode cagar Blood Flood  
Acender fachos...  
Gravador 2 :  
não pode  
FALA R  
Não pode  
DIZER  
não pode...

Os personagens debatem-se, vão tateando no tapete e procurando gaguejar a palavra " aprender a nada" - " r ". Enquanto uma voz sangrenta diz: " Aprender a nada-r".

Fim do segundo espaço.

FINAL DA PEÇA

Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tanga ou se possível nus; deitam no tapete. A VOZ repete decisivamente:  
Voz Não pode lavar | Não pode andar ~~comprou~~ não pode  
New business: Ensaobar | fazer  
Não pode cagar Blood Flood | dizer  
Acender fachos | não pode  
Os personagens debatem-se, vão tateando no tapete e procurando gaguejar a palavra "Aprender a nada-r". Enquanto uma voz sangrenta diz:  
"Mãe-Pátria ensinando a nadar".  
Fim do segundo espaço  
Fim da peça.

Fonte: COSTA, 1975b, à direita, COSTA, [1975d], à esquerda, e, COSTA, [1975a], ao centro

A tradição do texto *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* é constituída por dois testemunhos, CIP<sup>APNC</sup> (COSTA, 1976b, doc. NC01a0003-76T1) e CIP<sup>AN</sup> (COSTA, 1976c, doc. NC03c0040-76T2). O testemunho, CIP<sup>APNC</sup>, conservado no APNC, é um datiloscrito, com 13 folhas e 448 linhas, apresentando, à folha 1, título do texto e lista de personagens, e das folhas 2 a 13, a narrativa. As folhas, a partir da segunda, estão numeradas, de 3 a 14, à mão, em tinta azul, à margem inferior direita. À margem esquerda, as folhas, exceto de 9 a 12, apresentam marcas de grampos e cliques enferrujados. Há, ao longo do texto, reescritas e revisões autorais, movimentos de acréscimos, supressões, deslocamentos, à mão, em tinta azul e preta, realizadas em diferentes momentos.

Ao quadro 8, a seguir, apresentamos um recorte da folha 1, do referido testemunho, em que há um movimento de reescrita quanto ao título do texto:

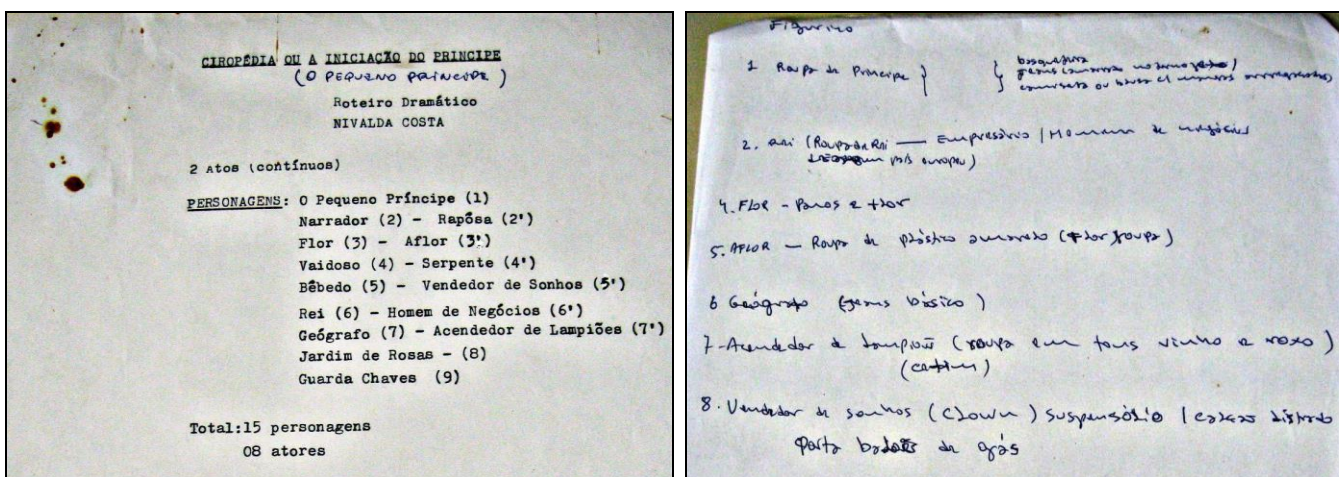


Quadro 8 – Recorte de fac-símile do testemunho CIP<sup>APNC</sup> (à esquerda) e transcrição (à direita)

<p> <del>CIRÓPEDIA</del> ou <del>SOBRE A</del> <del>INICIAÇÃO DO PRÍNCIPE, O PEQUENO PRÍNCIPE</del>  <del>Bricolage Teatral</del> <del>(estrutura)</del>          adaptação livre sobre personagens e narrativa          de Antoine Saint Exupéry em "O Pequeno Príncipe"            2 Atos contínuos            PERSONAGENS:          1- O Pequeno Príncipe          2- Narrador → 2'- Rapôsa          3- Flor → 3'- Aflor          4- Vaidoso → 4'- Serpente          5- Bêbedo → 5'- Vendedor de Sonhos          6- Rei → 6'- Homem de Negócios          7- Geógrafo → 7'- Acendedor de Lâmpadas          8- Jardim de Rosas          9- Guarda-Chaves          Total= 15 personagens          8 atores       </p>	<p> <del>CIRÓPEDIA</del> ou <del>SOBRE A</del> <del>INICIAÇÃO DE UM</del>  <del>PEQUENO PRÍNCIPE</del> [↑ INICIAÇÃO DO          PRÍNCIPE, O PEQUENO PRÍNCIPE]  <del>{(O pequeno príncipe)}</del>  <del>Ensaio Dramático</del> [↑ Bricolage Teatral]          Adaptação livre sobre personagens e [↑ estrutura]          narrativa de Antoine Saint Exupéry [→ em "O          Pequeno Príncipe"]       </p>
<p>Fonte: COSTA, 1976b, f. 1</p>	

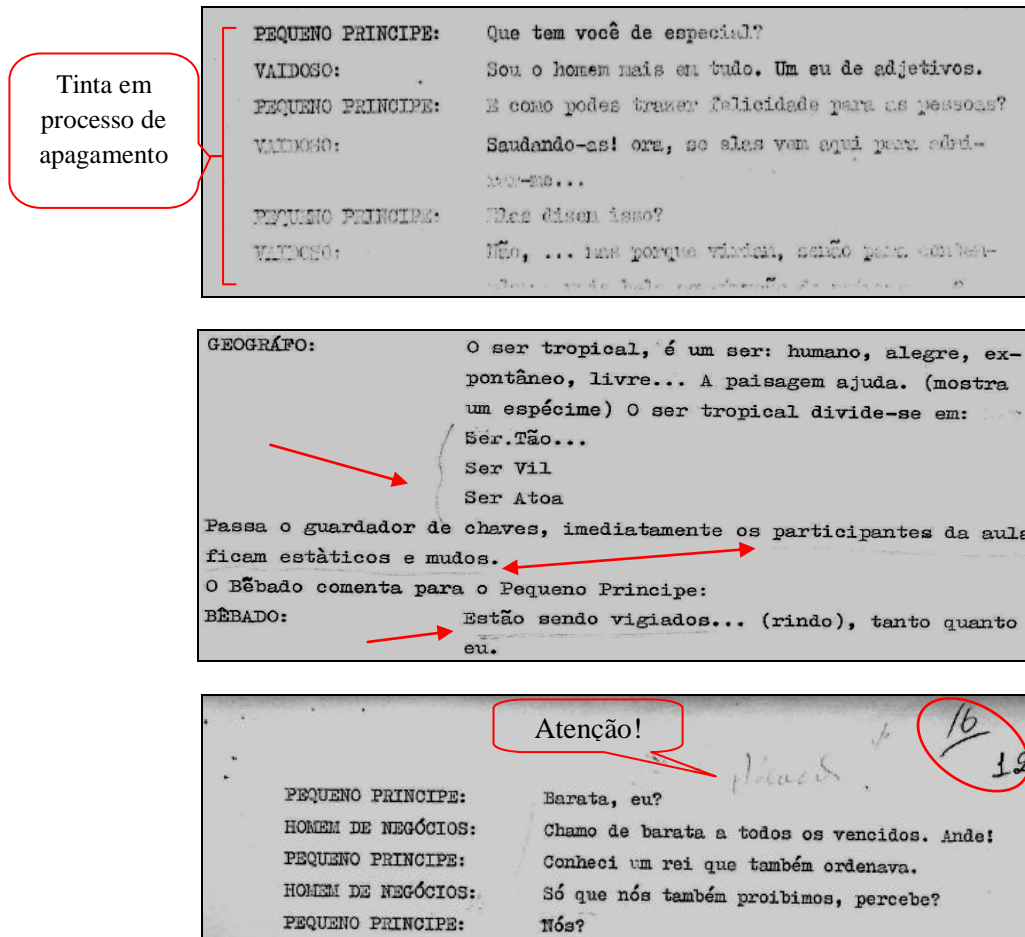
Junto a CIP<sup>APNC</sup>, encontramos duas folhas avulsas, também conservadas por Nivalda Costa, pertencentes a outro(s) testemunho(s), possivelmente, posterior(es) àquele, conforme análise do conteúdo das mesmas, que apresentam distinções substanciais quanto aos dois testemunhos que constituem a tradição do texto. Uma, **Dat**<sup>1</sup> (doc. NC04a0007-sd), no anverso, apresenta 16 linhas datiloscritas, correspondente à primeira folha do texto, constando de título e lista de personagem. Há marcas de cliques enferrujados, à margem superior esquerda, um acréscimo autoral, à mão, em tinta azul e, com uso de corretivo, emendas, em tinta preta; no verso, há 11 linhas manuscritas, em tinta azul, na qual constam anotações autorais sobre o figurino dos personagens (Cf. Figuras 26 e 27). A outra, **Dat**<sup>2</sup> (doc. NC04a0008-sd), é uma folha datiloscrita, com 35 linhas, apresenta marca de um clipe enferrujado, à margem superior esquerda; emendas autorais, à mão, em tinta preta, com uso de corretivo, em três situações; e acréscimo do número 2, em tinta azul, no ângulo inferior direito.

Figuras 26 e 27 – Recortes de fac-símiles de Dat<sup>1</sup> (anverso e verso, respectivamente)



Fonte: COSTA, [1976d].

O testemunho **CIP<sup>AN</sup>**, pertencente à COREG-AN-DF(DCDP), reprodução datiloscrita, com 15 folhas e 516 linhas, é uma das três vias do texto encaminhado à DCDP e faz parte do processo censório da peça. Apresenta um carimbo, em formato circular, da **SBAT - BA**, com a rubrica no interior, à folha 1. As folhas estão numeradas, à mão, no ângulo superior direito, de 5 a 19, conforme ordem de apresentação dos documentos que compõem aquele processo, e de 1 a 15, correspondente à quantidade de folhas do texto em si. A tinta, à folha 5, está em processo de apagamento. Apresenta, à mão, “Atenção!”, à folha 12; “não”, às folhas 9, 10, 13 e 15; e uma anotação ilegível, à folha 8, todas no ângulo superior, à direita. Há, também, às folhas 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 11, palavras e/ou trechos destacados com sublinha ou chaves, à margem direita e esquerda (Cf. Figuras 28, 29 e 30).

Figuras 28, 29 e 30 – Recortes de fac-símile do testemunho CIP<sup>AN</sup>

Fonte: COSTA, 1976c, f. 5, 7 e 12, respectivamente

Há distinções significativas entre os testemunhos, CIP<sup>APNC</sup> e CIP<sup>AN</sup>, quanto à construção textual. Esse testemunho, em relação àquele, apresenta acréscimo de informação, à primeira folha, referente aos textos tomados emprestados na adaptação; redução e supressão de indicações cênicas; reescrita e supressão de trechos; substituição de palavras; alteração na pontuação, dentre outros. O testemunho CIP<sup>APNC</sup> apresenta um texto distinto, sobretudo, quando se consideram as reescritas manuscritas realizadas por Nivalda Costa, as quais subsidiam outra leitura do espetáculo, em seus aspectos verbais e cênicos. Possivelmente, este foi o texto usado durante os ensaios (base para a encenação), no trabalho com os atores, momentos propícios às experimentações e às campanhas de (re)escrita.

A tradição do texto *Anatomia das feras* é constituída por três testemunhos, o primeiro, AF<sup>NAEXB</sup> (doc. NC01a0001-[78]T1), datiloscrito, pertencente ao NAEXB, apresenta reescritas e revisões autorais; o segundo, AF<sup>NAEXB1</sup> (doc. NC03c0004-78T2), datiloscrito proveniente do mesmo acervo, possui carimbos da SBAT - BA e da DCDP - DPF e anotações, à mão, de técnicos de Censura; e o terceiro, AF<sup>AN</sup> (doc. NC03c0005-78T3), reprodução datiloscrita sob

a guarda da COREG-AN-DF(DCDP), possui carimbos da **SBAT - Ba** e de “**CORTE**” e também anotações, à mão. Esses dois últimos testemunhos são duas das três vias do texto encaminhado à DCDP para exame censório, contudo, apresentam distinções no que diz respeito ao processo de circulação.

O testemunho **AF<sup>NAEXB</sup>** (COSTA, [1978a]) é um datiloscrito, com 12 folhas e 308 linhas, apresentando, à folha 1, título do texto, descrição do cenário, lista de personagens e atos, e das folhas 2 a 12, a narrativa. As folhas, exceto a última, são numeradas em algarismos arábicos, no ângulo superior direito. À margem esquerda, há marcas de grampo e de clipe enferrujado e duas perfurações, centralizadas, em todas as folhas. Ao longo do texto, em alguns trechos, a tinta está em processo de apagamento, o que dificulta a leitura.

Esse testemunho apresenta campanhas de reescrita e de revisão autorais, à mão, em tinta azul e preta, em quase todas as folhas. Há substituições e acréscimos de palavras e de expressões correspondentes a indicações cênicas, bem como destaque de passagens ou de falas de personagens, com o uso de caneta esferográfica, em tinta azul. Há ainda algumas anotações em letra de imprensa, que se encontram rasuradas, provavelmente, realizadas por algum ator envolvido na montagem do espetáculo. Essa hipótese coaduna com o comentário feito por Nivalda Costa, durante entrevista, em 2010, quando demonstrou surpresa quanto à existência e ao arquivamento desse testemunho no NAEXB. Para a mesma, quem doou deveria ser próximo a ela, por se tratar de texto usado no trabalho com atores.

O testemunho **AF<sup>NAEXB1</sup>** (COSTA, 1978b) é um datiloscrito, com 11 folhas e 292 linhas. No suporte papel, amarelado devido à ação tempo, à margem esquerda, há marcas de duas perfurações e de grampo enferrujado. As folhas encontram-se numeradas, em algarismos arábicos, sublinhados, no ângulo superior direito. Registram-se carimbos, em formato circular e à tinta preta, da **DCDP**, com a sigla do **D.P.F.**, no ângulo superior direito, em todas as folhas, rubricados, ao centro, à tinta azul; e, somente à folha 11, há também um carimbo da **SBAT - BA**, em tinta azul, no ângulo inferior direito, rubricado, ao centro, à tinta preta.

Há ainda anotações, à mão, realizadas por técnicos de Censura, ao longo do texto, a partir das quais sinalizam palavras, trechos, falas e cenas, com o recurso de sublinha, chaves, “x” e pontos de interrogação. Vejamos, às figuras 31, 32, 33 e 34, a seguir, algumas dessas marcas, bem como os supracitados carimbos:

Figuras 31, 32, 33 e 34 – Recortes de fac-símile do testemunho AF<sup>NAEXB1</sup>

Fase C = Descoberta do outro

Na fase C o grupo cria uma linguagem ruidosa e simbólica que lhes permite a comunicação entre si.

ATO II: GÊNESIS

Um grupo formado por Dr. Ernst, 1º assistente, enfermeiro, repórter e mais três (3) doentes, observam alguns movimentos executados pelo grupo da pré-idade. Num dado momento mediante um sinal de Ernst atacam :

(CENA GESTUAL)

ENIGMA I = Ahora quiero dormir en tu substância  
 Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas  
 Quiero mudas de sombra

ATO VI : A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE (Resumo e Final)


a) VOZES GRAVADAS SERVE DE FUNDO PARA A AÇÃO

b) LUTA

CENA L : A VITÓRIA  
 (texto: O APRENDIZADO DO L )

HASTEAMENTO DAS BANDEIRAS  
 EXERCÍCIO DE SÍMBOLOS - CANTO

RIVALDA COSTA



Fonte: COSTA, 1978b, f. 1, 2, 7 e 12, respectivamente

Esse texto foi examinado por dois técnicos de Censura que, inicialmente, emitiram em um único parecer seus julgamentos, negando, de forma veemente, a liberação do texto da peça. O mesmo encontra-se arquivado na Bahia e não em Brasília, provavelmente, pelo fato de ter sido enviado à SR/BA, quando se informou àquele órgão a decisão da não liberação do espetáculo pelo diretor da DCDP, por meio de ofício. De acordo com os trâmites oficiais, a instância regional era responsável por informar a decisão ao requerente e devolver, ao menos, uma das vias do texto.

O testemunho AF<sup>AN</sup> (COSTA, 1978c), outra via do texto encaminhado à DCDP para exame censório, com 11 folhas, é uma reprodução datiloscrita proveniente da COREG-ANDF(DCDP) e compõe o processo censório da peça, no qual se encontram reproduções de um requerimento, três ofícios, um parecer, um radiograma, um relatório e três fichas de protocolo, além de um Certificado de Censura, esse pertencente ao APNC.

Apresenta carimbo da **SBAT - BA**, no ângulo inferior direito, em formato circular, às folhas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, rubricados, ao centro. Há palavras, expressões e frases sublinhadas e

passagens demarcadas por chaves, à mão, exceto à primeira folha. Sinalizou-se o veto a duas falas, com o recurso de retângulo, feito à mão, e de carimbo “CORTE”, às folhas 4 e 5. Tais marcas foram realizadas pela técnica de Censura e Chefe da SR/BA, à época, durante exame do ensaio geral, conforme se registra no relatório censório encaminhado à DCDP, juntamente com o texto da peça (Cf. Figuras 35, 36, 37 e 38).


Figuras 35, 36, 37 e 38 – Recortes de fac-símile do testemunho AF<sup>AN</sup>

ERNST = Esse poder foi Pacífico, nem sequer se mecheram (ri).

ASSISTENTE = NÃO SABEM O QUE É AFORA O QUE FÔRA ...

ERNST = FOGES A compreensão dos fatos, meu caro assistente, apesar dessa provável índole pacífica, não se pode descuidar...

ASSISTENTE = Muito justo, não me referi bem...



CA(U)STRO = Tenebroso e efêmero avêso da história

ENIGMA 1 = Pátria, mi pátria, vuelvo hacia ti la sangre.

CHEFE = As verdadeiras capacidades se retiram do cenário confuso, esta mos a caminho do reinado dos porcos.

CA(U)STRO = Voçe acredita que tudo que se processa à revelia da justiça , ficará docemente sem tribunais e sanções ?

(texto: "NÓS PODEMOS MAIS QUE AS BARATAS")

ATO VI : A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE (Resumo e Final)

a) VOZES GRAVADAS SERVEM DE FUNDO PARA A AÇÃO

b) LUTA

CENA L : A VITÓRIA

(texto: O APRENDIZADO DO L )


HASTEAMENTO DAS BANDEIRAS

EXERCÍCIO DE SÍMBOLOS - CANTO

ENFERMEIRO = Lembre-se "ratinhos", não adianta calar, a ocupação tem o seu paraíso- a impunidade (acaricia, ri e esbofeteia os prisioneiros)

SAÍDA DO AUXILIAR E PRISIONEIRO, ENTRADA DE ERNST, ASSISTENTE E DOENTE 2.

ENFERMEIRO SAÍDA ERNST.



Fonte: COSTA, 1978c, f. 2, 3, 4 e 11, respectivamente

Os testemunhos AF<sup>NAEXB</sup> e AF<sup>AN</sup> possuem diferenças entre si quanto à inserção e à supressão de palavras e frases, contudo, a distinção substancial se dá por meio de três elementos que constam somente no testemunho AF<sup>NAEXB</sup>: (i) a construção “Che”fe; (ii) a informação quanto aos “Textos subsidiários” (COSTA, [1978a], f. 11), aos textos usados na elaboração de *Anatomia das feras*; e (iii) a folha 12, na qual se apresentam sete frases construídas a partir de *Fragmentos de un evangelio apócrifo*, de Jorge Luis Borges (2001 [1969]), uma das obras tomadas por Nivalda Costa. Essas omissões evitaram, em alguma medida, o conhecimento, por parte dos órgãos de Censura, dos autores e das obras

consultados, o que poderia despertá-los quanto ao teor ideológico trabalhado e criar mais um obstáculo à liberação do texto.

A tradição do texto *Vegetal vigiado* é constituída por três testemunhos<sup>5</sup>. O **testemunho VV<sup>NAEXB</sup>** (COSTA, 1977a), pertencente ao NAEXB, é um datiloscrito, em papel vegetal, com 10 folhas e 379 linhas, sendo, à folha 1, dados da montagem, lista e descrição dos personagens, e das folhas 2 a 10, o enredo em si. Essas folhas são numeradas, ao ângulo superior direito, em formato 2. À margem esquerda, há marcas de grampos enferrujados e de duas perfurações.

Este testemunho (doc. NC03c0058-77T1) é uma das três vias do texto encaminhado à DCDP, para fins de exame censório. Registram-se dois carimbos, em todas as folhas, um, em formato retangular, no ângulo superior direito, da **DCDP**, com a sigla do **D.P.F.**, outro, em formato circular, no ângulo inferior esquerdo, da **SBAT - BA**, rubricados, ao centro, à tinta azul, às folhas 01 e 10. Há também anotações manuscritas, dos técnicos de Censura, à folha 1, “3<sup>a</sup> via”, no ângulo superior direito, em tinta preta, e “BA”, circulado, em tinta azul; à folha 6, “ensaio geral”, junto à palavra “nu”, circulada. Há uma numeração manuscrita, à margem direita, no ângulo superior, às folhas 1, 2, 3, 4 e 5, em tinta azul.

O **testemunho VV<sup>AN</sup>** (COSTA, 1977b), reprodução datiloscrita, é outra via do texto encaminhado à DCDP (doc. NC03c0059-77T2). O mesmo encontra-se preservado na COREG-AN-DF(DCDP) e é parte integrante do processo censório da peça, no qual constam reproduções de dois requerimentos/solicitações, dois ofícios, uma ficha de protocolo, um parecer e um Certificado de Censura. Apresenta, em todas as folhas, carimbo da **SBAT - BA**, em formato circular, localizado no ângulo inferior, à esquerda, com a rubrica em seu interior, somente às folhas 01 e 10.

Em sua materialidade, registram-se, à mão, as intervenções de dois técnicos de Censura, às folhas 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9, nas quais palavras, frases e períodos são destacados, além de apresentar a expressão “ensaio geral”, bem como com sinais de interrogação. À folha 5, linhas 33-41, e à folha 6, linhas 15-16 e 37-38, há trechos censurados destacados, à caneta esferográfica, em formato retangular; a palavra “corte”; e o carimbo “CORTE”. Conforme procedimento legal, duas vias do texto, uma delas é o testemunho **VV<sup>NAEXB</sup>**, foram encaminhadas à SR/BA, para que se realizasse o exame do ensaio geral, para tanto, durante essa avaliação, os técnicos proibiram a encenação da peça, e, portanto, ao comunicar a interdição, devolveram a via do texto à requerente.

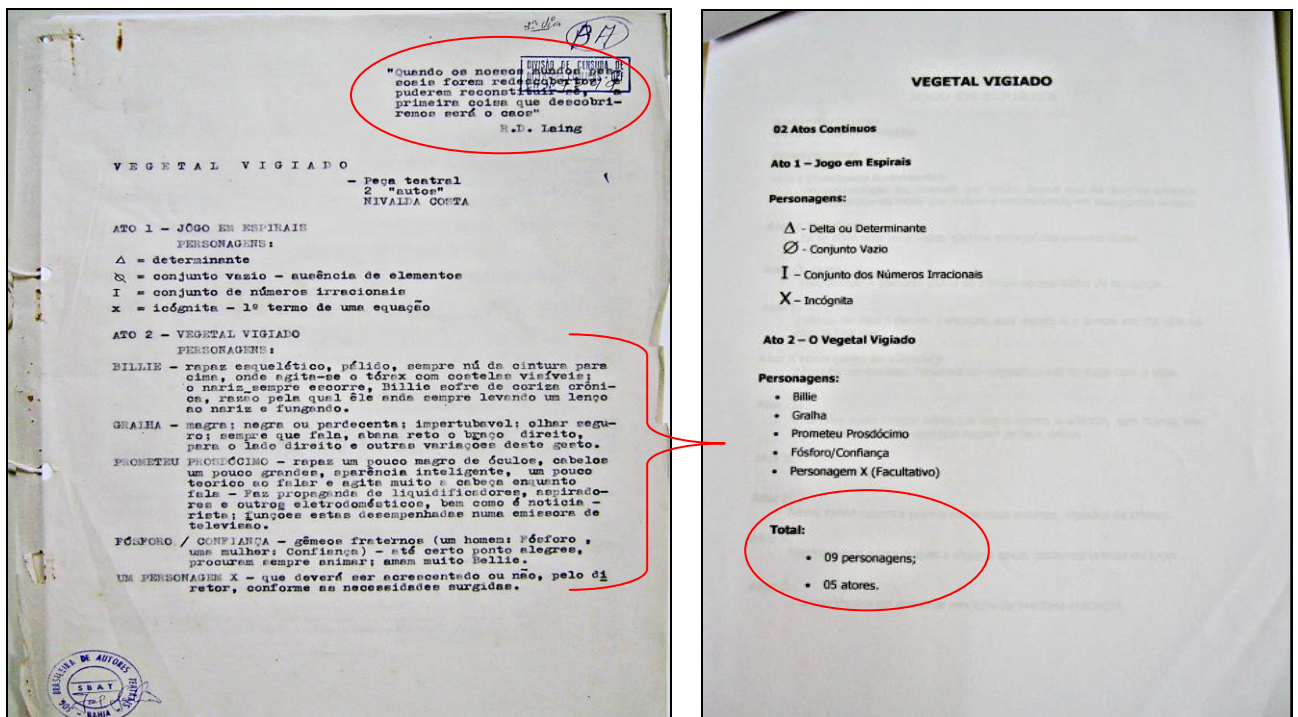
---

<sup>5</sup> Conforme Nivalda Costa (2007), esse texto foi escrito, inicialmente, em uma grande folha verde, contudo, não encontramos, nos arquivos consultados, registro.

O testemunho **VV<sup>APNC</sup>** (COSTA, [1978d]), conservado no APNC, é um datiloscrito, feito à máquina elétrica, fonte Verdana, com 16 folhas e 373 linhas, apresentando, à folha 1, capa, à folha 2, folha de rosto, à folha 3, indicação de atos e de personagens, e da folha 4 a 16, a narrativa. À margem esquerda, no ângulo superior, um grampo enferrujado une as folhas. Há emendas, em tinta azul e vermelha, às folhas 09, 10, 11, 12 (doc. NC01a0004-[78]T3).

Esses testemunhos, **VV<sup>NAEXB</sup>** e **VV<sup>APNC</sup>**, apresentam diferenças substanciais quanto à construção textual, uma vez que Nivalda Costa empreendeu supressões e acréscimos de trechos; trocas e redistribuições de falas entre personagens; deslocamento de epígrafe; alteração na estrutura sintática e no uso de sinais de pontuação; transformação de indicações cênicas; etc. (SOUZA, 2011). Há mudança, logo no início do texto, folhas 1 e 3, respectivamente, conforme as figuras 39 e 40:

**Figuras 39 e 40** – Fac-símiles dos testemunhos **VV<sup>NAEXB</sup>** e **VV<sup>APNC</sup>**



Fonte: COSTA, 1977a, f. 1, à esquerda, e COSTA, [1978d], f. 1, à direita

Quanto à redistribuição de fala entre personagens, leiamos, às figuras 41 e 42, a seguir, uma fala, presente no testemunho **VV<sup>NAEXB</sup>**, à folha 3, que foi dividida para três personagens, em **VV<sup>APNC</sup>**, à folha 6, e, além disso, há acréscimo da palavra “assomo”:



Figuras 41 e 42 – Recortes de fac-símile dos testemunhos VV<sup>NAEXB</sup> e VV<sup>APNC</sup>

ATOR X - Conclusão; o mais importante não pode ser dito agora... É um percurso... Nesse as pessoas todas ou são enguias ou são de mármore; e os de mármore pressionam as enguias.

Ator X:  
- Conclusão: o mais importante ainda não foi dito e feito, é um percurso.

Ator I:  
- Nesse assunto as pessoas todas ou são enguias ou são de mármore.

Ator X:  
- Os de mármore pressionam as enguias.

Fonte: COSTA, 1977a, f. 3, à esquerda, e COSTA, [1978d], f. 6, à direita

Esses testemunhos apresentam distinções quanto à estrutura sintática e à escolha lexical resultantes do movimento de reescrita não só de indicações cênicas, mas de passagens inteiras do texto, por exemplo, em VV<sup>NAEXB</sup>, temos “BILLIE – Nada como das transparências, que faço Gralha? (funga e leva o lenço ao nariz)” e “Fosforo – (pensando antes de responder) Você foi à à à missa...” (COSTA, 1977a, f. 4 e 6) e em VV<sup>APNC</sup>, há “BILLIE: – Não sei viver um mundo só de aparências, que faço Gralha?” e “Fosforo – (pensando antes de responder): – Você foi à à à missa... [→ ao shopping ao dentista]” (COSTA, [1978d], f. 8 e 12), sendo essas lições alternativas, autorais, manuscrita em tinta azul. Na reescrita de VV<sup>APNC</sup>, houve ainda supressão de um trecho, com cerca de 38 linhas, presente entre as folhas 7 e 8 de VV<sup>NAEXB</sup>.

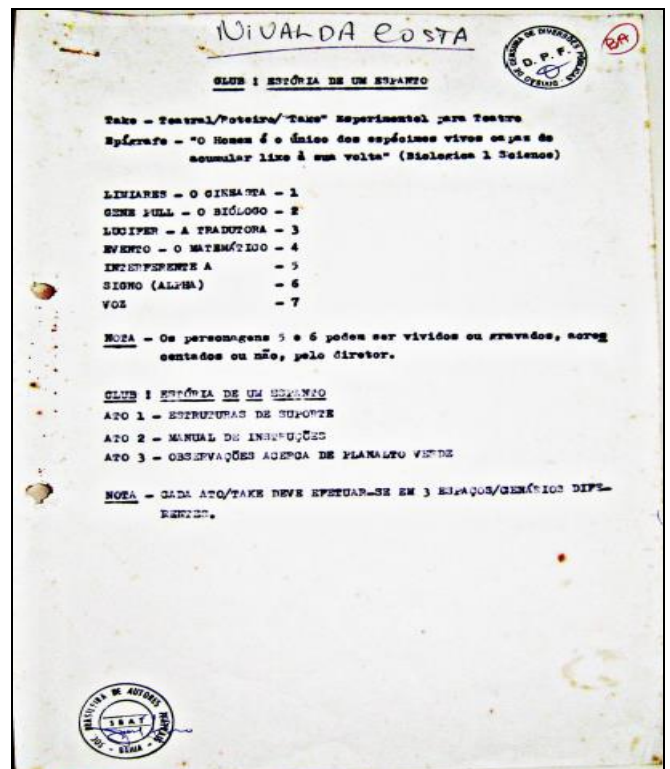
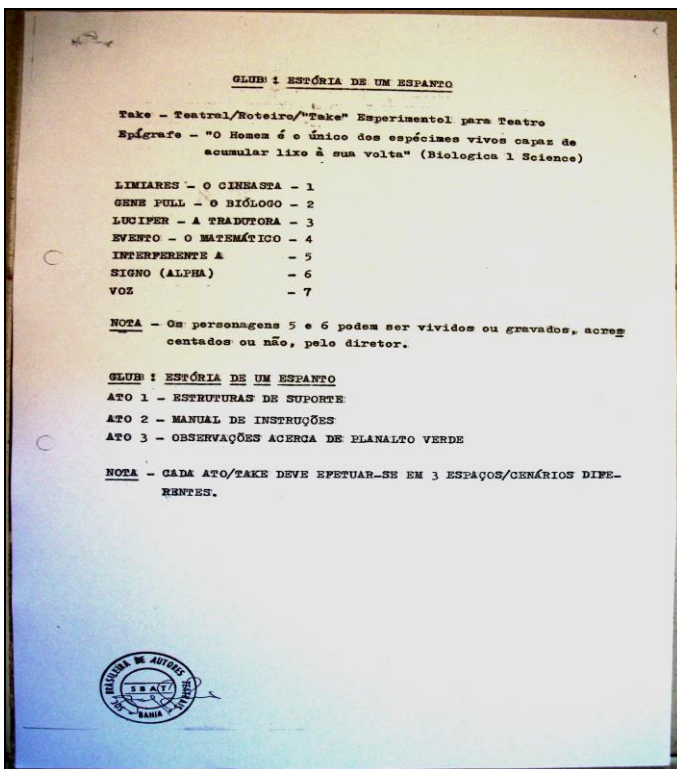
A tradição do texto *Glub! Estória de um espanto* é constituída por dois testemunhos. São duas das três vias do texto encaminhado à DCDP, em 1979, para fins de exame censório. É um mesmo texto datiloscrito materializado em duas vias distintas, no que concerne a carimbos, anotações, marcas de perfurador, clipe e grampo, peculiaridades que resultam, em sua maioria, da movimentação e da intervenção próprias do processo censório, de acordo com os trâmites legais em vigor na época, e do modo de armazenamento, de conservação, do documento por parte da instituição de guarda.

O testemunho GEE<sup>AN</sup> (COSTA, 1979a) é uma reprodução datiloscrita conservada na COREG-AN-DF(DCDP), parte do processo censório no qual constam reproduções de um requerimento/solicitação, um ofício, uma ficha de protocolo e um parecer, além do Certificado de Censura arquivado no APNC. Esse documento tem 10 folhas e 310 linhas, à folha 1, título do texto, lista de personagens, nota e relação dos atos, e, das folhas 2 a 10, a narrativa. Apresenta, em sua materialidade, carimbo da SBAT - BA, em formato circular, com a rubrica em seu interior, localizado no ângulo inferior, à esquerda, às folhas 1, 2 e 10 (doc. NC03c0049-79T1).

O testemunho **GEE<sup>NAEXB</sup>** (COSTA, 1979b), datiloscrito, encaminhado, inicialmente, à DCDP para fins de exame censório, teve um processo de circulação distinto, pois se encontra arquivado no NAEXB. Provavelmente, esta via do texto foi encaminhada à SR/BA quando autorizada a realização do exame do ensaio geral, e, posteriormente, devolvida à requerente. Este documento apresenta aspecto amarelado, devido à ação do tempo, marcas de grampo e de clipe, enferrujados, no ângulo superior, à esquerda, e de duas perfurações, centralizadas à margem esquerda (doc. NC03c0050-79T2).

Há, às folhas 1, 2 e 10, o carimbo da **SBAT - BA**, em formato circular, à tinta preta, localizado no ângulo inferior, à esquerda, com a rubrica em seu interior, à tinta azul. Apresenta também, em todas as folhas, um carimbo da **DCDP - DPF**, em formato circular, à tinta preta, com rubrica em seu interior, à tinta azul, no ângulo superior direito. Além disso, à folha 1, há, à mão, “NIVALDA COSTA”, na margem superior, centralizado e sublinhado, à tinta preta; e “BA”, no ângulo superior, à direita, em tinta vermelha. Vejamos as figuras 43 e 44, fac-símiles da folha 1, de **GEE<sup>AN</sup>** e de **GEE<sup>NAEXB</sup>**, respectivamente:

Figuras 43 e 44 – Fac-símiles dos testemunhos **GEE<sup>AN</sup>** e **GEE<sup>NAEXB</sup>**



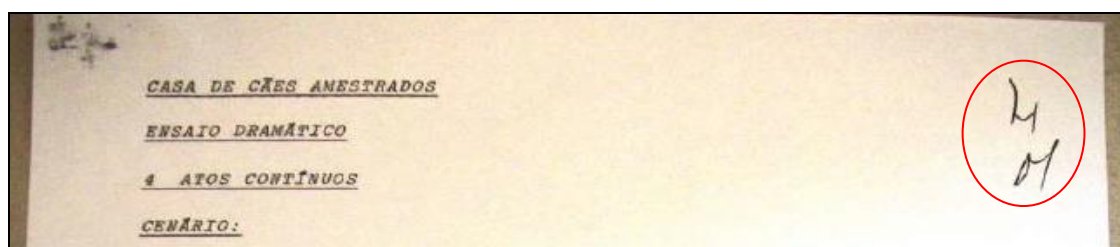
Fonte: COSTA, 1979a, à esquerda, COSTA, 1979b, à direita

A tradição do texto *Casa de cães amestrados* é constituída por duas das três vias do texto encaminhado à DCDP, em 1980, para exame censório. Temos, semelhante à tradição de

*Glub! Estória de um espanto*, um mesmo texto datiloscrito materializado em dois testemunhos, **CCA<sup>AN</sup>** (doc. NC03c0028-80T1) e **CCA<sup>NAEXB</sup>** (doc. NC03c0029-80T2).

O testemunho **CCA<sup>AN</sup>** (COSTA, 1980a), pertencente à COREG-AN-DF(DCDP), compõe o processo censório do texto da peça juntamente com outros documentos, a saber, um requerimento/solicitação, dois ofícios, uma ficha de protocolo, três pareceres e um Certificado de Censura conservado no APNC. Esse testemunho é uma reprodução datiloscrita, com 19 folhas e 678 linhas. À folha 1, apresentam-se informações quanto ao cenário, ao figurino, aos objetos de cena e aos personagens, e das folhas 2 à 19, a narrativa. No ângulo superior direito, as folhas encontram-se numeradas, em formato 02/19, a partir da segunda folha. Abaixo dessa, como parte de um processo censório, apresenta-se, em todas as folhas, outra numeração, à mão, de 4 a 22, seguida de uma espécie de rubrica (Cf. Figura 45).

**Figura 45** – Recorte de fac-símile do testemunho **CCA<sup>AN</sup>**

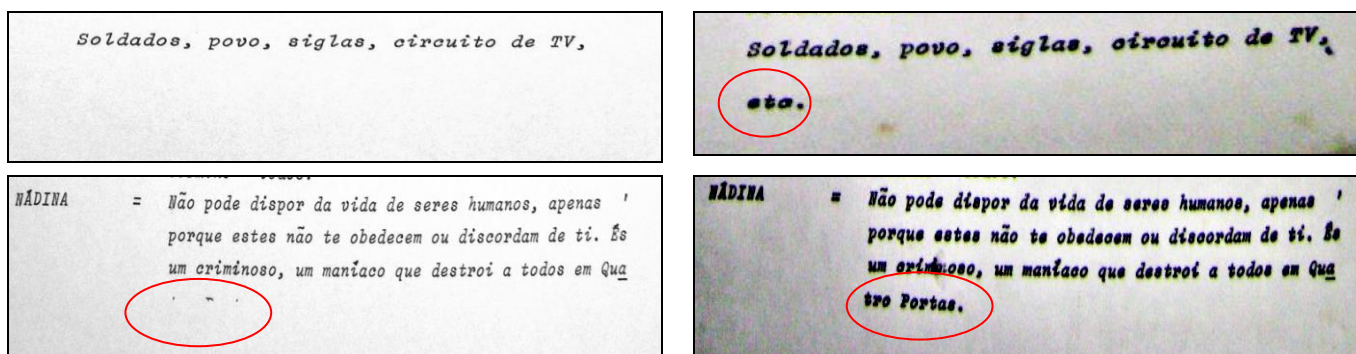


Fonte: COSTA, 1980a

O testemunho **CCA<sup>NAEXB</sup>** (COSTA, 1980b), conservado no NAEXB, tem 19 folhas e 678 linhas, sendo todas as folhas, a partir da segunda folha, numeradas, em formato 02/19, no ângulo superior direito. No ângulo superior esquerdo, há marcas de grampos e de clipe enferrujados, e, ao centro, duas perfurações. Em todas as folhas, há um carimbo, em formato circular, rubricado, ao centro, à tinta preta, no ângulo superior direito, da **DCDP - DPF**, ao centro. Este texto, provavelmente, foi encaminhado à SR/BA, após exame censório do mesmo, para ser devolvido à requerente juntamente com o Certificado de Censura.

Ressaltamos que, em **CCA<sup>AN</sup>**, às folhas 1 e 15, não consta a última linha do texto, apagada, possivelmente, durante o processo de reprodução. Vejamos as figuras 46, 47, 48 e 49:

Figuras 46, 47, 48 e 49 – Recortes de fac-símiles dos testemunhos CCA<sup>AN</sup> e CCA<sup>NAEXB</sup>



Fonte: COSTA, 1980a, à esquerda, e COSTA, 1980b, à direita

Salientamos então que a tradição e a transmissão dos seis textos da SECPE são marcadas pelo processo de circulação dos mesmos, ou seja, por duas instâncias: (i) pelo **uso coletivo de cópias do texto por membros do Grupo Testa**, durante ensaios ou leituras dramáticas, momentos propícios a registro de intervenções nas cópias (que, principalmente após montagem do espetáculo, têm destinos variados); (ii) pelo **trâmite censório da época**, no qual se enviavam três vias do texto à DCDP, em Brasília, para exame, e, a depender do caso, havia o encaminhamento de uma ou duas daquelas vias para a SR/BA, para exame do ensaio geral ou para devolução ao requerente, informando a não liberação.

Desse modo, temos como resultado, sobretudo, testemunhos diversos, 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> ou 3<sup>a</sup> via do texto encaminhado à DCDP, testemunhos anteriores e posteriores a essas cópias, testemunhos compostos, testemunhos incompletos, com construções textuais semelhantes e outras diversas, com campanhas de reescrita e de revisão, à mão, autorais e anotações não autorais. Considerando tais questões, cada um dos testemunhos dos textos em seus aspectos materiais e históricos, em uma perspectiva editorial pragmática, passamos a melhor refletir sobre a elaboração de um arquivo eletrônico do dossiê da SECPE, buscando “colocar em cena” a diversidade e a historicidade dos mesmos, bem como dar a ler diferentes textos críticos, para leitura e para encenação.

### 3.2 EDIÇÕES ELETRÔNICAS E ARQUIVOS HIPERTEXTUAIS: (RE)VISITANDO PROJETOS EDITORIAIS

A Filologia é compreendida, nesta tese, conforme Almeida e Borges (2017), como um procedimento hermenêutico, dialógico e político para a leitura de textos, no qual se consideram diferentes instâncias material, sociocultural, histórica e política, e a Crítica

Textual como método crítico para a elaboração de edições, difusão de textos e apresentação de outras orientações de leitura.

A Crítica Textual pode ser pensada a partir de duas vertentes editoriais, a saber:

[...] a **platonian tradition**, whose most compelling contemporary voice is G. Thomas Tanselle, who insists that a ‘work is not fully knowable through any of its written manifestations,’ the surviving documents (in Tanselle’s vocabulary) always being ‘imperfect guides to the work they attempt to transmit.’ [...]. The other is what can be called a **pragmatic tradition**, represented most influentially by Jerome McGann, [...] who argues that the distinction between the immaterial work and the various texts of it that exist in material form, however useful analytically, is unsustainable except theoretically, since what Tanselle thinks of as ‘the work’ is unknowable except as it is manifested in some physical form. ‘Literary works do not know themselves, and cannot be known,’ writes McGann, ‘apart from their specific material modes of existence/resistance’<sup>6</sup> (KASTAN, 2001, p. [81], grifo nosso).

Adotamos, nesse trabalho, uma tendência editorial pragmática, em perspectiva social e política, a fim de editar os textos teatrais censurados pertencentes à SECPE, em sua relação com os outros documentos do dossiê, reconhecendo a complexidade do nosso objeto de estudo e buscando colocar em cena as especificidades quanto à materialidade, à historicidade e à instabilidade de cada um dos testemunhos dos textos. Conseqüentemente, afastamo-nos de uma tendência platônica ou teleológica, de base positivista, embora não descartemos alguns dos procedimentos metodológicos configurados nesse âmbito, assim como a contribuição da tradição filológica ocidental, ao longo do tempo, no processo de difusão e de circulação de uma obra para conhecimento de grande público.

Essa tendência historicista é pensada a partir de duas teorias e práticas de edição, a *constitutio textus*, de Lachmann (1850), e a da intenção final, de Tanselle (1980) (SPAGGIARI; PERUGI, 2004). Na primeira, aplicada à tradição manuscrita, o filólogo busca reconstituir o original perdido, a partir das etapas de recensão e colação dos testemunhos; eliminação das intervenções realizadas durante o processo de transmissão; construção de um estema, representação hierárquica daqueles; e produção de um texto compósito (DUARTE, 1997). Na segunda, própria à tradição impressa, aplicada a textos com original disponível, derivada da teoria do *copy-text* proposta por Greg (1973) e Bowers (1975), o pesquisador visa

---

<sup>6</sup> Tradução nossa: “[...] uma **tradição platônica**, cuja voz contemporânea mais convincente é a de G. Thomas Tanselle, que insiste que um ‘trabalho não é totalmente cognoscível através de quaisquer de suas manifestações escritas’, os documentos sobreviventes (no vocabulário de Tanselle) sempre são ‘guias imperfeitos para o trabalho que eles tentam transmitir’. [...]. A outra é a que pode ser chamada de **tradição pragmática**, representada mais influentemente por Jerome McGann, [...] que argumenta que a distinção entre o trabalho imaterial e seus vários textos que existem na forma material, embora útil analiticamente, é insustentável, exceto teoricamente, uma vez que o que Tanselle considera ‘o trabalho’ é incognoscível, exceto quando se manifesta de alguma forma física. ‘As obras literárias não se conhecem e não podem ser conhecidas’, escreve McGann, ‘além de seus modos materiais específicos de existência/resistência’” (KASTAN, 2001, p. [81], grifo nosso).

estabelecer um texto crítico representativo das intenções originais ou finais do autor, a partir de correções quanto a “erros” introduzidos na tradição (DUARTE, 1997), incorporando, de acordo com a situação textual, as noções de “versão textual”, “autoridade múltipla” e “intenção final”.

Nessas práticas editoriais, os propósitos de resgate e de restituição da obra de determinado autor estão atrelados às noções de “origem”, “verdade” e “finalidade”, ao objetivo de fixar e estabelecer o texto “fidedigno”, produto lógico do pensamento do autor, colocando à margem todas as intervenções realizadas no processo de transmissão do texto. O filólogo busca um momento pré-determinado, estado primitivo ou final, que sustenta o texto acabado, fechado, ignorando as singularidades dos testemunhos e menosprezando as ações dos agentes envolvidos na produção, transmissão, circulação e recepção dos textos, inclusive as do próprio filólogo-editor.

Essas noções passam a ser repensadas a partir de paradigmas epistemológicos oferecidos por teóricos que propagaram uma reversão de valores, modificando a forma de interpretar. Foucault (2005 [1979]), a partir de pressuposto nietzschiano, utiliza o estudo da genealogia como instrumento de interpretação para analisar práticas discursivas e problematizar abordagens unilaterais. A genealogia “[...] se opõe [...] ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da ‘origem’” (FOUCAULT, 2005 [1979], p. 16), negada no sentido de fundamento, de ponto de partida a partir do qual se sucede uma série linear de acontecimentos, rasurando, por conseguinte, o objetivo de resgate de um original perdido e de reconstituição de um texto autoral.

A pesquisa da “origem” é recusada por suspeitar, primeiro, da “[...] essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo [...]” (FOUCAULT, 2005 [1979], p. 17); segundo, da ascendência perfeita e gloriosa da origem; e, terceiro, da verdade única e inalterável ligada àquela, pois se sabe que “[...] atrás da verdade [...] existe a proliferação milenar dos erros [...]” (FOUCAULT, 2005 [1979], p. 19).

Na proposta nietzschiana, a partir de outras possibilidades de leitura da genealogia, deslocamentos, desdobramentos, embates e (re)começos são evidenciados, não mais neutralizados e/ou ocultados. Relacionamos essa perspectiva à “leitura filológica ativa”, trazida por Said (2007 [2004], p. 82), gesto de construção da história do texto, por meio, principalmente, do estudo da tradição e da transmissão. Defendemos, nesse sentido, uma leitura filológica ativa dos textos teatrais da SECPE, construída por meio de um exercício

interpretativo e interdisciplinar, no qual buscamos expor a diversidade, o inacabamento e o hibridismo textual (inerente a um teatro experimental) em uma prática editorial descentralizada, (re)visitando narrativas e promovendo agendas de discussão acerca da dramaturgia e da atuação de Nivalda Costa, no período da ditadura militar.

Salientamos, todavia, que não negamos a importância de práticas editoriais de base teleológica, mas

[...] assum[imos] que **qualquer projeto de edição do texto**, conservadores ou não, é **fruto de interpretações** que tem como resultados outras interpretações. **O papel de ‘fidelidade’ seria deslocado para a clareza das marcas editoriais nas atuações sobre o texto.** O leitor, assim, estaria dotado de informações para que pudesse, também, interpretar e decidir sobre os caminhos do texto [...] (SOUZA, 2008, p. [7], grifo nosso).

Reconhecemos, pois, em consonância com Souza (2008), o papel e a ação do filólogo-editor, intérprete no processo de mediação editorial, sujeito que também participa da construção/atualização de sentidos de um texto, aquele que, imerso em uma perspectiva científica, é convidado a tornar público os procedimentos teórico-metodológicos, as escolhas e os caminhos adotados em seus estudos, dando, ao leitor, acesso às informações e, por conseguinte, condições para interpretar e tecer suas próprias leituras.

Segundo Foucault (1997 [1975], p. 26, grifo do autor), “[...] a interpretação será sempre sucessivamente a interpretação de ‘quem?’; não se interpreta realmente: *quem* propôs a interpretação. O princípio de interpretação não é mais do que o intérprete [...]”. Muitos estudiosos questiona(ram), por exemplo, o que vem a ser realmente um “erro”, uma vez que se trata de um julgamento perpassado pela leitura, interpretação, do filólogo-editor. O que dizer da palavra “pão” no texto teatral *Vegetal vigiado*, de Nivalda Costa [1978d], no excerto exposto a seguir?

Gralha (tropeçando como se acordasse naquele momento): — Bato em portas que não identifico... Mas, trago-te líquidos para tua alimentação.  
 Billie: — Ótimo, Gralha! Estava mesmo sem nenhuma fome...  
 Gralha: — Trouxe pão, mel e melancia.  
 Billie: — Ah! **Pão**... Mel... Ânasia...  
 Gralha (balançando cabeça e mão): — Nenhum há são...  
 Billie: — Não sei viver um mundo só de aparências, que faço Gralha? (COSTA, [1978d], f. 8, grifo nosso).

No primeiro contato com o texto escrito, podemos acreditar que se trata de “erro evidente”, considerando (i) a aparente temática em voga; (ii) o fato de, nos testemunhos de 1977, haver o registro “pão”, em “BILLIE — Ah! **Pão**... mel... ânias...” (COSTA, 1977a, f.

4, grifo nosso); e (iii) o conhecimento de que se trata de um idiógrafo<sup>7</sup>, julgando tratar de erro do datilógrafo. Contudo, a partir do conhecimento da história do texto, das instâncias sociopolíticas de produção e de circulação do mesmo e da dramaturgia de Nivalda Costa, passamos a ler não como um erro, mas como um possível neologismo. Nesse caso, o termo “pãu” alude a **pão**, “alimento”, e a **pau**, “porrada”, bem como à bissexualidade do personagem *Billie* (SOUZA, 2009), sujeito crítico que sofre bastante censura e violência por parte de um sistema opressor configurado no referido texto teatral.

Em uma abordagem histórica, como a que nós propomos neste trabalho, as formas de sociabilidade não devem ser ignoradas pelos editores, porque sem esse conhecimento é impossível aplicarmos a qualquer documento uma teoria editorial que respeite a natureza singular e complexa do mesmo (MOREIRA, 2011). Para tanto, reconhecer as formas de sociabilidade textual na práxis filológica requer repensarmos, ao menos, as noções de texto, em seus aspectos material e histórico, de autor, como mediador social, de editor, como intérprete, e de leitor, como sujeito ativo.

A concepção de texto, em sentido mais amplo, começa a ser repensada, na Filologia, a partir dos trabalhos de G. Pasquali e G. Contini, nos quais se evidenciam, respectivamente, a importância do estudo da história da tradição e das variantes autorais. A presença de vários textos de uma obra, a fragilidade quanto à noção de “intenção final” e a transformação ocorrida na teoria do texto e na teoria da literatura, no que diz respeito à natureza e ao modo de existência do texto literário, à noção de autoria e à descentralização do sujeito (LOURENÇO, 2009), promovem, progressivamente, mudanças teórico-metodológicas em diversas áreas do conhecimento.

No início do século XX, em um contexto de crise do paradigma de cientificidade positivista, a historicidade do fenômeno literário é recusada e alguns princípios, como o determinismo e o biografismo, que envolviam a história da literatura, são questionados. Em correntes literárias como o *New Criticism* e o Formalismo russo, de base estruturalista e imanentista, pesquisadores voltam-se para o estudo da forma literária como organização particular da linguagem, com leis, estruturas e mecanismos específicos, propondo uma crítica dos elementos intrínsecos. Embora se reconheça a relação existente entre arte e realidade sócio-histórica, afirma-se que os elementos estéticos constituem seu núcleo, pois

---

<sup>7</sup> Duarte (1997, p. 80) define idiógrafo como “[t]exto de um manuscrito não autógrafo, mas revisto pelo autor [...]”.



[...] [se] encarava o texto como um artefacto verbal auto-suficiente e completo em si próprio, dando particular atenção à linguagem e considerando o texto como a única fonte de significado. Uno na sua forma, o texto não dependia assim da intenção autoral, do conhecimento da vida do autor ou do contexto histórico. [...]. Esse estudo devia centrar-se nas palavras do texto e nos seus significados [...] (LOURENÇO, 2009, p. 183-184).

Ao tomar a obra como autônoma, negando-se a intenção autoral e o contexto histórico como preponderantes na análise dos textos, os pesquisadores abrem espaços para outras vertentes, concepções e reflexões acerca das noções de linguagem, escrita e leitura, bem como de autor, obra e texto, e, conseqüentemente, sobre os papéis atribuídos ao editor e ao leitor. Essa crise epistemológica, de reação anti-historicista, conduz a um esgotamento do positivismo e a uma redefinição da ciência, momento em que, aos poucos, assumimos a complexidade da relação sujeito/objeto, a função de intermediação do pesquisador, a necessidade de uma abordagem transdisciplinar, a relevância das condições sociais e a potência dos estudos humanísticos (SANTOS, B., 2008 [1987]).

Nessa perspectiva ainda imanente, ao considerar que o significado textual decorre de uma rede de relações inerentes ao próprio texto, que envolve outros textos e diferentes sujeitos, determina-se a “morte do autor” (BARTHES, 2004 [1984]), exibindo o caráter intertextual da escrita e situando a construção de sentido na recepção, não mais na produção. O autor, antes tomado como primazia na interpretação de textos, centro e origem do significado, dá lugar à escrita, ao texto como espaço performativo. Ao se rejeitar a noção de autor como sujeito onipotente e universal, abre-se espaço para estudos nos quais se passa a discutir a noção de alteridade, a condição do distinto, o outro na linguagem e as diferentes instâncias que se suplementam no processo criativo. Ressignificam-se, progressivamente, a figura do autor e a sua atuação quanto à construção de sentido de um texto, considerando-o um sujeito clivado<sup>8</sup>, atravessado por instâncias históricas e culturais, perspectiva essa adotada por nós no que diz respeito à elaboração de um conhecimento sobre Nivalda Costa e sua dramaturgia, em tempos de ditadura militar.

Willemart (1993), no campo teórico da Crítica Genética, ao relativizar os conceitos de texto e autor, discorre sobre as diferentes instâncias que operam no movimento contínuo da escrita, o escritor, o *scriptor*, o narrador, o autor, dentre outras. Foucault (2006 [1969]), por sua vez, ao debruçar-se sobre a relação entre texto e autor, trata da função-autor, posta em evidência após o “desaparecimento” do mesmo. O filósofo considera que o nome de autor,

---

<sup>8</sup> Cf. Concepção de sujeito no campo epistemológico da Análise do Discurso.

[...] de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. [...]. Poderíamos dizer, por conseguinte, que [...] uma certa quantidade de discursos são providos da função ‘autor’, ao passo que outros são dela desprovidos. [...]. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2006 [1969], p. 45-46).

A noção tradicional de autoria é assim revista, dando lugar a reflexões quanto à função-autor, condicionada por aspectos sócio-históricos, às práticas discursivas e à visão de “autor” como sujeito também atravessado por diferentes instâncias. Consequentemente, a noção de obra como um produto, um todo fechado e acabado constituído por um autor, é desestabilizada, e passamos a pensar a obra como inacabada, dinâmica e relacional, ao mesmo tempo em que reconhecemos o papel do leitor no processo de construção e atualização de sentidos.

Em diferentes vertentes literárias, no contexto de base teórico-metodológica social, postula-se que o sentido do texto literário é histórico, pragmático e funcional, bem como os juízos de valor acerca de produções artísticas estão vinculados a questões ideológicas. Na Sociocrítica<sup>9</sup>, por exemplo, ao estudar o texto literário, inter-relacionam-se literatura, sociedade e história, refletindo-se sobre os atos de escrever e ler, em uma reorientação da tradicional investigação sócio-histórica, de fora para dentro, atentando-se para as relações sociais tecidas nos interstícios da obra (BARBÉRIS, 1997, p. 143).

Tais mudanças geraram revisões e transformações também no campo da Filologia. Segundo Lourenço (2009, p. 188),

[...] na actividade editorial, a noção de texto como um objecto independente constituído por elementos linguísticos e pelas relações que estabelecem entre si nesse sistema hermético deu lugar à concepção de texto como objecto material e social, que não é uma criação exclusiva do seu autor. [...]. O texto passou a ser entendido enquanto entidade polivocal, caracterizada por uma densidade resultante não apenas das manifestações recursivas da linguagem, mas da rede de intenções que vão construindo as suas formas [...].

Passamos a investir em uma sociologia<sup>10</sup> dos textos, conforme Don McKenzie<sup>11</sup> (2005 [1991]), a partir de concepções defendidas por Jerome J. McGann quanto à noção de texto

<sup>9</sup> Termo cunhado, em 1971, por Claude Duchet. Esse professor de literatura francesa, da Université de Paris-VIII, é organizador do livro *Sociocritique* (1979), resultado das comunicações proferidas no Colóquio de Vincennes, em 1977, promovido pela Université de Paris-VIII e New York University, no qual se propunham pontos de vista teóricos, análises textuais e estudos acerca das mediações entre a literatura e a instituição social.

<sup>10</sup> O termo “sociologia” foi cunhado por Auguste Comte, em 1830, para nomear uma nova ciência que se ocupava do desenvolvimento, da estrutura e da função sociais (MCKENZIE, 2005 [1991]).

como evento social, inerentemente, variável e instável. A “Sociologia dos Textos” é definida como “[...] disciplina ‘que estuda los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción’”<sup>12</sup> (CHARTIER, 2005, p. 8), tomando texto em sentido amplo e enfatizando os aspectos materiais, as formas gráficas e as modalidades de inscrição na construção de significado (CHARTIER, 2005).

A materialidade, por sua vez, é alterada ao longo do processo de transmissão, havendo apagamento e produção de sentidos, em uma sobreposição de camadas que (re)orientam a construção de leituras. Assim, “[...] historicamente mediado, o texto assume formas e significados diferentes na sua circulação histórica, pelas relações que estabelece com as instituições de recepção e transmissão e com o público” (LOURENÇO, 2009, p. 228), e a atividade editorial, independentemente da tendência adotada e dos critérios estabelecidos, contribui para o processo de dispersão textual.

No âmbito das práticas editoriais, há a configuração de uma teoria social da edição na qual se busca construir a história do texto, a partir de edição e estudo crítico-filológico, considerando seus aspectos materiais e históricos. Conforme objetivo proposto, objeto de estudo e público alvo, o filólogo-editor pode optar por editar cada texto, individualmente, elaborando edições interpretativas; por trazer, lado a lado, simultaneamente, os textos, em uma edição sinóptica; ou, por uma edição crítica, embora, neste caso, presente, de forma reduzida, a história do texto. Nessa última edição, a instabilidade e a historicidade textual também são trabalhadas, contudo, “[...] não apresentando um texto passado em particular, mas cristalizando numa dada versão toda a história de uma obra desde a sua origem até ao momento presente” (LOURENÇO, 2009, p. 227).

Segundo Borges e Souza (2012, p. 23), nessa abordagem editorial, o filólogo tende a estabelecer “[...] um centro provisório, um testemunho posto em evidência, não por privilégio ou merecimento, mas por estratégia de leitura e crítica”. Neste trabalho de doutorado, adotamos uma teoria social da edição, visando uma leitura do texto em seus aspectos históricos, sociais e colaborativos, considerando as múltiplas intenções, a noção de autoridade relativa e a obra como processo. Para tanto, estrategicamente, como alguns filólogos têm feito, buscamos, na Informática, programas que nos auxiliem na produção de um projeto editorial eletrônico, dinâmico e relacional.

---

<sup>11</sup> Don McKenzie foi professor emérito de bibliografia e crítica textual na Universidade de Oxford. Seu livro *Bibliography and the sociology of texts* resulta de três conferências proferidas, em 1985, na Biblioteca Nacional do Reino Unido, as *Panizzi Lectures*.

<sup>12</sup> Tradução nossa: “[...] disciplina ‘que estuda os textos como formas registradas, assim como os processos de sua transmissão, incluindo a sua produção e sua recepção’” (CHARTIER, 2005, p. 8).

De acordo com Lourenço (2009, p. 246),

[p]elas suas potencialidades em termos de armazenamento e disponibilização justaposta de materiais, a edição electrónica é porventura a mais adequada à teoria social da edição e à edição de textos de que existem múltiplas versões [...]. Ela surge, então, como uma consequência de uma nova forma de encarar os textos. [...]. A tecnologia digital não elimina o papel do editor ou a crítica textual, pelo que continua a ser necessário o conhecimento dos modelos críticos herdados da edição impressa. Essencialmente, altera as formas de representação e transmissão do saber, e aumenta as possibilidades de armazenamento, acesso, colação e estudo dos textos.

Essa nova forma de produção e de difusão do texto surge em fins do século XX e início do XXI, de forma gradual, integrada “[...] às metodologias consolidadas por séculos de trabalhos filológicos realizados no meio impresso [...]” (PAIXÃO DE SOUSA, 2013, p. 131). O filólogo-editor, com seu conhecimento proveniente do labor próprio às tradições manuscritas e impressas, considerando sobremaneira a *recensio*, a *emendatio* e a *constitutio textus*, passa a vislumbrar e a propor, na era digital, outras possibilidades de dar a conhecer e a ler textos críticos, por meio de novas construções intelectuais e práticas tecnológicas.

Há um movimento de deslocamento quanto àquela proposta de edição “definitiva” e começam a surgir iniciativas em que se usam programas computacionais aplicados à edição de textos, bem como discussões e publicações acerca da temática (PAIXÃO DE SOUSA, 2013), o que impulsiona um processo de digitalização e de acúmulo de fontes, em meio virtual. Cerquiglioni (2000), em *Une nouvelle philologie?*, discute acerca de um novo paradigma que se configura no âmbito dos estudos filológicos, consequência de mudanças ocorridas por meio da Nova Crítica, da Teoria literária e da Informática, que conduzem o filólogo a promover diálogos entre saberes, mobilizações conceituais e apropriações metodológicas no trabalho de edição de textos, de modo antes impensado.

Em relação à Informática, o referido autor destaca que

[...] son action est triple. Elle nous fournit, tout d'abord, des instruments d'édition nouveaux (ordinateurs multimédias, réseau de l'internet, etc.); elle nous munit ensuite de concepts et d'idées (notion d'hypertexte, de texte malléable, de partage textuel) qui changent notre image du texte ; elle marque enfin, et surtout, la fin du monopole livresque comme support de l'écrit. Confronté ^ d'autres objets (écran, disquette), le philologue prend conscience de l'importance du support dans la constitution historique de la notion de texte [...] <sup>13</sup> (CERQUIGLINI, 2000, p. [4]).

---

<sup>13</sup> Tradução nossa: “[...] sua ação é tripla. Ela nos fornece, em primeiro lugar, novas ferramentas de edição (computadores multimídia, rede de internet, etc.); em seguida, ela nos equipa com conceitos e ideias (noção de hipertexto, texto maleável, compartilhamento textual) que mudam nossa imagem do texto; finalmente, e acima de tudo, marca o fim do monopólio do livro como meio de escrita. Confrontado com outros objetos (tela, disquete), o filólogo toma consciência da importância do apoio na constituição histórica da noção de texto [...]” (CERQUIGLINI, 2007, p. [4]).

Nesse paradigma, as noções de texto e de hipertexto digitais são reconfiguradas, assim como a de materialidade, e tem implicações nas práticas desenvolvidas pelos principais medidores sociais, o autor, o editor e o leitor. O texto digital, documentos que já “[...] nascem em meio digital [...]” (CIRILLO, 2012, p. 156), é tomado por Paixão de Sousa (2013, p. 127), em termos computacionais, como texto “descorporificado”, fluido, propício a uma “representação ilimitada”.

Segundo a pesquisadora,

[a] lógica da difusão digital tem [...] como característica central [...] a desvinculação entre o texto lógico e seu suporte material. Ela *descorporifica* o texto. Ela permite que ‘um texto’ apareça como infinitos textos, de infinitas formas, em infinitos outros espaços, em infinitos tempos (PAIXÃO DE SOUSA, 2013, p. 129, grifo do autor).

Entendemos “descorporificação” como possibilidade de pluralização de formas, de camadas e de meios de existência de um texto, na cultura digital, perspectiva muito distinta da vivenciada na tradição impressa, limitada ao suporte papel e ao espaçamento gráfico, e “representação” como produção de sentido, no que tange às distintas orientações de leitura passíveis de elaboração, atualização e difusão em meio eletrônico, as quais impactam outras leituras e outros sentidos. Defendemos, em consonância com Chartier (2002) e com Lourenço (2009), que a textualidade eletrônica redefine a materialidade do texto, altera as formas de construção dos discursos e as práticas de leitura e de construção do sentido, configurando-se novas formas de textualidade, virtuais, digitais e digitalizadas.

No âmbito da História Cultural, Chartier (2002) assevera que

[...] a apresentação eletrônica do escrito [...] redefine a materialidade das obras porque desfaz o elo imediatamente visível que une o texto e o objeto que o contém e porque proporciona ao leitor, e não mais ao autor ou ao editor, o domínio da composição, o recorte e a própria aparência das unidades textuais que ele deseja ler. É, assim, todo o sistema de percepção e de manejo dos textos [...] transformado (CHARTIER, 2002, p. 113-114).

Lourenço (2009), por sua vez, no lugar da crítica textual contemporânea, embasada em outros pesquisadores, afirma que “[s]ó aparentemente o meio electrónico é imaterial [...]” (LOURENÇO, 2009, p. 267):

[...] o meio digital reclama uma *materialidade fenomenológica*. Nele os documentos encontram-se apenas armazenados e sujeitos a uma mutação formal pela não coincidência entre a forma do *input* e do *output*, o que acentua a natureza material e construída do código. Face às diferenças ontológicas entre texto impresso e texto electrónico, as potencialidades hipertextuais sublinham o carácter material das interfaces num meio imaterial, bem como a substantividade da configuração da informação. Por outro lado, enfatizam as diferenças ontológicas entre esses dois tipos de texto. Pode dizer-se que o texto electrónico, cujo código é material, se caracteriza por uma imaterialidade ontológica. Isto porque, ao reportar-se sempre a uma dada sequência electronicamente armazenada que, por sua vez, se reporta sempre a uma mesma informação, o código fixa-a e localiza-a de uma dada forma” (LOURENÇO, 2009, p. 277, grifo do autor).

Interessa-nos pensar, em especial, o texto digitalizado e o procedimento crítico do pesquisador, por nossa própria práxis filológica com os textos teatrais censurados reunidos nos acervos que compõem o ATTC. Nós transformamos o documento – antes, em suporte papel, circunscrito a determinados ambientes, leitores e modos de leitura –, em documento virtual, digitalizado, capturado através de fotografia ou de escanerização. Além disso, muitas vezes, trabalhamos no tratamento das imagens e na elaboração de documentos em formato de PDF, para fins de arquivamento, contribuindo para o processo de dispersão e de construção de sentidos dos mesmos, os quais podem ser, em outro momento, reimpressos.

Essa mudança tem afetado profundamente áreas do conhecimento e proporcionado a formação de novas vertentes de estudos e pesquisas no campo das Humanidades Digitais. Em 2010, diversos pesquisadores reuniram-se em Paris, para *The Humanities and Technology Camp* (THATCamp)<sup>14</sup>, e, a partir de discussões e reflexões coletivas acerca do impacto da Informática às Humanidades e às Ciências sociais, elaboraram um Manifesto, no qual definem o campo e apresentam algumas diretrizes, a saber:

[...].

2. For us, the digital humanities concern the totality of the social sciences and humanities. The digital humanities are not *tabula rasa*.

On the contrary, they rely on all the paradigms, *savoir-faire* and knowledge specific to these disciplines, while mobilizing the tools and unique perspectives enabled by digital technology.

3. The digital humanities designate a ‘transdiscipline’, embodying all the methods, systems and heuristic perspectives linked to the digital within the fields of humanities and the social sciences.

[...].

7. Our objectives are the advancement of knowledge, the improvement of research quality in our disciplines, the enrichment of knowledge and of collective patrimony, in the academic sphere and beyond it.

[...] <sup>15</sup> (MANIFESTO, 2010, p. [1]).

<sup>14</sup> THATCamp é um espaço interdisciplinar de discussão, troca e produção entre pesquisadores das áreas de humanidades e de tecnologias. Esse encontro ocorreu em três momentos, em 2010, 2012 e 2015, todos em Paris. Cf. <http://thatcamp.org/about/>.

<sup>15</sup> Tradução nossa: “[...]. 2. Para nós, as humanidades digitais referem-se ao conjunto das ciências sociais e humanidades. As humanidades digitais não são uma *tabula rasa*. Pelo contrário, elas apoiam-se em todos os

Nesse documento, os pesquisadores propagam o teor coletivo do trabalho, muitas vezes, desenvolvido por uma equipe multidisciplinar, durante anos, nos quais se busca desenvolver ferramentas e/ou programas computacionais aplicados às ciências humanas e sociais. Nesse campo de estudo, aberto ao diálogo com outros saberes, incentiva-se a troca de práticas e de experiências entre pesquisadores, a fim de que as pesquisas e os estudos sejam sempre compartilhados e atualizados em prol do avanço do conhecimento científico (MANIFESTO, 2010).

Lucía Megías (2008), ao tratar sobre a contribuição das Tecnologias da Informação e Comunicação, no século XXI, no campo das Humanidades, em especial da Filologia, discute acerca da necessidade de ampliação da criação e da oferta de disciplinas, na universidade, no que tange à “informática humanística” (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 3), sobretudo, à “informática textual” (LUCÍA MEGÍAS, 2008, p. 9), centrada no texto e hipertexto digitais, em seus processos de criação, difusão, análise e recepção, para suplementar a formação do filólogo-editor.

Paixão de Sousa (2013), no âmbito da linguística computacional, adotando o texto como ponto de acesso para construção de *corpus* linguístico, afirma que “[o] recurso às técnicas computacionais tem [...], para a Filologia, o sentido de uma revolução metodológica e epistemológica” (PAIXÃO DE SOUSA, 2013, p. 136), uma vez que, por meio de programas digitais, o filólogo pode ler, editar e analisar textos, de forma rápida e dinâmica. Podemos apresentar, para um mesmo texto, diversas edições, “[...] camadas editoriais possíveis sobre um mesmo texto – um mesmo texto lógico, aberto a múltiplas possibilidades de representação [...]” (PAIXÃO DE SOUSA, 2013, p. 120), ofertando diferentes tipos de edição, dossiê arquivístico e/ou genético, composto por documentos relacionados aos textos editados, e estudos críticos.

De acordo com Barreiros (2014, p. 7),

[a]s aplicações de recursos informáticos às edições científicas criam novas possibilidades de entendimento dos textos. A utilização de imagens sobrepostas, a ampliação dos fac-símiles, a visualização simultânea de manuscritos e suas transcrições, revitalizam o trabalho filológico, tornando-o mais dinâmico, visualmente atrativo e tecnicamente eficiente.

---

paradigmas, *savoir-faire* e conhecimentos específicos dessas disciplinas, enquanto mobilizam as ferramentas e perspectivas singulares possibilitadas pela tecnologia digital. 3. As humanidades digitais designam uma ‘transdisciplina’, incorporando todos os métodos, sistemas e perspectivas heurísticas ligadas ao digital dentro dos campos das humanidades e das ciências sociais. [...]. 7. Nossos objetivos são o avanço do conhecimento, a melhoria na qualidade da pesquisa em nossas disciplinas, o enriquecimento do saber e do patrimônio coletivo, na esfera acadêmica e além dela. [...]” (MANIFESTO, 2010, p. [1]).

O uso de programas eletrônicos em modelos editoriais permite relacionar textos diversos, remeter para páginas da internet, potencializar o processo de construção de sentidos quanto a um sujeito, uma produção, uma sociedade, um período. Nesse sentido, pesquisadores, desde a década de 1980, conforme afirma Urbina et al. (2008) e Paixão de Sousa (2013), têm criado projetos editoriais eletrônicos e programas computacionais aplicados à Filologia, buscando desenvolver **edições e arquivos eletrônicos**, além de **bibliotecas digitais**, junto a grupos de pesquisa, por meio de financiamento, e muitas vezes parcerias entre universidades, configurando um novo e promissor campo nos estudos filológicos, no âmbito da crítica textual contemporânea.

Nesse paradigma digital, “[...] a **edição electrónica** dá maior visibilidade a aspectos da materialidade genética e social dos textos, a idiossincrasias do autor que a edição impressa frequentemente tende a normalizar silenciosamente [...]” (LOURENÇO, 2009, p. 252, grifo nosso), sendo o modelo mais adequado no que tange a estudos que defendem uma teoria social da edição, devido, sobretudo, à sua **natureza hipertextual e hipermidiática**.

De acordo com McGann (1995), o uso do **hipertexto** permite ao editor apresentar e disponibilizar de modo dinâmico, relacional e descentralizado vasta gama documental, preservando-se a autoridade absoluta de todos os itens documentais. “La unidad central organizadora del hipertexto es el ‘enlace’ y su característica principal es la multilinearidad [...]”<sup>16</sup> (URBINA et al., 2005, p. 229), logo, todos os documentos, entrecruzados por meio de *hyperlinks*, são considerados “centros” e podem ser acessados e movidos pelos usuários.

O termo “hipertexto”, que não é uma novidade da linguagem computacional, foi cunhado por Theodor Holm Nelson, em 1964, quando o mesmo estava comprometido com o advento de uma nova prática de escrita e de leitura, com “[...] a way of grouping parallel documents and managing their visible interconnections”<sup>17</sup> (PROJECT..., 2007, p. [1]). O referido filósofo é responsável pela idealização e criação do **Project Xanadu**<sup>18</sup>, uma interface de apresentação de hipertextos, na qual se buscou superar as limitações do suporte papel, apresentando textos paralelos, interconectados, a partir de telas interativas (PROJECT..., 2007).

Visando criar uma arquitetura não linear, descentralizadora e dialógica, outros pesquisadores também têm feito uso de hipertextos, “[...] establishing an indefinite number of

---

<sup>16</sup> Tradução nossa: “A unidade central organizadora do hipertexto é o ‘enlace’ e sua principal característica é a multilinearidade [...]” (URBINA et al., 2005, p. 229).

<sup>17</sup> Tradução nossa: “[...] uma maneira de agrupar documentos paralelos e gerenciar suas interconexões visíveis” (PROJECT..., 2007, p. [1]).

<sup>18</sup> Cf. Project Xanadu em <http://www.xanadu.com>.



‘centers’, and [...] expanding their number as well as altering their relationships”<sup>19</sup> (MCGANN, 1995, p. [10]). “[T]his structure means that every text or even every portion of a text (i.e., every logical unit in the hypertext) has an absolute value within the structure as a whole [...]”<sup>20</sup> (MCGANN, 1995, p. [11]), cabendo ao usuário tomar decisões ao acessar os documentos e as edições, escolher, conforme seu interesse, “um ponto de entrada”.

É preciso ressaltar ainda a possibilidade de trabalharmos, em meio eletrônico, com **documentos verbais, imagéticos e audiovisuais**, o que potencializa a construção de sentidos, permitindo melhor elaboração, sobretudo, de edições de obras artísticas, como o teatro, uma vez que propicia a incorporação de **material multimídia**, importante para leitura e interpretação da arte. A edição eletrônica,

[p]elo seu **carácter hipermediático**, reconceptualiza a noção de texto em que a dimensão verbal ocupa o lugar central na hierarquia bibliográfica, permitindo representar a dimensão visual da significação, proporcionando ligações a anotações, explicações, som, imagens, *video-clips* e suscitando novos gêneros literários inscritos em formas de textualidade próprias da digitalidade (LOURENÇO, 2009, p. 252, grifo nosso).

Nas **edições “hiper”**, “[...] geralmente[,] apresenta[m-se] mais de um tipo de edição convencional integradas a documentos [...] em formatos diversos, organizados conforme critérios estabelecidos pelo editor. Trata-se, portanto, de uma edição híbrida [...]” (BARREIROS, 2014, p. 6), a partir da qual o filólogo-editor tem a “[...] capacidade de hacer evidente extensas relaciones textuales y de permitir a través de enlaces explícitos e implícitos nuevos análisis, lecturas y juicios editoriales”<sup>21</sup> (URBINA et al., 2005, p. 229).

Conforme McGann (1995, p. [3]),

[i]ndeed, computerization for the first time releases the logical categories of traditional critical editing to function at more optimal levels. But ‘editing’ text through wordprocessors is not, in the view being taken here, ‘HyperEditing’ because wordprocessing engines are structured only for expressive purposes. [...]. To function in a ‘hyper’ mode, an editing project must use computerization as a means to secure freedom from the analytic limits of hardcopy text<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Tradução nossa: “[...] estabelecendo um número indefinido de ‘centros’ e [...] expandindo seu número, bem como alterando suas conexões” (MCGANN, 1995, p. [10]).

<sup>20</sup> Tradução nossa: “[Sua] estrutura significa que todo texto ou mesmo toda parte de um texto (ou seja, toda unidade lógica no hipertexto) tem um valor absoluto dentro da estrutura como um todo [...]” (MCGANN, 1995, p. [11]).

<sup>21</sup> Tradução nossa: “[...] capacidade de evidenciar relações textuais extensas e de permitir, através de ligações explícitas e implícitas, novas análises, leituras e julgamentos editoriais” (URBINA et al., 2005, p. 229).

<sup>22</sup> Tradução nossa: “[d]e fato, a informatização libera pela primeira vez as categorias lógicas da edição crítica tradicional de forma a funcionar em níveis mais otimizados. Mas ‘editar’ o texto através de processadores de texto não é, na visão que está sendo considerada aqui, uma ‘HiperEdição’ porque os mecanismos de processamento de texto são estruturados apenas para propósitos expressivos. [...]. Para funcionar em um modo ‘hiper’, um projeto de edição deve usar a informatização como um meio para garantir a liberdade dos limites analíticos do texto impresso” (MCGANN, 1995, p. [3]).

Longe dos limites do livro impresso e da prática editorial em suporte papel, quando, a cada documento descoberto ou novo interesse de estudo, havia a necessidade de recriação de edições, no ambiente digital, por sua característica aberta e constituição em rede, o filólogo-editor pode atualizar os dados sempre que necessário e de forma otimizada. Além disso, considerando o objeto de estudo e os propósitos editoriais, **ao escolher o meio eletrônico**, os filólogos-editores, muitas vezes, tendem a optar pelo **formato de arquivo**,

[e]ssa opção fica a dever-se ao facto de o arquivo eletrónico favorecer a metaleitura e, por esse motivo, constituir o formato mais adequado à ‘radial reading’, permitindo representar a história da produção, transmissão e receção dos textos de uma obra e de outro tipo de documentos, o seu estudo e comparação, e a inclusão de novos tipos de anotação que ultrapassam a dificuldade da edição impressa em conciliar texto e aparato crítico (LOURENÇO, 2009, p. 251).

O **arquivo eletrônico** tem sido adotado por ser mais adequado à elaboração e à apresentação de textos críticos, à representação do processo de produção e de transmissão desses textos e à construção de enlaces entre diversos documentos, em forma de rede. Esclarecemos que,

[e]m meio electrónico, um arquivo é constituído por um conjunto de representações digitais de um original, combinando a função tradicional com a de edição e, nesse processo, com um conjunto de fontes e ferramentas que funcionam articuladamente. No **arquivo electrónico**, os textos não se relacionam apenas com outros textos, mas também com outras instituições, outras formas de expressão, vários tipos de público e intencionalidades. [...] Ao apresentar formas concorrentes de um texto, permitindo o cotejo, a modelação dinâmica de materiais, o acesso aos originais fac-similados e a contextualização, o **arquivo electrónico** expõe o carácter material e social do texto e rompe com dois dos princípios fundamentais da crítica textual tradicional e da teoria ecléctica da edição: o da ‘tirania do copy-text’ e da fixação definitiva do texto, e o da intenção autoral como critério exclusivo para o estabelecimento da matriz para a edição (LOURENÇO, 2009, p. 295-296, grifo nosso).

No século XXI, diferentes grupos de pesquisas, em centros e instituições acadêmicas, têm desenvolvido, ao longo de anos, **arquivos eletrônicos**, pensados como um programa, uma plataforma, uma base de dado, a fim de promover

[...] **hiperligações** a materiais contextuais situados no seu interior [do arquivo], mas também fora dele, mediante a inclusão de motores de busca; [...] **intertextualidade**, ou seja, a ligação a materiais pertencentes a outros géneros e formas discursivas: comentários críticos, entrevistas, resenhas, cartas; [...] [e] **interactividade** com o material disponibilizado, isto é, a possibilidade da inclusão de notas, da impressão e citação de texto [...] (LOURENÇO, 2009, p. 306, grifo nosso).

Esse arquivo, desse modo, é construído por meio de uma série de atos crítico-interpretativos e sua elaboração apresenta traços da mediação editorial, das escolhas e dos

caminhos trilhados pelo filólogo-editor, em uma prática que tem reconfigurado o fazer-pensar filológico, constituindo um novo paradigma editorial. Em diferentes projetos editoriais eletrônicos, pesquisadores têm potencializado a história e o sentido de textos, procedendo, inicialmente, à tarefa de acumulação de fontes e de informações, realizando reprodução digital de manuscritos, impressos e/ou datiloscritos, mas, contemporaneamente, buscando explorar as principais características da escrita digital, a hipertextualidade, a interatividade e a hipermedialidade (LUCÍA MEGÍAS, 2012). De acordo com Lucía Megías (2012),

[...] en los años noventa[,] se fue fraguando un movimiento dentro de las universidades y centros de investigación [...] en que se defendía, de manera teórica, las excelencias de nuevos modelos de bibliotecas y ediciones digitales textuales. Movimiento que no cuajó en una red de nuevas ediciones, de nuevos proyectos donde las posibilidades de lo se defendía de manera teórica tuviera su plasmación en la práctica editorial<sup>23</sup> (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 121).

Após aquele momento, contudo, os pesquisadores têm, para além da acumulação, criado projetos editoriais eletrônicos interativos, relacionando e difundindo documentos em rede, desvincilhando-se, gradualmente, de modelos analógicos. No **Rossetti Archive**<sup>24</sup>, Arquivo Hiperídia Rossetti editado por McGann, “[c]ompleted in 2008 to the plan laid out in 1993 [...]”<sup>25</sup> (MCGANN, [1996], p. [1]), os usuários, visitantes, têm acesso a obras pictóricas e textuais do artista Dante Gabriel Rossetti, acompanhadas de comentários, anotações e/ou glosas. Esse arquivo hipertextual “[...] is optimized for web browsers that comply with current HTML and Cascading Stylesheet standards [...]”<sup>26</sup> (MCGANN, [1996], p. [1]).

A partir de seis *menus*, localizados no ângulo superior da interface (Cf. Figura 50), temos acesso (i) a uma breve apresentação do projeto; (ii) a informações sobre a arquitetura e as etapas de desenvolvimento do arquivo; (iii) aos materiais (fotos, poemas, prosa, traduções, livros, correspondências etc.) de Rossetti, organizados em índices cronológicos e alfabéticos, a partir de descrição, fac-símile e transcrição dos mesmos, acompanhados de comentários e/ou notas, bem como a um material contextual sobre a Inglaterra, em meados do século XIX; (iv) a um sistema de busca, com possibilidade de pesquisa livre ou estruturada; (v) a uma lista

<sup>23</sup> Tradução nossa: “[...] na década de noventa[,] estava se formando um movimento dentro das universidades e centros de pesquisa [...] em que a excelência de novos modelos de bibliotecas e edições digitais textuais era teoricamente defendida. Movimento que não se concretizou em uma rede de novas edições, de novos projetos onde as possibilidades do que se defendia teoricamente tiveram sua forma na prática editorial” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 121).

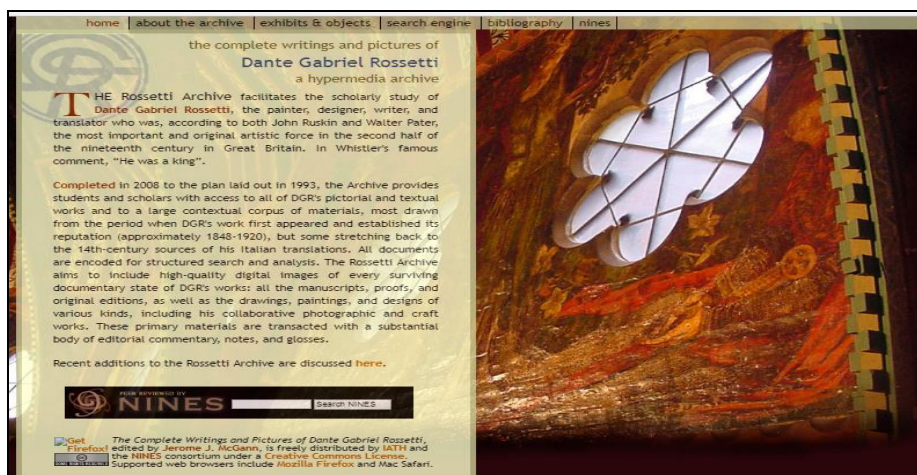
<sup>24</sup> Cf. *Rossetti Archive* em <http://www.rossettiarchive.org/>.

<sup>25</sup> Tradução nossa: “[c]oncluído em 2008, para o plano estabelecido em 1993 [...]” (MCGANN, [1996], p. [1]).

<sup>26</sup> Tradução nossa: “[...] é otimizado para navegadores da web que cumprem os padrões atuais HTML e Cascading Stylesheet [...]” (MCGANN, [1996], p. [1]).

de trabalhos sobre o artista; e (vi) a uma interface de pesquisa sobre literatura e cultura britânica e americana, do século XIX, à qual o Arquivo Rossetti está integrado (MCGANN, [1996]).

**Figura 50** – Interface do *Rossetti Archive*



Fonte: MCGANN, [1996]

O **Thesaurus Linguae Graecae**<sup>27</sup> (TLG), banco de dados digital da literatura grega, vinculado ao Programa Especial de Pesquisa da Universidade da Califórnia, fundado em 1972,

[...] represents the first effort in the Humanities to produce a large digital corpus of literary texts. Since its inception the project has collected and digitized most texts written in Greek from Homer (8 c. B.C.) to the fall of Byzantium in AD 1453 and beyond. Its goal is to create a comprehensive digital library of Greek literature from antiquity to the present era. TLG research activities combine the traditional methodologies of philological and literary study with the most advanced features of information technology<sup>28</sup> (THESAURUS..., 2014 [2009], p. [1]).

Ao acessar o *menu About*, é possível conhecer um pouco sobre a história do TLG e as etapas de desenvolvimento do projeto. A partir de meados da década de 1970, a disponibilização do material era feita com o recurso de fitas magnéticas, e, depois, durante a década de 1990, em formato de CD-ROM. Em 2000, iniciou-se a migração do sistema para o ambiente virtual, elaborando-se, em 2001, um sistema de busca *on-line* e disponibilizando todo o *corpus*, mais de doze mil obras, em espaço virtual (THESAURUS..., 2014 [2009]).

Após mais de quarenta anos, o acervo da biblioteca digital TLG

<sup>27</sup> Cf. *Thesaurus Linguae Graecae* em <http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php>.

<sup>28</sup> Tradução nossa: “[...] representa o primeiro esforço nas Humanidades em produzir um grande corpus digital de textos literários. Desde a sua criação, o projeto coletou e digitalizou a maior parte dos textos escritos em grego desde Homero (século 8 a.C.) até a queda de Bizâncio em 1453 d.C. e depois. Seu objetivo é criar uma biblioteca digital abrangente da literatura grega da antiguidade até a época atual. As atividades de pesquisa do TLG combinam as metodologias tradicionais de estudo filológico e literário com os recursos mais avançados da tecnologia da informação” (THESAURUS..., 2014 [2009], p. [1]).

[...] is available in more than 2,000 universities and research centers around the world and used by thousands of researchers, educators, and students from a wide range of disciplines such as classics, archaeology, history, art, history, philosophy, linguistics, and theology/religious studies<sup>29</sup> (THESAURUS..., 2014, p. [3]).

No **Corpus Histórico do Português Tycho Brahe**<sup>30</sup>, projeto desenvolvido na Universidade Estadual de Campinas, desde 1998, do qual participa a pesquisadora Paixão de Sousa (2013), tem-se elaborado edições eletrônicas de textos antigos, visando formação de *corpora* linguísticos. Trata-se de um “[...] corpus eletrônico anotado, composto de textos em português escritos por autores nascidos entre 1380 e 1881” (GALVES; ANDRADE; FARIA, 2017, p. [1]), para os quais se desenvolvem edições conservadoras, conforme procedimento filológico e processamento eletrônico, voltadas para um público especializado, a fim de estudo da língua portuguesa em seus aspectos morfossintáticos (MANUAL..., 2007).

Na interface, constam seis *menus* a partir dos quais se tem acesso a uma breve apresentação do projeto; a atualizações, com informações quanto a modificações e inclusões no *corpus*; a um catálogo de busca por lista ordenada; a um manual do sistema de preparação dos textos e de anotação morfológica e sintática; a créditos e cadastro de acesso. Além disso, há agradecimentos, *links* para outros *corpora* e opção quanto à língua, português ou inglês.

O **Digital Variants**<sup>31</sup> (DV), criado em 1996, por Domenico Fiorimonte e Jonathan Usher, na Universidade de Edimburgo, Reino Unido, é um arquivo digital no qual se reúnem e disponibilizam textos literários de diversos autores, em diferentes estágios de escrita, para consulta *on-line*. O projeto é apoiado pelo Departamento de Estudos Italianos, da Universidade de Roma Tre (DIGITAL..., [1996]). O arquivo, composto por diferentes *menus*, é

[...] divided in three main areas. In **Authors** you can find information and material (such as original interviews, bio-bibliographic references, etc.) on each author, as well as brief descriptions of the texts and variants donated to the archive. **Variants** contains the historical section of DV's texts published (mainly in HTML) from 1996 up to 2006. Finally, in **Texts** you will find the new wiki environment created by Desmond Schmidt according to its MVD system, where you can explore, edit and compare the old and new DV texts<sup>32</sup> (DIGITAL..., [1996], p. [1], grifo nosso).

<sup>29</sup> Tradução nossa: “[...] está disponível em mais de 2.000 universidades e centros de pesquisa ao redor do mundo e é usado por milhares de pesquisadores, educadores e estudantes de uma ampla gama de disciplinas como dos clássicos, arqueologia, história, arte, história, filosofia, linguística e estudos religiosos/de teologia” (THESAURUS..., 2014 [2009], p. [3]).

<sup>30</sup> Este projeto editorial é importante para pensarmos acerca da relação entre Filologia e Informática, bem como do impacto do uso de tecnologias na prática editorial, contudo, ressaltamos que se trata de uma proposta diversa da nossa, pois visa à formação de *corpora* eletrônicos para estudo linguístico.

<sup>31</sup> Cf. *Digital Variants* em <http://www.digitalvariants.org/>.

<sup>32</sup> Tradução nossa: “[...] dividido em três áreas principais. Nos **Autores** você pode encontrar informações e material (como entrevistas originais, referências bio-bibliográficas, etc.) sobre cada autor, bem como breves descrições dos textos e variantes doados ao arquivo. **Variantes** contém a seção histórica dos textos de VD publicados (principalmente em HTML) de 1996 até 2006. Finalmente, em **Textos** você encontrará o novo

No **Proyecto Cervantes**<sup>33</sup>, do qual participam pesquisadores da Texas A&M University, *National Science Foundation* e Universidad de Castilla-La Mancha, desde 1998, tem-se elaborado a *Edición variorum electrónica del Quijote* (Cf. Figura 51), a fim de tornar “[...] posible la edición y consulta flexible de textos literarios como el *Quijote*, conservados en múltiples ediciones y con múltiples variantes [...]”<sup>34</sup> (URBINA et al., 2005, p. 223-224), por meio de programas computacionais aplicados à Crítica Textual.

**Figura 51** – Interface da *Edición variorum electrónica del Quijote*



Fonte: URBINA et al., 2008

Urbina et al. ([2002]), ao tratar sobre os avanços realizados na elaboração da *edición electrónica variorum del Quijote*, na qual se visam disponibilizar em ambiente digital diversos documentos e modalidades de edição, explica:

[...] concebimos ahora **nuestro proyecto en términos no de una edición variorum, sino de un archivo hipertextual** capaz de producir y visualizar un sinnúmero de ediciones individualizadas a partir de diferentes textos base, con incorporación dinámica de diversos tipos de variantes, múltiples categorías de anotación y niveles de comentario crítico<sup>35</sup> (URBINA et al., [2002], p. 2, grifo nosso).

---

ambiente wiki criado por Desmond Schmidt de acordo com seu sistema DMV, onde você pode explorar, editar e comparar textos VD antigos e novos” (DIGITAL..., [1996], p. [1], grifo nosso).

<sup>33</sup> Cf. *Proyecto Cervantes* em <http://cervantes.tamu.edu/V2/index.html>.

<sup>34</sup> Tradução nossa: “[...] possível a edição e a consulta flexível de textos literários como o *Quijote*, conservados em múltiplas edições e com múltiplas variantes [...]” (URBINA et al., 2005, p. 223-224).

<sup>35</sup> Tradução nossa: “agora concebemos nosso projeto em termos não de **uma** edição *variorum*, mas de um arquivo hipertextual capaz de produzir e visualizar um número infinito de edições individualizadas a partir de diferentes textos base, com incorporação dinâmica de diferentes tipos de variantes, múltiplas categorias de anotações e níveis de comentário crítico” (URBINA et al., [2002], p. 2, grifo do autor).

Dado el carácter dinámico y abierto del archivo hipertextual de la EVE del *Quijote*, por un lado, y la ausencia de límites en cuanto al número de textos, cotejos, anotaciones o ediciones que se pueden incluir, por otro, el nuevo paradigma editorial que rige la *emendatio* en el entorno electrónico sustituye linealidad, mediación, exclusión y opacidad por un proceso editorial regido por la multilinealidad hipertextual, interactividad, inclusión y transparencia<sup>36</sup> (URBINA et al., [2002], p. 15).

Nesse projeto, com base em aporte metodológico da tradição editorial impressa, e de recursos tecnológicos, três tipos de edições são propostas, fac-similar digital, diplomática/documental e *variorum* eletrônica, essa última,

[...] elaborada a partir de los textos y cotejos de las anteriores ediciones, con clasificación y anotación de variantes, incorporación de enmiendas, anotaciones textuales, enlaces hipertextuales a las ediciones facsímiles y documentales, e interfaz interactivo para la composición de ediciones virtuales<sup>37</sup> (URBINA et al., 2005, p. 226).

Para a criação e a apresentação dessas edições, os pesquisadores utilizam duas ferramentas relevantes, MVED, usada no processo de cotejo, anotação e edição, e VERI, interface interativa, usada para possibilitar acesso aos textos e documentos (URBINA et al., 2005).

Nos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, da UFBA, ao longo dos anos, também temos elaborado projetos editoriais, em meio digital. Alícia Duhá Lose, em 2004, em sua tese de doutorado intitulada *Arthur de Salles: esboços e rascunhos*, com a orientação da Profa. Dra. Célia Marques Telles, desenvolveu, de forma pioneira, uma proposta de edição digital. A referida pesquisadora usou o *software Front Page* do pacote *Office for Windows* e explorou, sobretudo, o recurso do *hiperlink* na apresentação de edições fac-similar e semidiplomática de manuscritos de Arthur de Salles, analisando o *modus scribendi* do poeta baiano. Atualmente, no Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da UFBA, a Profa. Dra. Alícia Duhá Lose (UFBA) tem orientado trabalhos de edições digitais de manuscritos<sup>38</sup>, como coordenadora do Grupo de Pesquisa do Mosteiro de São Bento da Bahia (LOSE, 2011).

---

<sup>36</sup> Tradução nossa: “Dada a natureza dinâmica e aberta do arquivo Hipertextual da EVE de *Don Quixote*, por um lado, e a ausência de limites em termos do número de textos, cotejos, anotações ou edições que podem ser incluídas, por outro, o novo paradigma editorial que governa a *emendatio* no ambiente eletrônico substitui linearidade, mediação, exclusão e opacidade por um processo editorial regido por multilinealidade hipertextual, interatividade, inclusão e transparência” (URBINA et al., [2002], p. 15).

<sup>37</sup> Tradução nossa: “[...] elaborada a partir dos textos e cotejos das edições anteriores, com classificação e anotação de variantes, incorporação de emendas, anotações textuais, enlaces hipertextuais para edições fac-similares e documentais, e interface interativa para a composição de edições virtuais” (URBINA et al., 2005, p. 226).

<sup>38</sup> No Repositório Institucional (RI) da UFBA, podemos consultar os trabalhos de Marla Oliveira Andrade (2010; 2014), Jaqueline Martins Carvalho de Oliveira (2011), Marília Andrade Nunes (2013) e Livia Borges Souza Magalhães (2013; 2018).

Orientado também pela Profa. Dra. Célia Marques Telles, em 2013, Patrício Nunes Barreiros desenvolveu uma hiperedição de panfletos de Eulálio Motta, em sua tese de doutorado intitulada *O pasquineiro da roça: edição dos panfletos de Eulálio Motta*. Barreiros (2013) apresenta edições crítica, diplomática e fac-similar dos panfletos, documentos do acervo do escritor e material audiovisual, em um modelo editorial eletrônico disponível na *web*<sup>39</sup> (Cf. Figura 52).

**Figura 52** – Interface da *Edição dos panfletos de Eulálio Motta*



Fonte: BARREIROS, 2013

Quanto ao desenvolvimento desse arquivo, o pesquisador informa ter realizado, dentre diversas atividades:

[...] a) captura dos documentos e conversão em arquivos digitais, através de um *scanner* de mesa digital *Epson*, em resolução 400 ppp e armazenadas no *JPG*; b) elaboração das transcrições e da edição crítica, no processador de texto *Microsoft Office Word*; c) tratamento das imagens para utilização no *design* do site, através do editor de texto *Adobe Fireworks ccs6*; d) elaboração do site no editor de conteúdos para Web, *Adobe Dreamweaver css6*, aplicando a linguagem de interpretação *PHP* para estruturação do conteúdo dinâmico [...]; e) desenvolvimento de funções de programação em scripts, no *JavaScript*, para as funções dos botões e a dinâmica do índice; e f) inserção do conteúdo e estruturação das páginas, aplicando a marcação e estruturando os *links* de cada texto (BARREIROS, 2013, p. 305).

No PPGLitCult-UFBA, nós, da ETTC, com a coordenação da Profa. Dra. Rosa Borges (UFBA), temos desenvolvido um profícuo diálogo entre Filologia, Arquivologia e Informática, considerando a peculiaridade do texto teatral e aos documentos a esse

<sup>39</sup> Cf. *O pasquineiro da roça: edição dos panfletos de Eulálio Motta*, em <http://www.eulaliomotta.uefs.br/>.



relacionado, conservados em diferentes acervos do ATTC, discutindo a prática de edição de textos modernos e contemporâneos. Segundo Santos (2018, p. 103-104),

[o] trabalho com os materiais desses acervos oferece elementos para discutir os fundamentos teóricos e metodológicos que orientam a práxis filológica, fazendo interagir a crítica textual, a crítica genética e a crítica sociológica, a arquivística com a informática, a partir do legado documental.

Em um primeiro momento, em 2006, nossa equipe concentrou-se na atividade de reprodução digital dos documentos consultados em diferentes instituições acerca da dramaturgia censurada, produzida por baianos e/ou desenvolvidas na Bahia, a fim de compor um banco de dados, inicialmente, dividido em três partes: texto teatral adulto, texto teatral infantil e matérias de jornal. O processo de digitalização é a primeira etapa para tornar acessível, em meio eletrônico, documentos oriundos de uma cultura escrita impressa, ou seja, de um modo analógico de produção, transmissão e recepção da informação.

Conforme Lucía Megías (2012), a digitalização de fundos

[...] es un paso necesario para poder contar en el nuevo medio digital con nuestro pasado, con el conocimiento que nos permita seguir profundando y aprendiendo; poner 'on line' lo que está 'off line' por tratar-se de dos tecnologías incompatibles (la digital y la analógica) [...]”<sup>40</sup> (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 117).

Sabemos, entretanto, que não basta digitalizar os textos analógicos, arquivá-los e disponibilizá-los em meio digital. Como adverte Lucía Megías (2012), é necessário “[...] que estos datos digitalizados se universalicen, se relacionen, se permita al nuevo medio organizarse de una manera que intente imitar los compartimientos de nuestro cerebro [...]”<sup>41</sup> (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 117). Nesse sentido, temos proposto a construção de edições e arquivos eletrônicos, a fim de “[...] relacionar texto, imagem, informações enciclopédicas, descrição, transcrição e edição dos textos, [...], jornais, estudos acadêmicos, entre outros materiais [...]” (SANTOS, 2018, p. 104) que constituem a massa documental digitalizada reunida no ATTC.

Isso significa buscar explorar ambiente, programas e recursos eletrônicos na prática editorial e no exercício da crítica filológica, inter-relacionar documentos (e acervos) do

<sup>40</sup> Tradução nossa: “[...] é um passo necessário para poder contar no novo meio digital com o nosso passado, com o conhecimento que nos permita seguir aprofundando e aprendendo; colocar 'on line' o que está 'off-line' por se tratar de duas tecnologias incompatíveis (a digital e a analógica) [...]” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 117).

<sup>41</sup> Tradução nossa: “[...] que esses dados digitalizados sejam universalizados, estejam relacionados, permita-se ao novo meio se organizar de forma a tentar imitar os compartimentos do nosso cérebro [...]” (LUCÍA MEGÍAS, 2012, p. 117).

ATTC, em uma grande rede<sup>42</sup>, promovendo um deslocamento da acumulação e da difusão de documentos digitalizados à “arquitetura da participação” (LUCÍA MEGÍAS, 2008), oferecendo, aos usuários, um arquivo eletrônico como um “espaço de conhecimento” (LUCÍA MEGÍAS, 2008). Nos últimos anos, nós, membros da ETTC, sob a orientação da Profa. Dra. Rosa Borges, em dissertações e teses apresentadas ao PPGLitCult-UFBA, temos desenvolvido edições eletrônicas para os textos teatrais censurados, direcionadas para leitor especializado e/ou público em geral. No quadro, a seguir, adaptado de Mota (2017), podemos ler, de forma sistemática, a produção da nossa equipe quanto à elaboração das referidas edições (Cf. Quadro 9). Dentre os modelos editoriais apontados, ressaltamos os três últimos, desenvolvidos por Almeida (2014), Mota (2017) e F. Correia (2018).

---

<sup>42</sup> Por ser um arquivo muito grande, a proposta da Profa. Dra. Rosa Borges (UFBA) é trabalharmos, inicialmente, com partes do mesmo. Nesse sentido, a Profa. Dra. Isabela Santos de Almeida (UFBA), em parceria com aquela professora, com o auxílio de bolsistas de Iniciação Científica e a colaboração das doutorandas Débora de Souza e Carla Ceci, tem desenvolvido o Projeto *Arquivo Textos Teatrais Censurados – Seção UFBA*, por meio de Edital PROPCI/UFBA. Nesse projeto, “[...] propõe-se a construção da Seção UFBA, divisão no ATTC, que reunirá e disponibilizará, em meio digital, os textos teatrais censurados escritos, produzidos e encenados por indivíduos vinculados à UFBA. No campo da Filologia, no estudo de acervos documentais, objetiva-se preparar um catálogo seletivo dos textos dramáticos produzidos e encenados, pelos docentes da UFBA, no período da ditadura militar e da documentação referente a tais textos” (ALMEIDA, 2018).

**Quadro 9** – Modelos editoriais elaborados pela ETTC a partir de recursos eletrônicos

<b>Editor / (Ano)</b>	<b>Dramaturgo</b>	<b>Texto(s) editado(s)</b>	<b>Programa(s) utilizado(s)</b>	<b>Tipo de publicação</b>	<b>Modelos editoriais</b>
ALMEIDA, 2011	Jurema Penna	<i>Auto da barca do rio das lágrimas de Irati</i>	<i>Web Page Maker</i>	Offline / CD-Rom	Fac-similar e interpretativa.
CORÔA, 2012	Antônio Cerqueira	<i>Malandragem made in Bahia</i>	<i>NVU, Microsoft Word</i>	Offline / DVD	Fac-similar e interpretativa.
MOTA, 2012	Ariovaldo Matos	<i>Irani ou As Interrogações</i>	<i>Antena Beta; Adobe Dreamweaver CS5</i>	Offline / DVD	Fac-similar e interpretativa.
SOUZA, D., 2012	Nivalda Costa	<i>Aprender a nada-r; Anatomia das feras</i>	<i>Microsoft Word; Adobe Reader</i>	Offline/ CD-Rom	Fac-similar e crítica.
CORREIA, F., 2013	Roberto Athayde	<i>Apareceu a Margarida</i>	<i>Prezi</i>	Offline / DVD	Fac-similar e sinóptica.
ALMEIDA, 2014	Jurema Penna	<i>Iemanjá – Rainha de Aiocá; O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças; Bahia Livre Exportação; Negro amor de rendas brancas</i>	<i>Adobe Fireworks CS5; Adobe Dreamweaver CS5; Juxta Commons.</i>	Online / website (acesso restrito)	Fac-similar, sinóptica e crítica.
CORREIA, H., 2014	Bemvindo Sequeira	<i>Me segura que eu vou dar um voto</i>	<i>Microsoft FrontPage</i>	Offline / DVD	Fac-similar e interpretativa.
JESUS, 2014	João Augusto	<i>O exemplo edificante de Maria Nocaute ou Os valores do homem primitivo; Felismina Engole-Brasa; As bagaceiras do amor; O marido que passou o cadeado na boca da mulher</i>	<i>Microsoft FrontPage</i>	Offline / DVD	Fac-similar e interpretativa.
SOUZA, A., 2014	Fernando Mello	<i>Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá</i>	<i>NVU (versão 1.0PR)</i>	Offline / DVD	Fac-similar e sinóptico-crítica.

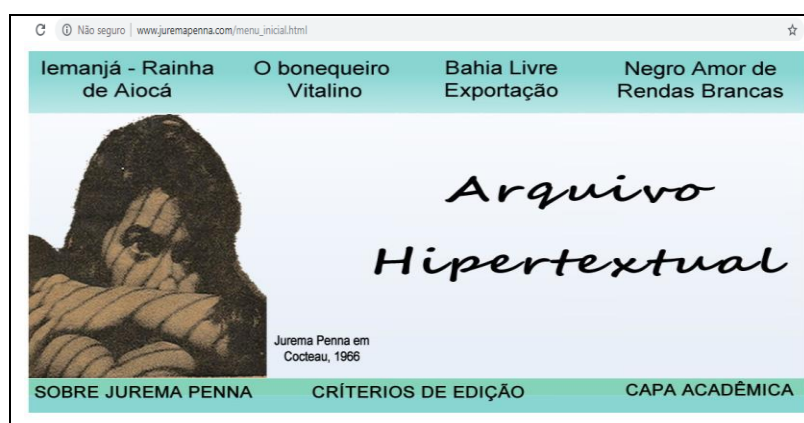
MOTA, 2017	Ariovaldo Matos	<i>A Escolha ou O Desembestado</i>	<i>Hypertext Markup Language 5 (HTML 5); Cascading Style Sheets (CSS); JavaScript; Juxta Commons.</i>	Online / website (acesso restrito)	Fac-similar, interpretativa e sinóptica.
CORREIA, F., 2018	Roberto Athayde	<i>Os Desinibidos</i>	<i>Hypertext Markup Language 5 (HTML 5); Cascading Style Sheets (CSS); JavaScript; Juxta Commons.</i>	Online / website (acesso restrito)	Fac-similar e sinóptico-crítica.

Fonte: MOTA, 2017 (adaptado)

Isabela Santos de Almeida (2014), após discussões teóricas e metodológicas nas disciplinas da pós-graduação e em reuniões da ETTC, e de ter desenvolvido edições críticas, em meio digital, dos textos *Negro amor de rendas brancas* e *Bahia livre exportação*, na dissertação de mestrado, em 2011, apresentou um arquivo hipertextual, com edições e dossiê dos textos *Iemanjá – rainha de Aiocá* e *O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças*, em sua tese intitulada *A Crítica Filológica nas tessituras digitais: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna*.

Esse arquivo hipertextual (Cf. Figura 53), disponível no site <http://www.juremapenna.com>, de acesso restrito, é composto de **edição fac-similar**, acompanhada de descrição física dos testemunhos; **edição sinóptica**, elaborada com uso do software *Juxta Commons*, para o confronto entre duas versões do texto; **edição crítica**, apresenta texto crítico, em três modos de visualização, acompanhado de aparato de notas de natureza diversa, com uso de *hiperlink* em dois níveis (proposta que passou a integrar a metodologia utilizada pela ETTC, no que tange às edições digitais); e **documentos da recepção**, relacionados às edições, organizados por texto teatral e por ordem alfabética. Para a elaboração dessa interface gráfica, a pesquisadora utilizou linguagem HTML, *HyperText Markup Language (Linguagem de Marcação de Hipertexto)*, software Adobe Fireworks CS5, Adobe Dreamweaver CS5 e recurso de *hiperlinks*.

**Figura 53** – Interface do Arquivo Hipertextual da obra de Jurema Penna



Fonte: ALMEIDA, 2014

Mabel Meira Mota (2017), em sua tese, *Filologia e Arquivística em tempos digitais: o arquivo hipertextual e as edições de A Escolha ou O Desembestado de Ariovaldo Matos*, a partir dos trabalhos desenvolvidos pela ETTC, principalmente a tese de Almeida (2014) e sua própria dissertação de mestrado (MOTA, 2012), assim como de outras discussões no campo

das Humanidades Digitais e de sua formação em Arquivologia, apresentou, em meio digital, edições e dossiê daquele texto teatral censurado. O arquivo hipertextual está disponível no site [www.ariovaldomatos.com](http://www.ariovaldomatos.com), de acesso restrito, no qual o usuário, com *login* e senha, pode fazer pesquisas e inserir comentários após cadastro, usando diferentes navegadores, *Google Chrome*, *Mozilla Firefox*, *Internet Explorer* e *Safari*.

O arquivo hipertextual está estruturado em três principais *menus* (Cf. Figura 54): **o escritor**, com informações sobre as atuações de Ariovaldo Matos, **edições** e **acervo**, contendo os documentos do dossiê arquivístico de *A Escolha ou O Dsembestado*, indexados e armazenados no Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos (SIGD).

Figura 54 – Interface do Arquivo Hipertextual de *A Escolha ou O Dsembestado*



Fonte: MOTA, 2017

A parte *Edições* subdivide-se em dois módulos construídos a partir da interface interativa VERI (URBINA, 2005): módulo de leitura, “[...] contempla a navegação por imagens digitalizadas e textos eletrônicos [...]” (MOTA, 2017, p. 133) e módulo de mediação, apresenta edições fac-similar, dos testemunhos, em formato de PDF, seguidos de descrição física; interpretativa, de parte dos testemunhos, com “[...] notas de cunho biográfico, linguístico, textual, histórico-cultural e artístico [...]” (MOTA, 2017, p. 134); e sinóptica, construída por meio do software *Juxta Commons* a partir dos textos críticos provenientes das edições interpretativas.

Mota (2017) esclareceu que utilizou no desenvolvimento do arquivo hipertextual a linguagem de programação *Asp.Net* e *C#*; para armazenamento e manipulação de dados, o *SQL Server Express*; para a elaboração da interface gráfica, construída a partir de *links*, *Hypertext Markup Language 5* (HTML 5), *Cascading Style Sheets* (CSS) e *JavaScript*, versões livres, gratuitas, de programas e ferramentas da *Microsoft*.

Fabiana Prudente Correia (2018), em sua tese *Filologia e Humanidades Digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde: acervo e edição de Os Desinibidos*, apresentou um arquivo hipertextual do texto em questão, composto por **edições e dossiê** arquivístico, disponibilizado no domínio [www.acervorobertoathayde.com](http://www.acervorobertoathayde.com), também de acesso restrito. Na elaboração e na apresentação do arquivo (Cf. Figura 55), F. Correia (2018) adotou o modelo editorial apresentado por Mota (2017), adaptando-o às peculiaridades do seu objeto de estudo, assim como a metodologia usada pela ETTC na organização e na sistematização dos documentos dos acervos que compõem o ATTC, por série e subsérie (TUTORIAL..., 2016).

**Figura 55** – Interface do Arquivo Hipertextual Roberto Athayde: dramaturgia censurada



Fonte: CORREIA, F., 2018

O arquivo é composto por seis *menus* principais, localizados no ângulo superior da interface, a saber:

- i. *Apresentação*: funciona como um guia de navegação, apresentando o site como um todo e o projeto de pesquisa que lhe deu origem, e orienta o leitor sobre o funcionamento da página;
- ii. *O autor*: situa o leitor sobre a vida e a obra de Roberto Athayde, enfocando sua carreira dramaturgical durante o golpe militar;
- iii. *O acervo*: apresenta os critérios de organização do conjunto documental empregados no site e expõe os dossiês estudados como *links*, de modo que, ao clicar sobre eles, o usuário poderá acessar a documentação de cada dossiê isoladamente em modo de leitura, isto é, em página com uma apresentação descritiva do conjunto documental e links para as fichas catálogo e visualização dos documentos;
- iv. *Consulta*: direciona ao Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos [...], ferramenta de busca para pesquisa de todos os documentos;
- v. *Edições*: apresenta ícones referentes às obras e, em cada uma delas, direciona o usuário às diferentes edições digitais realizadas [fac-similar e sinóptico-crítica hipermídia, além de uma edição sinóptico-crítica em modelo de impressão e edições do texto *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, realizadas em 2013, durante o mestrado];

vi. *Contato*: expõe um espaço dialógico em modelo *chat* com vistas a acolher sugestões, avaliações, dúvidas, impressões e críticas sobre a edição, além de endereço eletrônico para contatar a editora responsável pelo projeto e créditos de elaboração do site (CORREIA, F., 2018, p. 159, grifo do autor).

Por meio desses *menus*, o usuário tem acesso às edições do texto teatral e ao dossiê de *Os Desinibidos*, de forma relacional e interativa, desde a capa, primeira página do site, no qual se exibem fotos e trechos de obras de Roberto Athayde. Para a construção desse projeto editorial eletrônico, a pesquisadora contou com o auxílio de diferentes profissionais, recorrendo aos mesmos programas e ferramentas digitais gratuitos usados por Mota (2017).

Esses trabalhos, desenvolvidos cada um em determinado contexto de discussão e de enlace quanto aos meandros filológicos em tempos digitais, e adequados à situação textual em questão, são de suma importância para pensarmos o impacto das tecnologias da informação na prática editorial e o quanto temos avançado, nesse âmbito, na Bahia<sup>43</sup>. A partir, principalmente, dos trabalhos realizados por membros da ETTC, conforme nosso tempo, nesta tese, elegemos o **meio eletrônico** (ambiente, recursos e programas) para a elaboração de um **arquivo eletrônico** do dossiê da SECPE, explorando sua **interface hipertextual e hipermídia** na configuração de um projeto que permite representar, historicizar e documentar parte da **produção censurada e da atuação de Nivalda Costa** no teatro baiano, nas décadas de 1970 e 1980, como dramaturga, diretora e intelectual, dentre outras funções desempenhadas pela artista.

Colocamos em cena, em uma **plataforma aberta**, de forma **dinâmica e interativa**, **documentos** (da imprensa, da censura e do espetáculo pertencentes aos seis textos teatrais que compõem a série, os quais podem ser consultados e comentados individualmente por meio de uma **ferramenta de busca**) e **edições** em diferentes níveis de leitura, para encenação, leitura silenciosa e/ou estudo crítico da dramaturgia e de Nivalda Costa: **fac-similar digital** (acompanhada de breve descrição e resumo), **interpretativa, crítica e sinóptico-crítica**, as três em formato **hipermídia** (construídas por meio de **hiperlinks**, com notas e comentários críticos, cruzando **material multimídia**, verbal, visual, sonoro, audiovisual), e textos críticos em formato **de impressão**.

Esclarecemos que não se tratam de edições convencionais elaboradas em suporte papel e apresentadas em suporte digital ou de simples disponibilização de um conjunto de textos digitalizados, mas de edições que resultam de um fazer-pensar editorial desenvolvido em

---

<sup>43</sup> Para maiores informações sobre a prática editorial desenvolvida na Bahia com o uso de recursos e/ou programas eletrônicos, consultemos a tese de Barreiros (2013), Almeida (2014), Mota (2017), Correia (2018), Magalhães (2018), Fagundes (2019) e, nosso trabalho, Souza (2019).



ambiente eletrônico. Embora usemos o conhecimento editorial aprendido no labor filológico com textos manuscritos e impressos, na perspectiva editorial contemporânea, o modo de elaboração, de funcionamento e de apresentação das edições, bem como o de acesso, são reconfigurados, o que requer do filólogo-editor conhecimento no âmbito das humanidades digitais assim como formação de grupos de pesquisa multidisciplinares.

Nesse sentido, em consonância com a noção de “arquivo hipertextual” apresentada por Urbina et al. (2005), elaboramos o **Arquivo Hipertextual da SECPE**, integrando edições e documentos. Esse formato possibilita ampliar e reconfigurar a rede de documentos (e suas relações internas, para documentos do próprio acervo, e externas, para páginas e sites da internet) de modo infinito, bem como promover atualizações nas edições. É nosso propósito, em outro momento, suplementar a plataforma com documentos referentes à produção intelectual de Nivalda Costa, dramaturgica, literária (contos, poemas e outros) e televisiva (relativo a projeto e roteiro), que corresponde ao período dos anos 1970 aos anos 2000.

### 3.3 CONSTRUÇÃO DO ARQUIVO HIPERTEXTUAL DO DOSSIÊ DA SECPE

A criação de um arquivo hipertextual de parte da dramaturgia censurada de Nivalda Costa resulta de um compromisso sócio-político, cultural e acadêmico de dar a conhecer, em rede, documentos-testemunhos da história do teatro baiano, por meio de programas computacionais aplicados à prática editorial e à crítica filológica, bem como de atos de construção e de interpretação desenvolvidos ao longo de anos, junto à ETTC. Nessa prática metodológica, é possível reconfigurar, em outro tempo e espaço, o texto teatral censurado, colocando em cena a história do texto e suas transformações, e, por conseguinte, a atuação de sujeitos, em uma leitura filológica construída na articulação entre documentos do dossiê e edições.

Nessa perspectiva, nós, equipe formada por esta pesquisadora, o analista de sistemas Syd Franco, a *designer* gráfica Milla Carol e a filóloga Rosa Borges, construímos o Arquivo Hipertextual do dossiê da SECPE, a partir, sobretudo, dos modelos apresentados por Almeida (2014), Mota (2017) e F. Correia (2018), fundamentados nos princípios definidos por Shillingsburg (1993) para a elaboração de edições eletrônicas, quanto a *usability* (usabilidade), *transportability* (transportabilidade), *design and storage specifications* (designer e armazenamento de dados), *security and order* (segurança e ordem), *integrity* (integridade), *expandability* (expansabilidade), *printability* (passível de impressão) e *user-*

*friendly* (sistema de navegação “amigável”), levando em conta recomendações<sup>44</sup> apresentadas por Barreiros (2018), que propõe uma ampliação de tais princípios, considerando o trabalho editorial com documentos de acervos literários.

De acordo com Shillingsburg (1993), no que tange ao princípio da *usability*, as edições eletrônicas devem ser facilmente disponíveis, em formas básicas, tornando-as acessíveis a inúmeros usuários. Nesta tese, propomos um modelo a ser disponibilizado *online*, na internet, compatível com qualquer *software*/sistema operacional, visando ampliar a possibilidade de acesso às edições, diferentemente do que propomos na dissertação de mestrado (SOUZA, 2012), quando as edições e os documentos foram apresentados em modo *off-line*, em CD-Rom. A partir desta nova escolha, há ainda a possibilidade de promovermos atualizações de dados a qualquer momento e em diferentes espaços, sendo disponibilizadas aos usuários, simultaneamente, sem prejudicar a integridade do arquivo.

Apresentamos as edições em um *website*, no domínio <http://acervonivaldacosta.com>, que pode ser acessado em diferentes navegadores, *Google Chrome*, *Mozilla Firefox*, *Internet Explorer* e *Safari*, dentre os quais sugerimos, como principal, o primeiro. Essa escolha, por conseguinte, vai ao encontro de outro princípio, o da *transportability* (SHILLINGSBURG, 1993). A disponibilização por meio da *web* diminui as chances de incompatibilidade quanto a algum sistema operacional, por que permite que o usuário tenha acesso à edição independentemente do sistema operacional, do navegador e do aparelho (computador, *notebook*, *smartphone* e outros) utilizados.

Conseqüentemente, passamos ao princípio da *expandability*, (SHILLINGSBURG, 1993), no qual se sugere que o arquivo seja atualizável e passível de expansão, tarefa que pode resultar de trabalho colaborativo entre editor e usuários. Desde a proposta de elaboração deste projeto editorial, almejamos construir um arquivo visando inserir, em outro momento, o ANC na íntegra, tecendo outros nós e alargando a rede de documentos e edições. Para isso, o arquivo hipertextual do dossiê da SECPE e as atualizações, posteriores, serão hospedados em um servidor da *Microsoft*, o que nos permite realizar futuras reconfigurações.

---

<sup>44</sup> Recomendações para a elaboração de edições digitais: “[...] a) apresentar informações sobre os procedimentos editoriais aplicados nas transcrições, no estabelecimento dos textos ou outras questões técnicas que sejam pertinentes; b) inserir ferramentas de busca que possam facilitar o acesso às informações; c) criar diferentes níveis de acesso, por meio da constituição de menus que permitam aos leitores estenderem suas leituras de acordo com interesses específicos; d) preservar, na medida do possível, os códigos linguísticos, bibliográficos, contextuais inerentes ao texto; e) cuidar para não cometer excesso, quanto à utilização de *hyperlinks* no interior dos textos; f) disponibilizar o texto editado numa versão em txt. para favorecer sua utilização em ferramentas computacionais para estudos linguísticos; g) desenvolver um plano de captura, tratamento e armazenamento das imagens, vídeo e som utilizados na edição. [...]” (BARREIROS, 2018, p. 292).

Shillingsburg (1993), no princípio do *design and storage specifications*, afirma que o *design* do sistema e as especificidades de armazenamento para os materiais arquivados devem ser planejados, destacando questões relevantes quanto à multimídia, interatividade, participação do usuário, constituição de *links*, intertextualidade e contextualização. No nosso arquivo, buscamos contemplar esse princípio ao integrar e relacionar, nas edições, material multimídia, texto, som, imagem e vídeo, o que é próprio à cultura digital, mas também ao teatro, arte plural construída do/e no enlace entre diversas linguagens e materialidades.

Desde a capa, cuidamos para construir uma interface dinâmica e atrativa composta por uma tela principal e duas secundárias, em tonalidade marrom, um castanho antigo, criadas por meio de documentos do ANC. Na tela principal, exibimos, em primeiro plano, à direita, uma imagem de Nivalda Costa publicada no *Jornal da Bahia*, em dezembro de 1987, dando a conhecer a autora; à esquerda, um desenho de um liquidificador, croqui elaborado por Cláudio Paula Aguiar e Sônia Romero Aguiar, parte da cenografia da peça *Vegetal vigiado*, de 1977, imagem que representa a SECPE, tecido resultante de experimentos, de leituras antropofágicas, de distintos elementos, materialidades e linguagens; e ao centro, em plano de fundo, uma imagem que remete aos órgãos de Censura, ao período ditatorial, o Certificado de Censura do texto *Casa de cães amestrados*, de 3 de novembro de 1980 (Cf. Figura 56).

**Figura 56** – Tela principal do Arquivo Hipertextual da SECPE

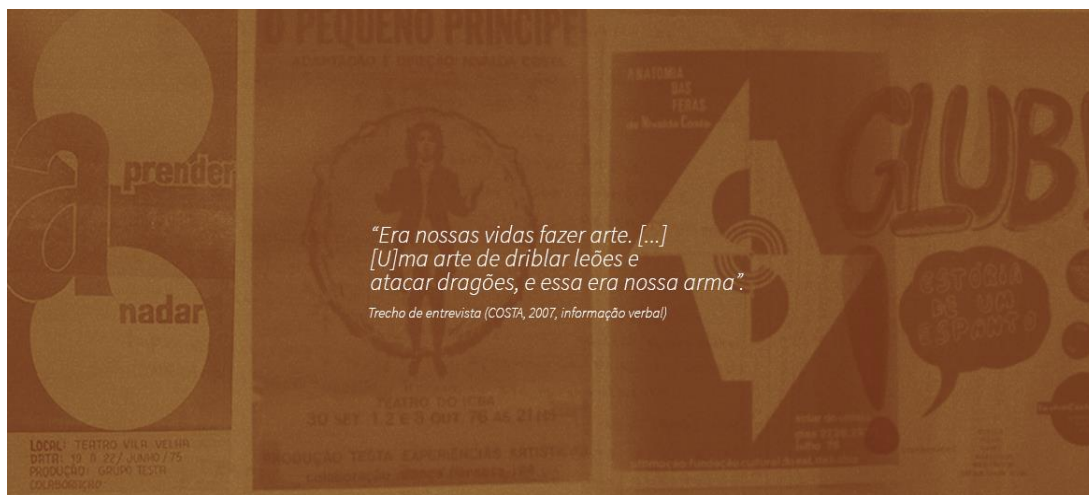


Fonte: Elaborado pela pesquisadora, arte da *designer* gráfica Milla Carol.

Construímos a segunda tela a partir dos cartazes das peças *Aprender a nada-r*, *Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe*, *O pequeno príncipe*, *Anatomia das feras* e *Glub! Estória de um espanto*, respectivamente, postos na vertical, como plano de fundo.

Exibimos, ao centro, um trecho da entrevista concedida a membros da ETTC por Nivalda Costa, em 2007, instigando o usuário quanto à perspectiva coletiva e guerrilheira do grupo Testa, de sua arte/arma (Cf. Figura 57).

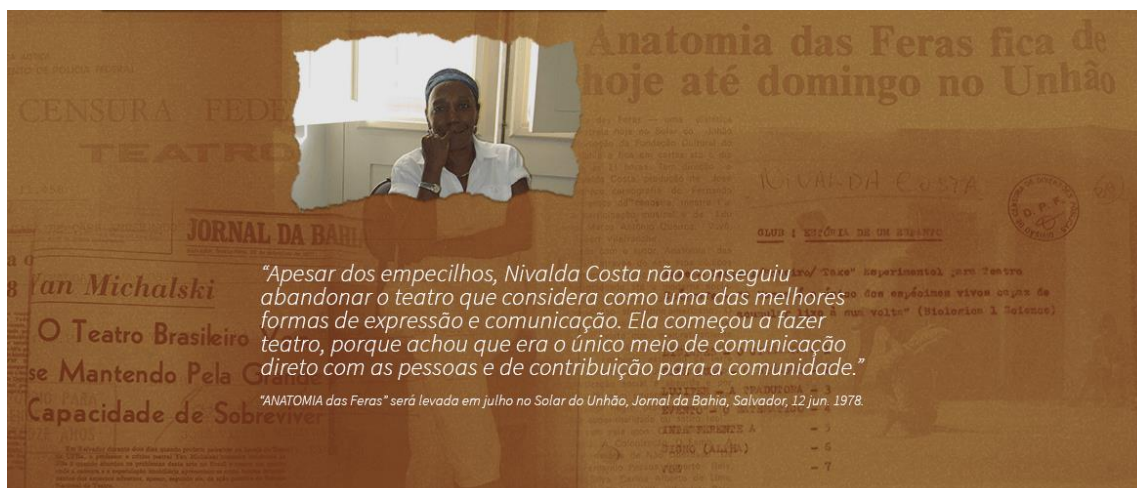
**Figura 57** – Tela secundária do Arquivo Hipertextual da SECPE (I)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora, arte da *designer* gráfica Milla Carol.

À terceira tela, a partir de recortes de jornais e de documentos censórios, esboçamos uma imagem do contexto opressor, da dificuldade vivenciada no campo teatro e da postura de Nivalda Costa nesse cenário. Para tanto, expomos um trecho de uma matéria de jornal, de 12 de junho de 1978, em que se destacam a noção de teatro e a postura de resistência de Nivalda Costa, leitura suplementada ao exibirmos sua foto, datada de 2007, no ângulo superior, por meio da representação de um rasgo, possibilitando uma reflexão quanto à sua atuação engajada ao longo dos anos (Cf. Figura 58).

**Figura 58** – Tela secundária do Arquivo Hipertextual da SECPE (II)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora, arte da *designer* gráfica Milla Carol.

Buscamos também tecer uma relação intrínseca entre as partes do arquivo, sobretudo entre as edições e os documentos, recorrendo ao uso de *links* para remissões internas e externas ao arquivo. Disponibilizamos, desde a apresentação, informações por meio do cruzamento de textos, em perspectiva intertextual, dialógica e polifônica, que auxiliam na contextualização e na leitura da dramaturgia. Essa forma de orientação tem impacto na interatividade, na recepção por parte dos usuários, para os quais criamos um espaço reservado, uma “área social” (LUCÍA MEGÍAS, 2008), em que podem ser feitos quaisquer tipos de comentários acerca do arquivo hipertextual ou do trabalho da ETTC, local para troca entre editor e usuários.

Relacionada a essa questão, Shillingsburg (1993) apresenta uma sugestão quanto à intermediação e à possibilidade de impressão por parte dos usuários, todavia, o próprio autor faz uma ressalva no que tange aos direitos autorais, a saber:

[...] the system must give users the capability of marking texts and quoting from any part of the archive for their own use. User commentary and the archive itself must be printable. (This idea raises questions of copyright for which there are several opposing positions. The ‘capability’ of printing and quoting from the archives and commentary should be separate from questions of charging for access or for quotations. In this system, archive developers would have the right to establish access rules or subscription rates as they see fit)<sup>45</sup> (SHILLINGSBURG, 1993, p. [2-3]).

No nosso caso, temos (a ETTC, no âmbito da UFBA) autorização de Nivalda Costa quanto aos textos teatrais da SECPE, para fins de reprodução e de estudos acadêmicos e científicos. Esclarecemos, contudo, que, inicialmente, o acesso às edições e ao acervo será restrito aos usuários cadastrados, os quais poderão consultar todos os *menus* e fazer comentários. Para esses usuários, que precisarão, antes, entrar em contato conosco por *e-mail* solicitando acesso ao sistema, serão criados *login* e senha para registro dos mesmos (Cf. Figura 59).

---

<sup>45</sup> Tradução nossa: “[...] o sistema deve fornecer aos usuários a capacidade de marcar textos e citar qualquer parte do arquivo para uso próprio. O comentário do usuário e o arquivo em si devem ser imprimíveis. (Essa ideia levanta questões de direitos autorais para os quais existem várias posições opostas. A ‘capacidade’ de imprimir e citar os arquivos e comentários deveria ser separada das questões de cobrança por acesso ou por citações. Neste sistema, desenvolvedores de arquivos teriam o direito de estabelecer regras de acesso ou taxas de inscrição como acharem melhor)” (SHILLINGSBURG, 1993, p. [2-3]).

**Figura 59** – Página de registro

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Realizado o registro, com *login* e senha pré-definidos, o usuário é direcionado para outra página, a fim de realizar cadastro, na qual deve informar seu nome e *e-mail* (Cf. Figura 60). Após salvar os dados informados, os usuários são encaminhados para a página principal do site, em que poderão acessar livremente todo o conteúdo, conhecer as partes do arquivo, consultar documentos e edições. Esse recurso auxilia quanto à segurança e à proteção da produção intelectual disponibilizada por nós no arquivo hipertextual.

**Figura 60** – Página de cadastro

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Ressaltamos que o usuário, a qualquer momento, pode alterar sua senha, clicando em “mudar senha”, inscrição localizada no ângulo superior do site, à direita, e será direcionado para outra página, na qual deverá inserir a senha antiga e uma senha nova, e, depois, confirmar nova senha, finalizando o processo ao clicar no botão “salvar”. O usuário pode

também recuperar a senha, clicando em “Clique aqui para recuperar”, na parte inferior da página de registro.

Cadastrado, o usuário pode percorrer por todo o nosso arquivo hipertextual, traçando seus caminhos e realizando suas leituras. De acordo com Barreiros (2018, p. 292), o editor deve “[...] criar diferentes níveis de acesso, por meio da constituição de menus que permitam aos leitores estenderem suas leituras de acordo com interesses específicos [...]”. Nesse sentido, trazemos uma barra de *menus*, localizada no ângulo superior da interface, com os seguintes itens: **Apresentação**, **A autora**, **O acervo**, **Consulta**, **Edições** e **Contato**, conforme figura 61:

**Figura 61** – Interface do *Arquivo Hipertextual Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*



Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Em **Apresentação**, orientamos o usuário em relação ao projeto de pesquisa realizado no âmbito da ETTC, às partes do arquivo hipertextual e ao funcionamento do site (Cf. Figura 62).

**Figura 62 – Menu Apresentação**

HOME INÍCIO • APRESENTAÇÃO • A AUTORA • O ACERVO • CONSULTA • EDIÇÕES • CONTATO

## APRESENTAÇÃO

O Arquivo Hipertextual **Nivalda Costa: Série de estudos cênicos sobre poder e espaço** é parte integrante da pesquisa de doutorado, *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico*, iniciada em março de 2015, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação da Profa. Dra. Rosa Borges, no âmbito do Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET), Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC).

Por meio da elaboração deste arquivo hipertextual, conforme concepção de Urbina et al. (2005), plataforma híbrida composta de edições e de documentos, em rede, cumprimos o objetivo de ampliar as possibilidades de dar a conhecer e a ler o dossiê da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço* (SECEPE), que integra o Acervo Nivalda Costa (ANC), um dos acervos digitais do Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), bem como colocar em cena a intelectual, dramaturga e diretora baiana Nivalda Costa (1952-2016).

No lugar interdisciplinar da Filologia, ofertamos, para leitura, encenação e/ou estudo, em uma tendência editorial pragmática, diferentes modalidades de edições dos textos teatrais que constituem a SECEPE, em sua relação com outros documentos, sobretudo da imprensa, da Censura e do espetáculo, possibilitando o conhecimento e a difusão de parte significativa da dramaturgia censurada de Nivalda Costa, bem como contribuindo com o processo de (re)construção e de preservação da história e da memória do teatro baiano, nordestino, brasileiro.

Este arquivo hipermídia é composto de cinco partes que se relacionam, a saber:

- i. **A autora**, em que apresentamos diretrizes quanto à trajetória e à produção intelectual de Nivalda Costa;
- ii. **O acervo**, damos a conhecer o dossiê da SECEPE, organizado em sub-dossiês correspondentes aos seis textos teatrais que compõem a série, e, de forma sistemática, os documentos do ANC, em um quadro-inventário;
- iii. **Consulta**, permitimos ao usuário consultar individualmente os documentos dos sub-dossiês, disponibilizados em arquivo PDF. A pesquisa pode ser mediada por seleção prévia do editor ou por filtro, segundo metadados associados aos documentos;
- iv. **Edições**, temos informações sobre a SECEPE, os textos teatrais, as edições e os critérios de elaboração e de apresentação, bem como ofertamos as edições realizadas, fac-similar digital, interpretativa, crítica e sinóptico-crítica, em formato hipermídia e de impressão;
- v. **Contato**, espaço privilegiado de interação e de troca entre editor e usuários.

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Em **A autora**, situamos o usuário sobre a trajetória e a produção intelectual de Nivalda Costa, enfocando nos papéis e nas imagens da dramaturga, da diretora e da intelectual, na década de 1970, na Bahia. Com o recurso *collapse*, *plugin JavaScript*, usado para ocultar informações longas, organizamos o texto (Cf. Figura 63), possibilitando ao usuário expandir ou encurtar as áreas conforme seu interesse.

**Figura 63 – Menu A Autora (recurso collapse)**

HOME INÍCIO • APRESENTAÇÃO • A AUTORA • O ACERVO • CONSULTA • EDIÇÕES • CONTATO

## NIVALDA COSTA E SUA PRODUÇÃO AGUERRIDA

UMA TRAJETÓRIA SUBVERSIVA E MUITAS PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA
ESCRITA SUBVERSIVA, PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E PRÁTICA DE RESISTÊNCIA: A INTELLECTUAL NEGRA
TEATRO, PODER E ESPAÇO: A INTELLECTUAL ENGAJADA, A DRAMATURGA CRIATIVA E A DIRETORA OUSADA
O GRUPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS, GRUPO TESTA

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Esse texto é entremeado por *links* nos quais remetemos ora para documentos do dossiê ora para *sites* e páginas da internet, buscando dar a conhecer a artista multifacetada (Cf. Figura 64).



Figura 64 – Menu A Autora

The screenshot shows a website header with a navigation menu: HOME, INÍCIO, APRESENTAÇÃO, A AUTORA, O ACERVO, CONSULTA, EDIÇÕES, CONTATO. Below the header, the main title is 'NIVALDA COSTA E SUA PRODUÇÃO AGUERRIDA'. The content area features a sub-header 'UMA TRAJETÓRIA SUBVERSIVA E MUITAS PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA' followed by three paragraphs of text detailing Nivalda Costa's career and education. At the bottom, there are three horizontal bars with the following text: 'ESCRITA SUBVERSIVA, PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E PRÁTICA DE RESISTÊNCIA: A INTELLECTUAL NEGRA', 'TEATRO, PODER E ESPAÇO: A INTELLECTUAL ENGAJADA, A DRAMATURGA CRIATIVA E A DIRETORA OUSADA', and 'O GRUPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS, GRUPO TESTA'.

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Em **O acervo**, no qual damos a conhecer o dossiê da SECPE, encaminhamos o usuário para **sub-dossiês**, correspondentes aos seis textos teatrais que compõem a série, e para **inventário**, em que identificamos todos os documentos do ANC, reunidos até o momento de feitura desta tese (Cf. Figura 65). Essa parte, “O Acervo”, está diretamente articulada às demais, “A artista”, “Edições” e “Consulta”.

Figura 65 – Menu O Acervo

The screenshot shows a website header with a navigation menu: HOME, INÍCIO, APRESENTAÇÃO, A AUTORA, O ACERVO, CONSULTA, EDIÇÕES, CONTATO. Below the header, the main title is 'O ACERVO'. The content area features a paragraph introducing the dossier of the SECPE series, followed by a paragraph detailing the cataloging methodology and series list. At the bottom, there is a paragraph explaining the use of the 'inventário' instrument for research.

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Ao clicar em **sub-dossiês**, o usuário é direcionado para outra página, na qual constam informações sobre os dossiês *Anatomia das feras*, *Aprender a nada-r*, *Casa de cães amestrados*, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, *Glub! Estória de um espanto*, *Vegetal vigiado*, assim como sobre os documentos que os integram (Cf. Figura 66).

Nesse espaço, indicamos ao usuário ainda a possibilidade de consultar todos os documentos, individualmente, informando-o quanto ao item **Consulta**.

**Figura 66 – Menu O Acervo (sub-dossiês)**

O dossiê da SECPE é composto por mais de duzentos documentos agrupados em seis sub-dossiês referentes aos textos teatrais, conforme o quadro 1:

Quadro 1 – Documentos do dossiê da SECPE

Série/Texto	Produção Intelectual	Publicações na Imprensa e em diversas mídias	Documentação Censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documentos Audio-visuais e Digitais	Estudos	Vária	Total
<i>Anatomia das feras</i>	3	33	13	1	19	1		70
<i>Aprender a nada-r</i>	2	28	9	4	1		2	46
<i>Casa de cães amestrados</i>	2		8	1				11
<i>Citropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i>	2	56	10	2	5			75
<i>Glub! Estória de um espanto</i>	2	22	6	3	3	1	1	38
<i>Vegetal vigiado</i>	3	19	7	3		1		33
Total de documentos								272

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Os documentos encontram-se em arquivos PDF, em [template](#) usado pela ETTC, nos quais apresentamos, respectivamente, **ficha-catálogo**, com breve descrição e resumo (para os textos teatrais, documentos da imprensa e documentos da censura, para os demais, indicamos somente referência e procedência), **termo de responsabilidade e fac-simile**.

Disponibilizamos esse material em **Consulta**, a partir do Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos (SIGD), da interface de busca SIGD SECPE, construída de modo a contemplar a organização em dossiês e a catalogação por séries e subséries, viabilizando a consulta individual de cada item documental.

Esta pesquisa pode ser mediada por seleção prévia do editor (caso o usuário escolha consultar os documentos que aparecem na parte inferior da página, em [Itens Cadastrados](#)) ou por filtro (segundo metadados associados aos documentos, campos "Nome do documento", "Autor", "Série", "Sub-série", "Procedência" e/ou "Dossiê").

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Por meio de um **quadro-inventário**, disponibilizamos, de forma sistemática, informações quanto aos documentos do ANC (textos teatrais, poemas, contos e texto de apresentação, projetos televisivos, depoimentos (entrevistas)), indicando quantidade, referência e código de arquivamento, em arquivo PDF, formato de impressão, que apresentamos, neste volume I do trabalho, no Apêndice. O conhecimento desse documento permite ao usuário ler o dossiê da SECPE no ANC, melhor compreendendo a produção intelectual em estudo, assim como algumas questões quanto à codificação realizada.

Em **Consulta**, direcionamos o usuário ao Sistema Informatizado de Gerenciamento de Documentos (SIGD), modelo adotado por Mota (2017), elaborado a partir de atividades prévias de captura, classificação, descrição e indexação, além de armazenamento, no sistema, dos documentos digitalizados. Integramos ao nosso arquivo o SIGD por acreditarmos ser uma valiosa ferramenta de busca que pode ser usada para consulta de cada item documental do dossiê da SECPE. Essa pesquisa pode ser mediada por seleção prévia do editor, caso o usuário escolha consultar os documentos que aparecem na parte inferior da página, em formato de *gride* (grade), em [Itens Cadastrados](#), com acesso à lista completa dos documentos indexados, ou por filtro, segundo metadados associados aos documentos, por meio dos

campos “Nome do documento”, “Autor”, “Série” (que ao ser selecionado, dá acesso ao campo “Sub-série”), “Procedência” e/ou “Dossiê”<sup>46</sup> (Cf. Figura 67).

**Figura 67** – Interface de busca do SIGD-SECPE

Dossiê	Nome do Documento	Autor(es)	Procedência	Série	Sub-série	Opções
Anatomia das feras	Texto Teatral T2	Nivalda Costa	NAEXB	Produção Intelectual	Texto teatral	<a href="#">Abrir</a>
Anatomia das feras	Texto Teatral T3	Nivalda Costa	COREG-ANDF(DCDP)	Produção Intelectual	Texto teatral	<a href="#">Abrir</a>

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Ao clicar na opção “Abrir”, o usuário visualiza o documento em arquivo PDF, e, na parte inferior desta página, pode inserir comentários sobre o mesmo (Cf. Figura 68).

<sup>46</sup> Cf. Apêndice B – Pontos de acesso e indexação (campos e metadados na interface SIGD-SECPE).

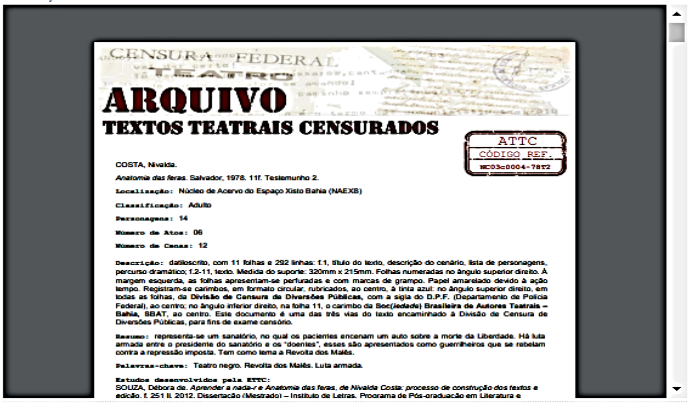
**Figura 68** – Interface de busca do SIGD-SECPE (visualização e comentário)

Nivalda Costa

HOME GERENCIAR ARQUIVOS SEGURANÇA EDIÇÃO SAIR

Visualizar Home / Visualizar

Visualização de documento: Texto Teatral T2



COSTA, Nivalda.  
Anatomia das feras. Salvador, 1978. 11f. Testemunho 2.  
Localização: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB)  
Classificação: Adulto  
Personagens: 14  
Número de Atos: 06  
Número de Cenas: 12

Descrição: datiloscrito, com 11 folhas e 252 linhas. 11. Bulo do texto, descrição do cenário, lista de personagens, percurso dramático. 2.2.11, texto. Medida do suporte: 320mm x 215mm. Folhas numeradas no ângulo superior direito. À margem esquerda, as folhas apresentam-se perfuradas e com marcas de grampo. Papel amarelado devido à ação tempo. Registradas censuras, em formato circular, rubricadas, ao centro, à linha azul, no ângulo superior direito, em todas as folhas, da Divisão de Censura de Diversões Públicas, com a sigla do D.P.F. (Departamento de Polícia Federal), ao centro, no ângulo inferior direito, na folha 11, o cromo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Bahia, SBAT, ao centro. Este documento é uma das três vias do texto encaminhado à Divisão de Censura de Diversões Públicas, para fins de exame censório.

Resumo: representa-se um sanatório, no qual os pacientes encenam um auto sobre a morte da Liberdade. Há luta armada entre o presidente do sanatório e os "doentes", esses são apresentados como guerrilheiros que se rebelam contra a repressão imposta. Tem como tema a Revolta dos Malês.

Palavras-chave: Teatro negro. Revolta dos Malês. Luta armada.

Estudos desenvolvidos pela ATTC:  
SOLDA, Debora de. *Aprender a nada-r e Anatomia das feras*, de Nivalda Costa (processo de construção dos textos e edição). f. 251 ff. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras. Programa de Pós-graduação em Literatura e

Comentários

Escrever comentário

Comentar

Comentários

Usuário	Comentário	Data	Opções
ESTE DOCUMENTO AINDA NÃO TEM COMENTÁRIO			

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Em **Edições**, temos informações sobre a SECPE, os textos teatrais, as edições e os critérios de elaboração e de apresentação, bem como ofertamos as edições realizadas, a saber, edição fac-similar digital de todos os testemunhos dos seis textos, edição interpretativa de *Glub! Estória de um espanto*, edição crítica de *Aprender a nada-r* e edição sinóptico-crítica de *Vegetal vigiado*, todas em formato hipermídia. Apresentamos ainda os textos críticos<sup>47</sup>, em formato de impressão, quanto a *Glub! Estória de um espanto*, *Aprender a nada-r*, *Anatomia das feras* (elaborado no curso de mestrado) e *Vegetal vigiado*, para que o usuário tenha outra possibilidade de leitura, atendendo, por conseguinte, a um dos princípios sugeridos por Shillingsburg (1993), o da *printability*. Para o acesso, o usuário deve posicionar o cursor sobre o texto que deseja ler e escolher a edição a visualizar (Cf. Figura 69).

<sup>47</sup> Disponibilizamos, ao final desta seção, os referidos textos críticos.

Figura 69 – Menu Edições



Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

É importante reiterarmos a necessidade de adotar medidas de segurança no âmbito da elaboração, da apresentação e da disponibilização das edições científicas, conforme os apontamentos de Shillingsburg (1993), à *security and order*, à proteção do arquivo e à identificação automática de cópias criadas por usuários, quarto princípio diretamente relacionado ao quinto, o da *integrity*, da garantia de inviolabilidade dos documentos e de confiabilidade quanto às informações disponibilizadas.

Diferentemente de muitas informações e produções de natureza duvidosa, difundidas por meio da internet, as edições filológicas, críticas, são elaboradas de acordo com princípios científicos e éticos, segundo os quais todo pesquisador deve dar a conhecer suas escolhas quanto aos procedimentos teórico-metodológicos adotados, para que o leitor tenha condições de julgar os saberes produzidos e sua credibilidade. Nesse sentido, Barreiros (2013, p. 270) assevera que “[o] caráter científico das edições digitais revela-se através da informação da origem dos conteúdos disponibilizados e do tratamento filológico aplicado aos textos”.

Em **Contato** (Cf. Figura 70), criamos um espaço específico para a troca entre editor e usuários. Na cultura digital, a produção de conhecimento dá-se no processo de interação, de diálogo, e, por isso, esse espaço, primordial para comentários, dúvidas e/ou críticas, tem sido contemplado nos diferentes arquivos eletrônicos.

**Figura 70 – Menu Contato**

HOME INÍCIO + APRESENTAÇÃO + A AUTORA + O ACERVO + CONSULTA + EDIÇÕES + CONTATO

**CONTATO**

Seu comentário é importante para o nosso trabalho. Deixe-o aqui ou, se preferir, envie-nos um e-mail.

Nome

E-mail \*

Cidade

País

Comentário

Enviar

deborasouza@ufba.br

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Na elaboração do site, buscamos, a partir de ambiente, programas e plataformas de desenvolvimento da *Microsoft*, gratuitos, construir uma interface de fácil manuseio, guiando, orientando e situando o usuário quanto aos caminhos percorridos, atentos ao oitavo princípio, *user-friendly*, sugerido por Shillingsburg (1993). Nosso sistema é composto de um *front-end*, codificação de tudo que o usuário vê, e de um *back-end*, codificação de todas as ações que o usuário pode tomar no sistema e também de um banco de dados, de armazenamento.

O *front-end* foi desenvolvido em *Hypertext Markup Language 5 (HTML5)*, *JavaScript* e *Cascading Style Sheets (CSS)*, linguagens de programação *open source*, ou seja, não comercializadas, usadas na elaboração de todas as edições apresentadas. O *back-end* do sistema foi desenvolvido em *C#*, uma das linguagens que incorpora o *.Net, framework* (conjunto de códigos de vários projetos, promovendo funcionalidades genéricas) criado e mantido pela *Microsoft*, gratuito para desenvolvimento. Toda a gestão eletrônica de documentos do acervo e parametrizações do sistema, como parametrização de usuário, de perfil de acesso, de séries, de dossiês, de procedências etc., foi desenvolvido em *C#*.

Para armazenamento dos dados do sistema (parametrizações do sistema, gerenciamento dos documentos e comentários, por exemplo), foi usado o banco de dados *Microsoft SQL Server*, que tem versões gratuitas para desenvolvimento, mas geralmente são pagos à parte na hospedagem. Nosso sistema foi hospedado na *GoDad*, plataforma de hospedagem paga, com sede nos Estados Unidos.

### 3.3.1 O Acervo

O dossiê arquivístico da SECPE foi elaborado a partir de organização do ANC, de sistematização dos documentos digitalizados que o compõem, de acordo com a metodologia construída pela ETTC para organização dos acervos pertencentes ao ATTC. Ressaltamos que as reproduções digitais dos documentos desse dossiê foram realizadas por membros da ETTC em diferentes momentos da pesquisa, desde 2007 até o momento de feitura desta tese. As imagens foram capturadas com o uso de máquina fotográfica digital, marca Sony, modelo *Alpha SLT-A35*, 16.2 MP e marca Kodak, modelo *EasyShare C182*, 12 MP, e aparelho *Smartphone Galaxy J7*, 13 MP.

Após a organização do acervo, em pasta de arquivo, no computador, passamos a trabalhar, especificamente, na constituição do dossiê da SECPE e na catalogação dos documentos. Constituímos o dossiê em um espaço individual, integrado por seis sub-dossiês referentes aos textos teatrais, e começamos a revisar as fichas-catálogo dos testemunhos dos textos teatrais, bem como a elaborar outras fichas, conforme modelo da ETTC, para os documentos da imprensa<sup>48</sup> e da censura, contemplados nas séries “Publicações na Imprensa e em diversas mídias” e “Documentação Censória”, conjunto que corresponde ao maior volume do dossiê.

Concomitantemente, fizemos ajustes quanto à classificação, à codificação e à inventariação e inserimos, ao longo desse processo, novos documentos. De forma sistemática, podemos ter uma visão do dossiê, composto por mais de duzentos documentos, a partir do quadro 10:

---

<sup>48</sup> Nas fichas-catálogo correspondentes aos textos de imprensa, optamos por não indicar as poucas correções, realizadas quanto às gralhas e aos erros tipográficos, e os eventuais acréscimos de pontuação, utilizados para emendar as omissões por lapso óbvio.

Quadro 10 – Documentos do dossiê da SECPE

Série Texto	Produção Intelec- tual	Publicações na Imprensa e em diversas mídias	Documen- tação Censória	Esboços, Notas e Rascunhos	Documen- tos Audio- visuais e Digitais	Estudos	Varia	Total
<i>Anatomia das feras</i>	3	33	13	1	19	1 <sup>49</sup>		70
<i>Aprender a nada-r</i>	2	28	9	4	1		2	46
<i>Casa de cães amestrados</i>	2		8	1				11
<i>Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i>	2	56	10	2	5			75
<i>Glub! Estória de um espanto</i>	2	22	6	3	3	1	1	38
<i>Vegetal vigiado</i>	3	19	7	3		1		33
<b>Total de documentos</b>								<b>272</b>

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Trabalhamos (diferentes membros da ETTC, sobretudo a partir de 2014) na qualidade das imagens, arquivadas em formato JPEG, editando-as por meio do programa *Microsoft Office Picture Manager*, e elaboramos um termo de responsabilidade para que se tenha acesso aos documentos, composto de oito cláusulas, em que o usuário declara estar ciente do disposto nas Leis n.º 9.610/98 e n.º 12.527/11, quanto aos Direitos Autorais e ao Acesso a Informações. Após tais atividades, passamos a construir<sup>50</sup> os arquivos PDF dos documentos do dossiê, a partir do *software Adobe Acrobat Reader DC*, versão 2018, formato que permite exibir e compartilhar documentos, independentemente do sistema operacional.

Em alguns casos, recorremos também a *software online*, gratuito, disponibilizado em *websites*, para a manipulação de arquivos PDF (visando juntar, dividir e/ou converter). A natureza transportável e compatível desse formato justifica nossa escolha, uma vez que amplia a possibilidade de acesso aos documentos, e, além disso, “[o] *Reader* permite que [...] assinhe PDFs e incorpore a assinatura ao arquivo” (ADOBE, 2018), o que nos interessa, pois atende

<sup>49</sup> O documento NC09b0001-12, relativo à série Estudos, subsérie Produções acadêmicas, diz respeito tanto a *Anatomia das feras* quanto a *Aprender a nada-r*. Portanto, na soma geral, é computado somente uma vez.

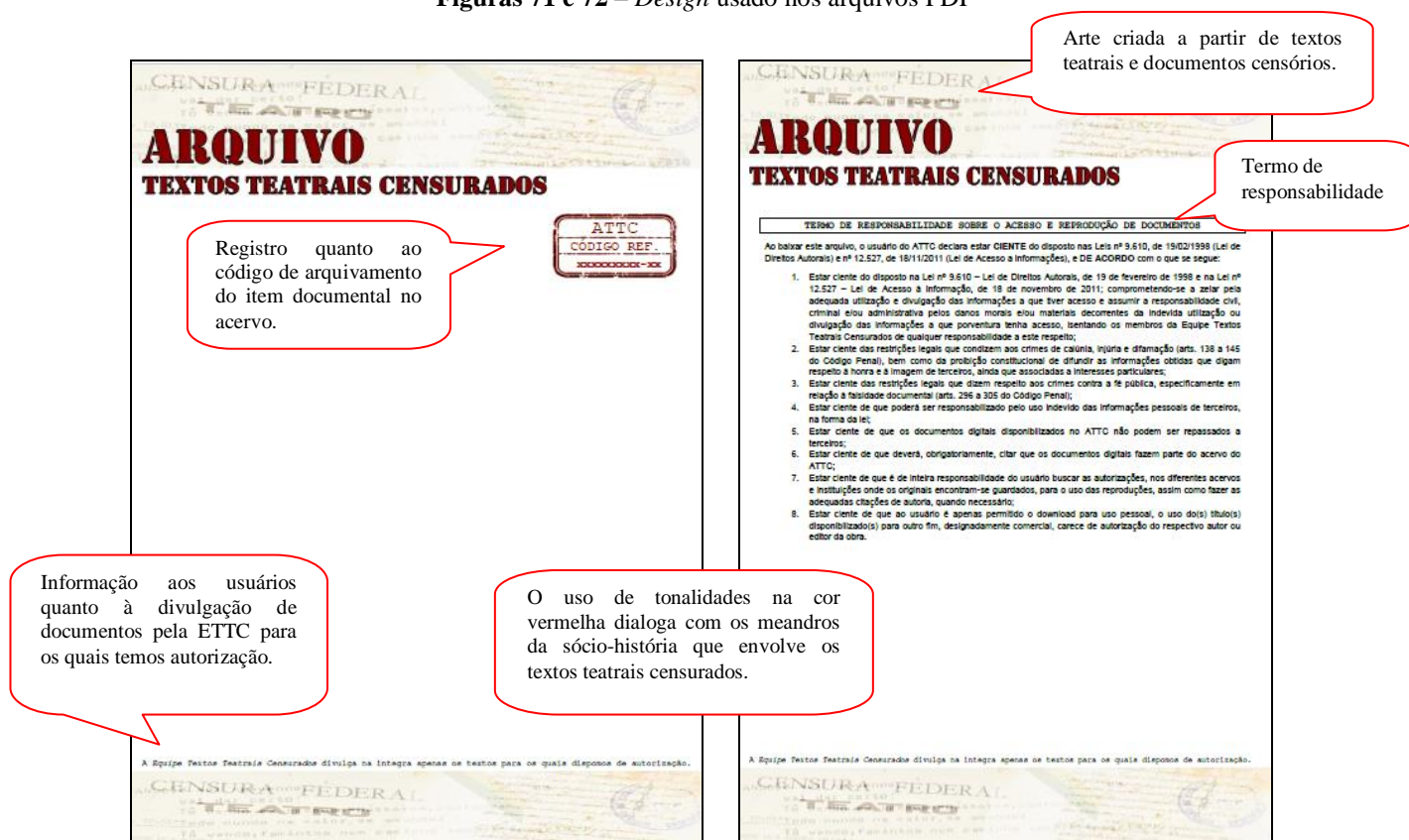
<sup>50</sup> Diz respeito a todos os documentos, exceto os textos teatrais, para os quais reelaboramos os arquivos PDF já existentes, adequando-os quanto à nova proposta de classificação, por série e subsérie, e ao novo modelo de apresentação, a fim de contemplar a ficha-catálogo reformulada e o termo de responsabilidade desenvolvido.



ao princípio de segurança (SHILLINGSBURG, 1993) quanto às informações e aos documentos disponibilizados.

Nos arquivos PDF produzidos, reunimos, respectivamente, a **ficha-catálogo**, com breve descrição e resumo (para os textos teatrais, documentos da imprensa e documentos da censura, para os demais, apresentamos somente referência e procedência), o **termo de responsabilidade** e o **fac-símile** (Cf. Figuras 71 e 72). O *design* usado no cabeçalho e no rodapé diz respeito a um modelo de identidade visual criado para o ATTC, em 2018, pela Profa. Dra. Fabiana Prudente (UFBA), membro da ETTC, em virtude de um trabalho coletivo que temos feito para a implementação do arquivo e a configuração de um padrão para os diferentes acervos que o compõem.

Figuras 71 e 72 – Design usado nos arquivos PDF



Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Realizadas as tarefas de digitalização, descrição, classificação e catalogação quanto aos documentos do dossiê da SECPE, disponibilizamos esse material no arquivo hipertextual, em **Consulta**, a partir da supracitada interface de busca, SIGD/SECPE, construída de modo a contemplar o dossiê organizado por série e subsérie. Fazemos remissões a esses documentos,

por meio de *links* em **A Autora e Edições**, cruzando informações para uma leitura de Nivalda Costa e de sua dramaturgia censurada.

### 3.3.2 As Edições

Apresentamos edições fac-similar, interpretativa, crítica e sinóptico-crítica, destinadas a um público heterogêneo, formado tanto por especialistas, do campo do teatro, da história e das letras, principalmente, quanto por pessoas comuns, interessadas na produção teatral de Nivalda Costa. Nesse sentido, elaboramos, estrategicamente, alguns modelos editoriais, a fim de propiciar diferentes orientações/modos de leitura e, por conseguinte, potencializar as possibilidades de estudos críticos dos textos.

Para dar a ver os textos de forma mais aproximada, embora haja perda de informações quanto a características da materialidade, foram realizadas **edições fac-similares digitais** de todos os testemunhos dos seis textos teatrais. Contemporaneamente, mais que em outros momentos,

[d]evido ao avanço tecnológico, tem-se optado pela edição fac-similar, fazendo-se a simples reprodução fotográfica, transferindo-se a imagem do documento para o meio digital, ou convertendo a imagem ou sinal dialógico para o código digital, realizando-se a digitalização dos textos. Adverte-se, porém, que, mesmo sendo o tipo de edição que reproduz o texto de forma mais aproximada, ainda assim há, nela, intervenção do editor, que manipula a captura da imagem e a apresentação por meio da edição (BORGES; SOUZA, 2012, p. 33).

Para a produção dos fac-símiles, atividade desenvolvida em diferentes momentos e por diferentes membros da ETTC, as imagens foram capturadas, principalmente, com o uso de máquina fotográfica digital, marca Sony, modelo *Alpha SLT-A35*, 16.2 MP, sem o *flash*, e arquivadas no formato JPEG, extensão JPG. As imagens foram editadas por meio do programa *Microsoft Office Picture Manager*, versão 2010, quanto a ajustes no brilho e na intensidade da cor, buscando tornar a imagem mais nítida, todavia, sem suprimir as marcas do suporte. Além de fac-símiles, preparamos edições interpretativa e crítica, almejando dar a conhecer e a ler a produção dramatúrgica baiana, tendo em vista a sua divulgação como objeto de leitura e de encenação, por meio do olhar do editor-filólogo, sobretudo, em seus aspectos social, cultural e histórico.

Desenvolvemos **uma edição interpretativa hipermídia do texto *Glub! Estória de um espanto***<sup>51</sup>, direcionada a um público amplo, formado por pessoas comuns e especialistas, para fins de leitura (silenciosa, compartilhada ou dramática), de encenação e/ou de estudos

---

<sup>51</sup> No Trabalho de Conclusão de Curso realizado na UEFS, em 2010, elaboramos somente uma edição fac-similar do texto *Glub! Estória de um espanto*.

acadêmico-científicos. Para tanto, tomamos a proposta desenvolvida por Almeida (2011), na edição interpretativa de *Auto da barca do rio das lágrimas de Irani*, de Jurema Penna, na qual a mesma apresentou os aparatos por meio de *hiperlinks*, em dois níveis, tornando a edição mais leve, dinâmica e atrativa. Na nossa edição, usamos o *hiperlink* para construir o aparato de notas explicativas e/ou de comentários do editor sobre a construção e a história do texto.

Como sujeitos do nosso tempo, revisitamos as **edições críticas dos textos *Anatomia das feras* e *Aprender a nada-r*** realizadas no mestrado<sup>52</sup>, de acordo com princípios filológicos e procedimentos metodológicos definidos por R. Santos (2008), quando tomamos como texto de base os testemunhos pertencentes à COREG-AN-DF(DCDP) por se ter ali representado um estado do texto dado como pronto para julgamento dos censores. Os textos críticos foram apresentados em papel, integrados à dissertação, com aparato de variantes, à direita, e de notas, no rodapé, e também em suporte digital, *off-line*, disponibilizado em CD-Rom. Recorremos à linguagem HTML para a apresentação dos textos críticos e ao recurso de *hiperlink* para construção dos aparatos de variantes, em primeiro nível, e de notas, em segundo nível.

Nesta tese, damos a ler os dois textos críticos, em formato de impressão, e reelaboramos a **edição de *Aprender a nada-r***, em formato **hipermídia**, tomando os testemunhos AN<sup>APNC</sup>, conservado no APNC, e AN<sup>AN</sup>, arquivado na COREG-AN-DF(DCDP), esse último, o texto de base, além das folhas avulsas arquivadas no APNC. Para tanto, consideramos o modelo desenvolvido por Almeida (2014) na edição crítica digital do texto teatral *O bonequeiro Vitalino ou Nada é impossível aos olhos de Deus e das crianças*, de Jurema Penna, em que a pesquisadora optou por dividir a edição crítica em três espaços, “texto crítico”, “revisões ao texto” e “construção do texto”, exibindo um texto pouco carregado visualmente, mas contemplando todas as modificações textuais. Essa proposta nos interessa, em especial, porque possibilita apresentar um texto crítico para difusão da obra, bem como evidenciar as modificações textuais, uma vez que, Nivalda Costa, assim como Jurema Penna, revisava seus textos e empreendia modificações.

Em *texto crítico*, temos o texto crítico sem aparatos, resultado do trabalho interpretativo do editor, destinado à leitura, bem como à encenação. Em *revisões ao texto*, expomos o texto crítico acompanhado das modificações textuais concernentes às interferências autorais realizadas no sentido de revisão e de correção. Nivalda Costa empreendia, à mão, revisões quanto à ortografia, principalmente, e correções de erros de

---

<sup>52</sup> Esta dissertação de mestrado é parte constitutiva dos dossiês *Anatomia das feras* e *Aprender a nada-r*, na série Estudos, com o código NC09b0001-12.

datilografia. A revisão, nesse caso, era uma prática constante, parte do processo de escrita, uma vez que, ratificamos, seus rascunhos eram passados a limpo, à máquina de escrever, por outro sujeito; logo, nos interessa colocar em cena a maneira como a mesma revisava seus textos, sua percepção quanto à norma linguística e às marcas da oralidade na fala de seus personagens.

Em *construção do texto* trazemos o texto crítico acompanhado das modificações textuais concernentes aos movimentos de escrita, acréscimos, supressões e deslocamentos. Nesse espaço, apresentamos também as anotações manuscritas realizadas por outros sujeitos, atores e censores, e incorporamos os documentos de ordem diversa, pertencentes ao dossiê *Aprender a nada-r*, acompanhados de breves comentários do editor. Nivalda Costa costumava rescrever seus textos, promovendo modificações e ampliações, principalmente, quanto à pontuação e às marcações cênicas, o que configura uma nova camada textual. Exibiremos esses movimentos, de revisão e de construção, em aparatos, com o recurso de *hiperlinhk*, em caixa sobreposta ao texto da tela, de acordo com os critérios para elaboração e apresentação.

Realizamos ainda uma **edição sinóptico-crítica hipermídia do texto *Vegetal vigiado***<sup>53</sup>, visando dar a ler, a um público especializado, o confronto entre as duas versões textuais de *Vegetal vigiado*, acompanhado por notas e comentários críticos. Essa é uma forma de focarmos nos movimentos de escrita de Nivalda Costa e na mobilidade do texto teatral (aspectos pouco explorados, em 2009, quando realizamos uma edição crítica, em suporte papel, visando, sobretudo, a preservação e a difusão da produção dramática baiana, no Trabalho de Conclusão de Curso), bem como de atualizar e ampliar nossa leitura crítica acerca do texto em questão, subsidiados por novos documentos e por um olhar mais experiente.

Em relação ao referido tipo de edição, Borges e Souza (2012), esclarecem que

[o] cotejo entre diferentes versões textuais, em confronto sinóptico, torna essa edição crítica e também histórica; nela, buscando-se demonstrar pontos em que tais versões se aproximam ou se afastam, trazendo notas e comentários que visam esclarecer os textos em seus múltiplos aspectos (BORGES; SOUZA, 2012, p. 38).

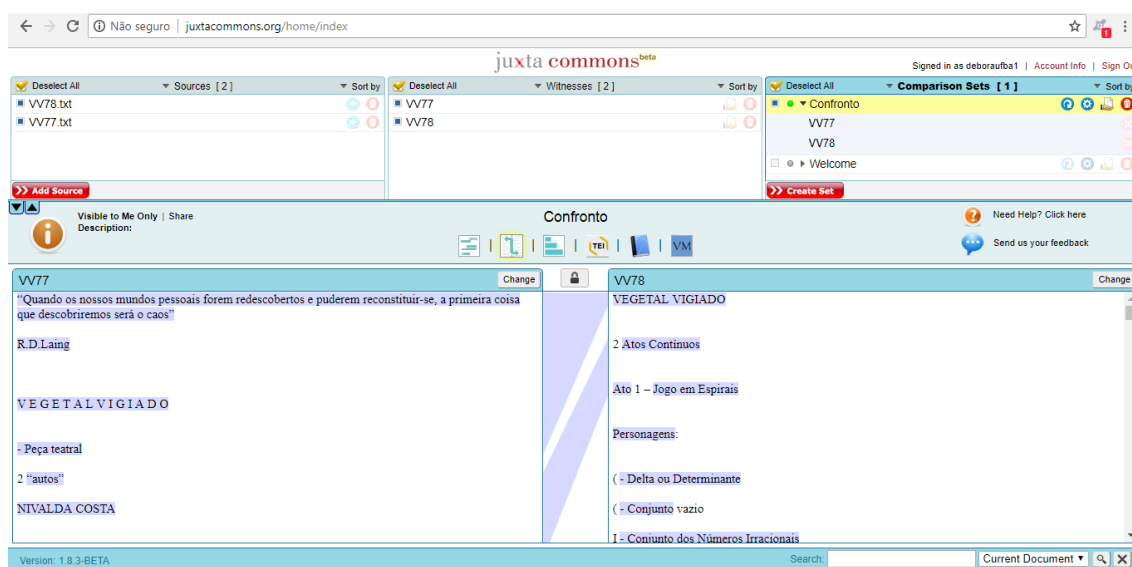
Nesse sentido, propomos uma edição sinóptico-crítica, porque apresentamos, lado a lado, as versões do texto, em confronto, exibindo suas diferenças e semelhanças, e, além disso, trazemos notas e comentários de natureza diversa, do editor, acerca da história do

---

<sup>53</sup> Em 2009, no Trabalho de Conclusão de Curso, elaboramos uma edição crítica, em suporte papel, para esse texto teatral, contudo, ao revisitar os testemunhos desse texto e seu dossiê, decidimos apresentar, nesta tese, uma outra leitura, por meio da elaboração de uma edição sinóptico-crítica. Ressaltamos que esse trabalho encontra-se inserido no dossiê *Vegetal vigiado*, série Estudos, código NC09b0003-09.

mesmo. Tomamos, para esse exercício, os textos críticos, elaborados por nós anteriormente, de  $VV^{NAEXB}$ , pertencente ao NAEXB, de 1977, e de  $VV^{APNC}$ , conservado no APNC, de 1978, que representam possibilidades distintas de leitura e de encenação, considerando, também, para elaboração de comentários do editor, o testemunho arquivado na COREG-AN-DF(DCDP),  $VV^{AN}$ . Para a comparação, utilizamos o software *Juxta Commons*, desenvolvido pela *Performant Software Solutions* (Cf. Figura 73).

**Figura 73** – Confronto sinóptico no aplicativo *Juxta Commons*, modo de visualização *side-by-side*



Fonte: JUXTA, 2018

Esse programa foi utilizado por Almeida (2014), Mota (2017) e F. Correia (2018), que adotaram opções distintas quanto ao uso do mesmo e de suas ferramentas, por ser lenta a edição gerada no programa, uma vez que a comparação é processada no aparelho do leitor, e não no servidor. Respeitando a peculiaridade do texto teatral *Vegetal vigiado* – o qual se assemelha ao texto *Os Desinibidos*, editado por F. Correia (2018), quanto à existência de supressão de cenas inteiras e de modificações textuais, de modo que nem sempre há correspondência direta entre as folhas dos dois testemunhos, o de 1977, com 10 folhas,  $VV^{NAEXB}$ , e o de 1978, com 16 folhas,  $VV^{APNC}$  – optamos, em consonância com aquela pesquisadora, por repassar os dados obtidos para a um documento e integrar as duas versões, lado a lado, em um quadro, identificando as partes variantes e inserindo diferentes tipos de *links* para notas e comentários.

A vantagem dessa proposta é que,

[...] além de gerar um modelo *printable* com facilidade, [a edição] é apresentada diretamente na tela, em uma tela única, de modo que o usuário poderá ler todo o texto, com as versões simultâneas, usando o botão de rolagem (CORREIA, F., 2018, p. 180).

Considerando os princípios defendidos por Peter Shillingsburg (1993) e as orientações editoriais configuradas pela ETTC (SANTOS, R., 2008; ALMEIDA; BORGES, 2017), bem como respeitando a singularidade do objeto de estudo e da massa documental reunida, definimos os critérios gerais e específicos que dizem respeito à nossa intervenção na elaboração das edições e na apresentação dos textos críticos da SECPE.

### 3.3.2.1 Critérios para elaboração e apresentação

#### **Critérios gerais**

- a) acentuar conforme as normas vigentes, salvo quando se tratar de registros da oralidade;
- b) usar as letras maiúsculas em nomes de pessoas, lugares e após a pontuação, conforme norma padrão da língua portuguesa;
- c) manter palavras e trechos em caixa alta quando se tratar de recurso utilizado para representar, na escrita, signos prosódicos<sup>54</sup>;
- d) corrigir os erros de grafia dos trechos em língua estrangeira, conforme ortografia da referente língua;
- e) registrar os estrangeirismos que se apresentam no texto, em itálico;
- f) corrigir os erros de datilografia;
- g) corrigir os erros de concordância, que não dizem respeito à caracterização de personagens;
- h) conservar a pontuação, exceto nos casos de erro, para os quais se fará a correção;
- i) expor o **TÍTULO DA PEÇA** e as palavras **ATO**, **CENA** e **ESPAÇO** em negrito e em caixa alta, ao centro;
- j) respeitar a divisão do texto em réplicas;
- k) apresentar as informações da rubrica entre parênteses, uniformizando-as, e em itálico;

---

<sup>54</sup> De acordo com Preti (1987, p. 67), existem “[...] pouquíssimos recursos para representar, na língua escrita, os signos prosódicos, decorrentes dos chamados elementos supra-segmentais” [...], tom, acento, quantidade, entonação etc. Para representá-los, os dramaturgos têm na escrita apenas “[...] os sinais de pontuação, os diacríticos, as maiúsculas, a repetição de vogais, os espaços, o destaque de sílabas, os recursos tipográficos do negrito, do grifo, da caixa alta e baixa [...]” (PRETI, 1987, p. 68).

- l) registrar nome de personagens na íntegra em letras maiúsculas;
- m) utilizar travessão antes do texto das réplicas;
- n) desenvolver as palavras abreviadas;
- o) manter os dados que aparecem no texto quanto à autoria, datação, bibliografia utilizada, etc.,
- p) expor os textos críticos de *Vegetal vigiado*, com as siglas VV77, para VV<sup>NAEXB</sup>, e VV78, para VV<sup>APNC</sup>, compilando, em um mesmo quadro, os trechos que se igualam;
- q) usar no aparato da edição sinóptico-crítica as expressões (s.a.) sem acento, (s.v.) sem vírgula, (s.p.) sem ponto, (s.dp.) sem dois pontos e (s. aspas) sem aspas.

### **Crítérios específicos quanto aos textos críticos em formato de impressão**

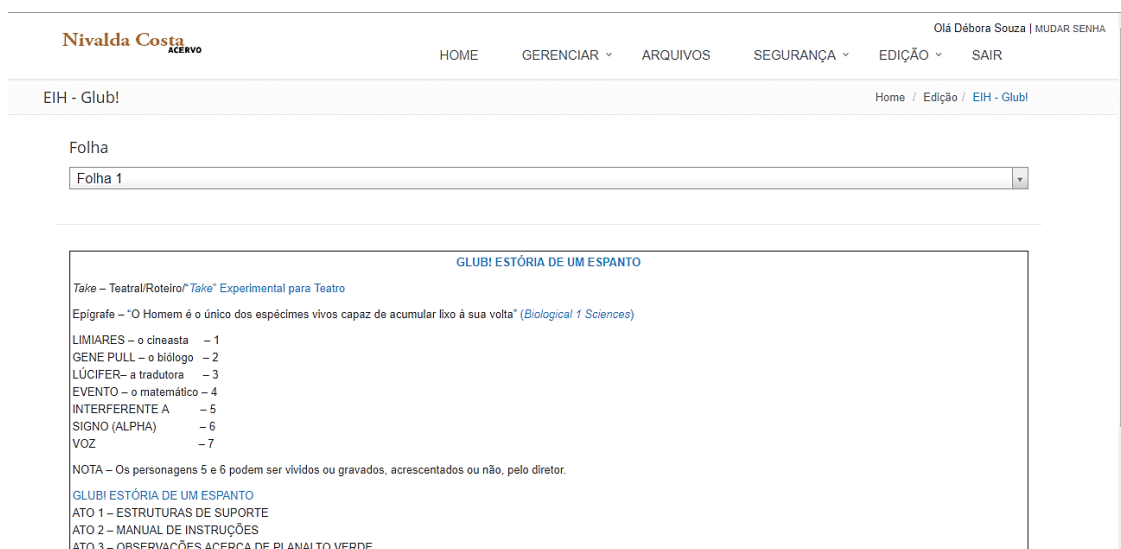
- a) numerar as linhas de cinco em cinco, reiniciando a cada folha, exceto quanto aos textos críticos em confronto sinóptico;
- b) apresentar para a edição interpretativa e para a edição crítica o número da folha, no ângulo superior direito, do testemunho do texto, entre colchetes, e do texto de base, respectivamente, sem aparatos ou outras marcas;
- c) apresentar para a edição sinóptico-crítica o limite entre as colunas referentes a cada versão com uma linha vertical interna na cor cinza;
- d) registrar para a edição sinóptico-crítica as intervenções do editor em negrito, apresentando em aparato, à direita, as lições das versões, e em nota de rodapé, explicações e comentários do editor.

### **Crítérios específicos quanto às edições digitais e em formato hipermídia**

- a) para a edição fac-similar digital
  - disponibilizar edição fac-similar de todos os testemunhos, independentemente de ser uma das vias do texto encaminhado para os órgãos de Censura, ou seja, uma reprodução datiloscrita, considerando as especificidades materiais e históricas de cada um dos testemunhos;
  - expor os fac-símiles para visualização em formato de PDF, antecedidos por ficha-catálogo e termo de responsabilidade que determina as condições de acesso e de reprodução de documentos;
- b) para a edição interpretativa hipermídia
  - apresentar o número da folha por meio de uma caixa de seleção localizada na parte superior da janela;

– indicar os *hiperlinks* em cor [azul e sublinhado](#), para notas e comentários sobre a construção e a história do texto. Ao clicar sobre a palavra destacada, abre-se uma caixa sobreposta ao texto da tela, na qual cruzamos informações por meio de texto, imagem, vídeos ou *links* para outros *sites* (Cf. Figura 74);

**Figura 74** – Edição interpretativa hipermídia de *Glub! Estória de um espanto*

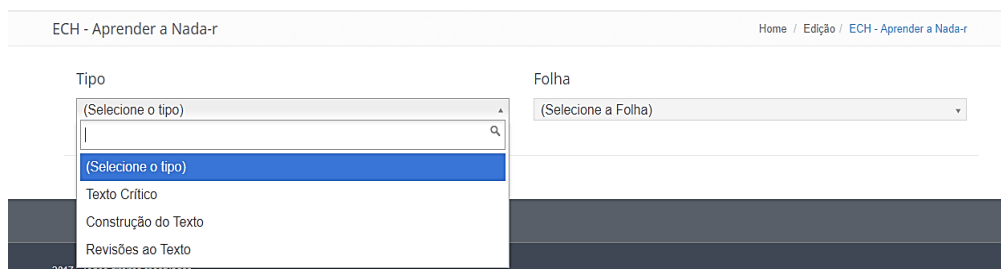


Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

c) para a edição crítica hipermídia

– apresentar, por meio de duas caixas de seleção, localizadas na parte superior da janela, à esquerda, os espaços/tipos da edição (“texto crítico”, “revisões ao texto” e “construção do texto”), e, à direita, o número da folha do texto de base (Cf. Figura 75);

**Figura 75** – Edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r*



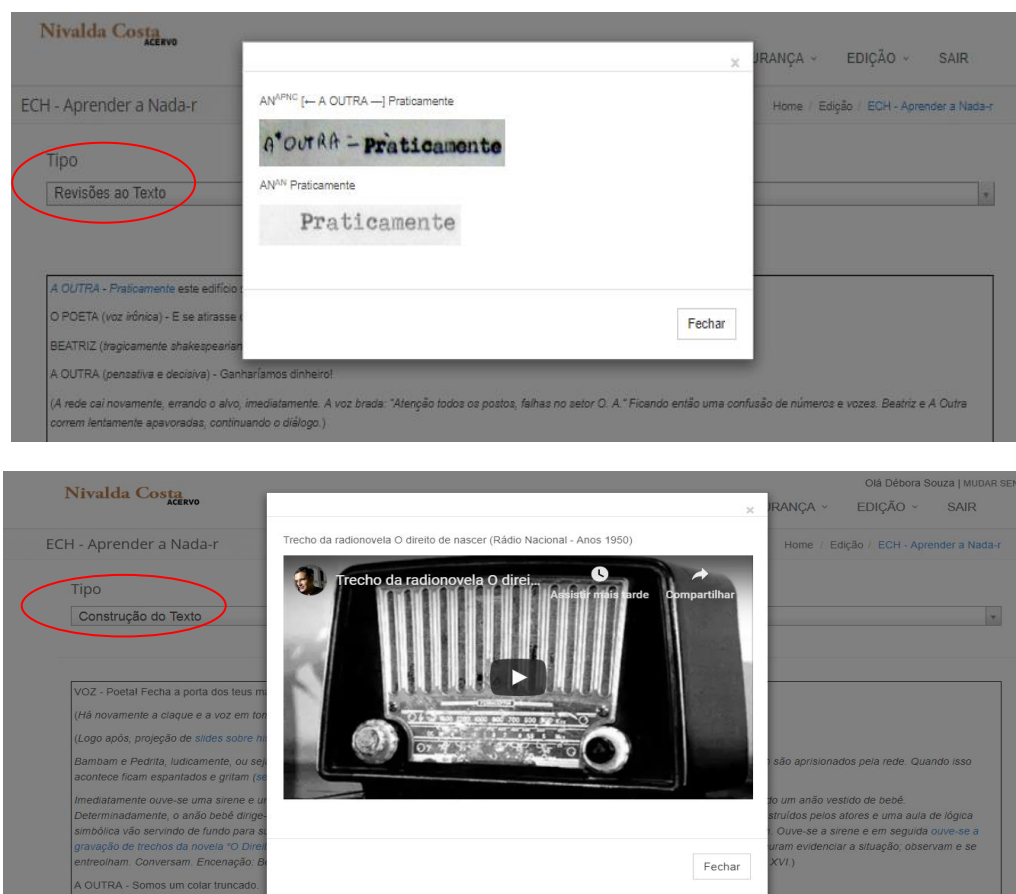
Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

– indicar os *hiperlinks* em cor [azul e sublinhado](#) (ao clicar sobre a palavra destacada, abre-se uma caixa sobreposta ao texto da tela): quanto às revisões ao texto, acompanhadas pelo recorte do fac-símile correspondente; quanto à construção do



texto, expondo as modificações e relacionando-as a textos, imagens, vídeos ou *links* para outros *sites* (Cf. Figuras 76 e 77);

**Figuras 76 e 77** – Edição crítica hipermídia de *Aprender a nada-r* (revisões ao texto e construção do texto)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

d) para a edição sinóptico-crítica hipermídia

– indicar as intervenções do editor em *hiperlink* de primeiro nível, através do recurso *tooltips*, ao deslizar o cursor sobre palavras em **negrito**, o usuário visualiza o trecho alterado (Cf. Figura 78);

**Figura 78** – Edição sinóptico-crítica hipermídia (*hiperlink* em negrito)

VV77	VV78
	VEGETAL VIGIADO Nivalda Costa
	VEGETAL VIGIADO Nivalda Costa
	Ensaio Dramático
<p>"Quando os nossos mundos pessoais forem redescobertos e puderem reconstituir-se, a primeira coisa que descobriremos será o caos"</p> <p><a href="#">R.D.Laing</a></p>	
	VEGETAL VIGIADO
- Peça teatral 2 "autos" <a href="#">NIVALDA COSTA</a>	2 Atos Contínuos
ATO 1 – <b>Jogo</b> em Espirais Personagens:	
$\Delta$ = Determinante $\emptyset$ = Conjunto vazio – ausência de elementos $I$ = <u>Conjunto de números irracionais</u> $X$ = <u>Incógnita – 1º termo de uma equação</u> <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">VV77: Incógnita</span>	$\Delta$ - Delta ou Determinante $\emptyset$ - Conjunto vazio $I$ - Conjunto dos Números Irracionais $X$ - Incógnita
ATO 2 – Vegetal Vigiado Personagens:	

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

– apresentar comentários do editor e cortes estabelecidos pela Censura em *hiperlinks*, de segundo nível, em cor [azul e sublinhado](#). Ao clicar, abre-se uma caixa sobreposta ao texto da tela, em cascata, com informações por meio de texto, imagem, vídeos ou *links* para outros *sites* (Cf. Figura 79).

**Figura 79** – Edição sinóptico-crítica hipermídia (*hiperlink* em azul e sublinhado)

The screenshot shows a digital edition interface with a pop-up window. The background text is partially visible, including the quote from Figure 78 and the author's name. The pop-up window contains the following text:

Constrói-se esta epígrafe a partir de um trecho do livro "A política da experiência e a ave-do-paraiso", do psiquiatra e psicanalista escocês Ronald David Laing (1974 [1967]). Nivalda Costa utilizou-se de um fragmento desse texto como mote para tratar sobre a condição humana, em forma de vegetal, controlado e alienado, ambientando e situando o leitor quanto ao tema núcleo do seu texto teatral.

Fechar

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Na edição crítica, parte “revisões ao texto”, e na edição sinóptico-crítica foram utilizados os seguinte símbolos para a descrição simplificada das intervenções realizadas por Nivalda Costa, à mão, nos textos:

1. [ ] acréscimo
2. [→] acréscimo à margem direita

3. [←] acréscimo à margem esquerda
4. [↑] acréscimo na entrelinha superior
5. [↓] acréscimo na entrelinha inferior
6. < > / \ substituição por sobreposição, na relação <substituído> /substituto\
7. □ espaço deixado em branco
8. † palavra ilegível
9. <†> riscado autógrafo ilegível
10. <†> [ ] substituição de um segmento apagado, riscado ou ilegível
11. < > supressão

De acordo com tais critérios, gerais e específicos, elaboramos e apresentamos edição fac-similar digital de todos os testemunhos dos seis textos; edição interpretativa, crítica e sinóptico-crítica, essas três em formato hipermídia; e textos críticos em formato passível de impressão, colocando em circulação, por meio de diferentes orientações de leitura, os textos que compõem a SECPE, no enlace com os documentos do dossiê.

3.3.2.2 Texto Crítico de *Glub! Estória de um espanto*

[1]

**GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO***Take* – Teatral/Roteiro/“*Take*” Experimental para TeatroEpígrafe – “O Homem é o único dos espécimes vivos capaz de acumular lixo à sua volta” (*Biological 1 Sciences*)

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

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

GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO

ATO 1 – ESTRUTURAS DE SUPORTE

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

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

[2]

**ATO 1 – ESTRUTURAS DE SUPORTE****CENA 1 – Prólogo (*Gestual*)****CENA 2** – Quatro personagens em quatro ponta/planos distintos de espaço/palco executam tarefas:EVENTO (*Mexe com computadores.*)

- 5 LÚCIFER (*Escreve e pagina livros.*)

GENE PULL (*Observa situações com um telescópio ou lente de aumento.*)LIMIARES (*Filma com uma câmera.*)*(SONS – Clima solidão/angústia)**(Num dado momento:)*

- 10 EVENTO (*saltando/centro*) – Procuo um módulo, o espaço arde. Desconfio de tudo.

LÚCIFER (*frente/Evento*) – O espaço significa. Tudo se confronta.*(Observam-se)*

EVENTO – Se estou só... Vem vem passear comigo.

*(Arrumação/saída)*

15 LÚCIFER – Nesse caminho, traduzirei para evasivas, todos os nadas que encontrar pela frente.

EVENTO – *(Silêncio – Gesto mudo)*

LÚCIFER – Nesse caminho, traduzirei para evasivas, todos os nadas que encontrar pela frente. *(Réplica)*

EVENTO – Prefiro reduzir a termos semelhantes.

*(Saída/ambos)*

20 GENE PULL *(observando/analizando objetos no espaço)* – Projeto tátil/ângulo de visão oblíqua.

GENE PULL *(tocando/encontrando Limiaries no espaço)* – Oi! Limiaries...

LIMIARES – Oi! Gene Pull...

GENE PULL – Cumprimentos... Museu de figuras. Fumaça!

25 LIMIARES – Pois é, o cumprimento já foi inventado, e não fazemos nada mais que repeti-lo, tens algum plano para mudar cumprimentos?

GENE PULL *(pensando alto)* – Quem sabe se... Tentemos...

[3]

LIMIARES – ...Brincar de encontrar...?

GENE PULL – Não. Cumprimentar/comprometer.

*(Experimentam três formas cênicas de cumprimento)*

LIMIARES *(ofegante)* – O sol é falso. A vida não é um universo de luzes.

5 *(Pausa de interferência)*

GENE PULL – Oi Limiaries!

LIMIARES – Oi Gene Pull! *(aproxima-se de Gene Pull e agride-o)*

GENE PULL *(anunciando-se arquétipo/comercial TV)* – Essa é a nova forma...

LIMIARES – Ou a nova consciência...

10 GENE PULL/LIMIARES – Cumprimente – Pelo modelo/violência e ache que está se completando.

*(Pausa dramática)*

LIMIARES *(cortante)* – Acho melhor essa brincadeira parar por aqui.

GENE PULL – O novo cumprimento está te confundindo...? *(Rindo)*

LIMIARES – É. Somos gente, ou...?

15 VOZ (*off*) – Equilíbrio das relações *Sapiens/Demens*; Louco/Civilizado; Primitivo e Normal.

GENE PULL – Oi Limiaries!

LIMIARES – Oi Pulgenesi!

(*Corte Black*)

### CENA 3 – Digitais – Monólogos – Passados

20 (*Evento, Lúçifer, Gene Pull e Limiaries executando jogos: brincam com cubos e prismas.*)

LÚCIFER – Outrora o sol era constante em nossas vidas.

EVENTO – Isso me lembra um bolero, melodia de timbres elementares.

(*Sorriem*)

LÚCIFER – Racionalizas sobre tudo...

25 EVENTO – Sobrevivo. Nada mais. E apenas.

GENE PULL – E agora essa abertura, esse buraco no meio do silêncio.

LÚCIFER – Nesse instante eles nos deixaram a sós e ameaçados, inúteis vermes cheios de consciência.

LIMIARES – Engatinhando chegaremos no limiar, desse assobio...

[4]

LÚCIFER – Outrora combatíamos todas as divagações.

LIMIARES – Hoje precisamos delas para não nos calarmos em definitivo.

EVENTO – Mexemos com um setor que por si só não aciona.

GENE PULL – Armazenemos contenções e neuroses?

5 LÚCIFER (*excitada*) – Estocam você!

(*Pausa constativa*)

LIMIARES (*excitado*) – Vivo desde os anos 50.

EVENTO (*comentando*) – Filhos do chiclete e da máquina de nervos plásticos.

(*Marca cênica/Música*)

10 EVENTO (*apertando um botão*) – Em 1962, propagavam-se as greves operárias, as ligas camponesas, as campanhas de alfabetização e as criações de centros populares de cultura...

LÚCIFER (*interrompendo/continuando*) – Eram as chamadas lutas pelas reformas de base...

15 LIMIARES – No ano seguinte, a classe dominante se sentiu atemorizada com a participação de outra classe no destino do país.

EVENTO – Veio o ano seguinte...

LÚCIFER – E houve a compressão para tudo que é hoje (*Gesto/censura*).

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

(*Corte Black*)

20 (*GENE PULL e INTERFERENTE A em outro ponto do espaço/palco, entre objetos cilíndricos*) (*Cena erótica*)

GENE PULL – Podemos criar uma 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.

25 INTERFERENTE A – Para a queda da Babilônia?

GENE PULL – Ou não. Para a reconstrução da vida.

(*Corte Black*)

LIMIARES – Posso e podemos expandir em todos os vazios.

LÚCIFER – Agir, pensar, extrair lições de tudo.

30 EVENTO – Abertura menor que o raio. O nada das situações, é eco e também diapasão.

LIMIARES – Falas como se nada pudesse ser feito; como se viver fosse um sobressalto...

EVENTO – 70% (Setenta por cento) de acerto: a) – Os declives são alucinatórios; b) – A consciência é uma ausência na juventude; c) – Há rigorosos mestres assim como bons alunos para todas as lições.

[5]

(*Corte Black*)

INTERFERENTE A – Mas há o contingente dos bastardos, maus alunos dos mestres do rigor...

LÚCIFER – Digitados, desordenados ou silentes.

GENE PULL – Tal lição esboça reação. Lutar é impor uma situação, achas isso possível?

5 INTERFERENTE A – Não sei se... Às vezes penso: estamos navegando num mar de poucas saídas...

(*Corte Black*)

LIMIARES – Mudemos o presente.

EVENTO – Ou pelo menos o assunto.

LÚCIFER – Vamos ser. Nada/tudo veículos de intensidade.

10 EVENTO – Mudar pelo menos o assunto...!

*(Saídas de todos de cena, exceto Evento)*

*(Intervalo comercial – Cena)*

EVENTO – *(Completamente sozinho entre ruídos/situações lisérgicas)*

*(Marca cênica)*

15 EVENTO – EU *(Pausa)*

Um movimento compondo além da nuvem.

*(Pausa/sonora)*

EVENTO – Um *(Pausa/corte)*

EVENTO – Campo de combate.

20 *(Intervalo visual)*

EVENTO – Miragem.

*(Intervalo com ruído)*

EVENTO – Ira de um horizonte.

*(Pausa)*

25 EVENTO – Ferido

Num Momento/V I VO

*(Congelamento de postura/entrada da Interferente A e Signo (Alpha))*

SIGNO (ALPHA) *(Observando Evento)* – Objeto que poderia ser contundente mas que em profundo silêncio é o estancar do luto.

30 INTERFERENTE A – Estátua de violações.

*(Corte Black)*

[6]

## ATO 02 – MANUAL DE INSTRUÇÕES

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

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



5 **CENA 03 – Geografias –:**

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

LÚCIFER – Como vai indo?

LIMIARES – Doendo em síncope e tu?

EVENTO – Movimentando sombras.

10 LÚCIFER – Cansado em cíclopes, por quê?

EVENTO – Isso já é um apoio...

LIMIARES – Que há?

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

EVENTO – Há a gravidade.

15 LÚCIFER – As raízes dão a gravidade.

LIMIARES – Convenções de sóis e primaveras.

EVENTO – Encobrindo violações e violências.

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

EVENTO – Voo/interrompido. Saltos sobre a metade.

20 LÚCIFER – Que fazer?

LIMIARES – Ritmo. Perseguir tudo com ritmo.

EVENTO – Equilíbrio. Equilibrar o vazio.

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

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

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

**CENA 04 – Instruções para livrar-se da cabeça**

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

**CENA 05 – West Side: Cena**

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

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

GENE PULL – Não. Nada encontrei!

(Movimentos)

[7]

LIMIARES – Espaço nu a minha frente.

GENE PULL – Nada a acrescentar.

(Movimentos silenciosos)

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

5 LIMIARES – Que vês agora?

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

LIMIARES – Nós?...

(Silêncio)

GENE PULL – Quem sabe?

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

**CENA 06** – Chegada do Signo (Alpha)

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

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

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

15 LIMIARES – Perdão por ter despertado germes de sonhos.

LÚCIFER – Pensei álibis e fugas perfuradas.

INTERFERENTE A – Querias modificar a essência do mundo.

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

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

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

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

LÚCIFER – Ah!... a!

25 GENE PULL – Hein...!?

LIMIARES – Oh!

INTERFERENTE A – Ih!

*(Silêncio)*

LÚCIFER – Grr...!

30 GENE PULL – Graw!

LIMIARES – Zuumet!

*(Gritos)*

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

[8]

INTERFERENTE A – Sonhas em sombras degeladas?

EVENTO – Sombras em sonhos degelantes.

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

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

*(Lúcifer deita e sonha)*

*(Movimentos mímicos)*

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

10 LÚCIFER – Super Raça?

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

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

*(Movimentos mímicos)*

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

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

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

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

OBJETO SONHADO – Instantes instados...

LÚCIFER – Fica e elucidada.

20 OBJETO SONHADO – Faça e refaça.

OBJETO SONHADO – Adeus!

**CENA 10 – Os Ruídos***(Cena gestual/Sonora)***CENA 11 – Leve Show** *(Cena de uma revista musical homônima da N.C)*25 *(Evento e Lúcifer seminus)**(Objeto de cena: 2 revólveres)*

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

EVENTO – Ar de guerra selva nua.

LÚCIFER – A dor – Transferimento de fugas.

30 EVENTO – Amor – Tecimento de enigmas.

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

[9]

**CENA DE ARQUÉTIPOS**

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

5 **ATO 03 – Observações sobre o Planalto Verde****CENA 01 – As quebrasuras** *(gestual)***CENA 02 – Aula de expressão corporal***(Limiares, Evento, Lúcifer e Gene Pull (Alunos))**(Interferente A e Signo (Alpha) – (Professores))*10 *(Interferente A principia exercícios para Limiares e Evento)**(Signo (Alpha) – (iniciando a aula) – Com som)**(Gene Pull e Lúcifer emitem sons.)**(Marca cênica)*

INTERFERENTE A – CAN TEM

15 SIGNO (Alpha) – CON TÉM

INTERFERENTE A – TEN SÃO

SIGNO (Alpha) – TAM BÉM

INTERFERENTE A e SIGNO (Alpha) – TÃO BÉM

*(Marca cênica)*

20 INTERFERENTE A – TOM BÉM

SIGNO (Alpha) – SEM SOM

GENE PULL, LÚCIFER, LIMIARES e EVENTO – SOBREVIVA

### **CENA PERIFÉRICA**

*(Gene Pull, Limiars e Signo (Alpha) observam cenas sobre violência.)*

25 GENE PULL – Este sistema está rarefeito.

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

GENE PULL – No ar de asfalto.

*(Conjunto de gestos)*

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

30 *(Black)*

[10]

### **CENA 03 – Pequenos Acidentes**

*(Cenas simuladas/Mímica)*

a) – *Assalto*

b) – *Assassinato*

5 *Por sobre o poema Devorar)*

### **CENA 04 – West Side Story – 2ª parte**

*(Cena Muda – reconstrução de uma fita de quadrinhos.)*

### **CENA 05 – Estória de um espanto – Epílogo**

*(Personagens dispõem-se significativamente em pontas do espaço. Executam tarefas gestuais.)*

10 *(Música (Off))*

*(Efeitos luminosos)*

Texto: Estória de um espanto

Fim

Nivalda Costa

3.3.2.3 Texto Crítico de *Aprender a nada-r*

1

**APRENDER A NADA-R**

Comédia – Enxerto lírico em 2 (dois) espaços

Autoria: Nivalda Silva Costa

Bibliografia: A Falecida — Nelson Rodrigues (fragmentos)

5 Fim de Partida — Samuel Beckett (fragmentos)

A Morta — Oswald de Andrade (fragmentos)

O Inferno de Wall Street — Sousândrade (fragmentos)

Mateus e Mateusa — Qorpo Santo (fragmentos)

Os Flintstones — Hanna e Barbera

10 PERSONAGENS:

*(arrumados segundo entrada em cena)*

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

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

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

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

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

20

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

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

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

CLOV — Etéreo, tenso, nervoso, olhar fixo, voz sem cor, indeciso, guia de Hamm.

25 PERSONAGENS II:

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

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

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

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

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

APRENDER A NADA-R

Comédia – enxerto lírico

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

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

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

15 “Muito bem, a senhora passou no teste”, *(ela deixa-se arrastar sem reagir, sorrir, solta beijos e adeuzinhos para a plateia. Enquanto isso ocorre, outro gravador descreve a seguinte cena:*

*Barulho de chuva (aguaceiro). Zulmira batendo na porta.*

*Surge Madame Crisálida. Zulmira tosse muito.)*

MADAME CRISÁLIDA — Consulta?

20 ZULMIRA — Sim...

MADAME CRISÁLIDA — Da parte de quem?

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

MADAME CRISÁLIDA — Ah!... Vamos entrar.

*(Zulmira entra fechando a porta).*

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

ZULMIRA — Coisa séria!

MADAME CRISÁLIDA — Mas Deus é grande!

*(Zulmira e Madame Crisálida arrastam cadeiras).*

MADAME CRISÁLIDA — Sente-se.

30 ZULMIRA — Obrigada.

MADAME CRISÁLIDA — Não repare a desarrumação.

ZULMIRA — Ora...

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

3

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

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

A Síntese

10 O Equilíbrio

O Acabamento de Carroserie

A Invenção

A Surpresa

Uma nova perspectiva

15 Uma nova escala

O reclame produzindo letras maiores que torres.

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

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

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

25 POETA — Socorro!

VOZ — Ninguém te ouvirá no país do indivíduo.

POETA — Desmanchastes meu sonho.

VOZ — Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos.

POETA — A jaula de mim mesmo.

30 VOZ — *(irritada)* Vegetariano!

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



VOZ — Poeta! Fecha a porta dos teus mares.

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

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

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

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

A OUTRA — Somos um colar truncado.

O POETA — (voz) Quatro lirismos...

BEATRIZ — E um só lírio doente.

20 O POETA (*slide e voz*) — No País dissociado...

A OUTRA — Da existência estanque...

BEATRIZ — Nunca abro a porta...

(*A claque irrompe, assustadas elas se abraçam e dialogam*).

O POETA (*voz*) — ... quando batem ou batucam.

25 A OUTRA — Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo...

BEATRIZ — E entras pela janela equívoca do meu ser, Poeta!

O POETA (*voz*) — Onde não há plano não há sanção.

(*A rede cai, errando o alvo. Assustadas, elas continuam o diálogo. A Outra (assumindo um ar sério, tipo “cinema verdade”)*)

A OUTRA — Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta — o teatro.

O POETA (*voz irônica*) — E se atirasse do primeiro impulso não morrerias inteira.

5 BEATRIZ (*tragicamente shakespeariana*) — Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo pedaços de meu espetáculo.

A OUTRA (*pensativa e decisiva*) — Ganharíamos dinheiro!

(*A rede cai novamente, errando o alvo, imediatamente. A voz brada: "Atenção todos os postos, falhas no setor O. A." Ficando então uma confusão de números e vozes. Beatriz e A Outra correm lentamente apavoradas, continuando o diálogo.*)

10 BEATRIZ (*mais trágica ainda*) — Me arrastarias torta e bela pelas ruas com a tua musa quebrada!

A OUTRA (*excitada e profética*) — seria a irradiação de meu clima.

O POETA (*voz espantada*) — Qual dos crimes?

BEATRIZ (*trágica*) — Oh! Fui violada como uma virgem.

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

A OUTRA — E o sexo? O inimigo interior!

BEATRIZ — Sou a imagem do sexual.

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

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

HAMM — Não te darei mais nada de comer.

CLOV — Então morreremos.

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

25 CLOV — Então não morreremos.

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

CLOV — Por que é que tu me tens?

HAMM — Não há outra pessoa.

30 CLOV — Não há outro lugar.

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

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

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

A VOZ — Quantidade é qualidade.

Fim do primeiro espaço.

**ESPAÇO II** — Situação a procura de um tempo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 *O Homem 3 do coro retira o chale da Outra e coloca-o no Poeta.*

*O Coro continua satirizando tudo e todos. Depois de um som gravado das Pororocas, saem dançando xaxado, enquanto um slide do Rio Amazonas é projetado. O último participante do coro convenientemente vestido de índio fala rápido com sotaque português na saída de cena do Coro: "pois tendo a besta patas d'ursos". Fim do som do xaxado.*

20 *Os personagens do 1º ato que até então estavam estáticos, começam a movimentar-se laconicamente, procurando identificar ou não a nova situação, contorcem-se, apalpam-se e começam a falar completamente perdidos e distanciados):*

ANTIGA PEDRITA, AGORA CLOV — (*solta o grito de Tarzan (pausa) diz:*) a natureza esqueceu-se de nós.

25 ANTIGO HAMM, AGORA OUTRA — Tu exageras, somos um colar trucado.

ANTIGO CLOV AGORA ZULMIRA — Então não morremos (*falando como Clov*), de uma moça alta, loura e gorda (*falando como Zulmira*).

ANTIGO POETA, AGORA PEDRITA (*grita como Tarzan*) — Onde não há plano não há sanção.

ANTIGA BEATRIZ, AGORA HAMM — Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo uma bolacha (*pausa*) bolacha e meia.

ANTIGO BAMBAM, AGORA POETA — (*grito de Tarzan*) A revolução vinda da praia jaula de mim mesmo.

5 ANTIGA ZULMIRA, AGORA BEATRIZ — é aqui que mora a Madame Crisálida? Nunca abro a porta!

ANTIGA A OUTRA, AGORA BAMBAM — eu me jogo seminua de minha posição social abaixo... (*grito de Tarzan*).

10 (*Continuam a falar desordenadamente e cada vez mais alto, quando ecoa uma gravação carnavalesca de “O Guarani” e todos pulam tristemente; novamente surge o Coro dos contentes recitando*) “Ser cego, ser mudo, ser surdo — eis a perfeição”... A cada um perdido... Sentido. S’enche poeta o teu coração...

(*Um homem do coro (voz fina, estridente, clara e rápida) fala em tom de reza*):

15 O *burglars*, gomorra e Sodoma  
fugiram os queridos dos céus  
no *sulfur*  
quedando e estourando  
os sodomões e gomorréus.

20 (*Dois outros elementos do coro depois de vestirem-se de padre, aproximam-se dando pulinhos, dão barrigada e recuam falando em uníssono*):

Construíram-se templos  
com tal vasta congregação  
num dia... Ai! Dólares?...  
e altares  
25 no outro tudo ao credor, ao leilão!

(*Nesse ínterim os personagens do 1º ato ainda atônitos com a aparição do coro, Mateus e Mateusa procuram imitá-los, sem contudo conseguir, por serem estes rápidos e eletrizantes. Ouve-se uma gravação de pássaros, marés, ventos, jogo de futebol, etc... enquanto todo coro repete gestos de silêncio (psiu) para os personagens do primeiro ato.*)

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

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

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

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

10 Gravador 2:  
não pode  
FALA R  
Não pode  
DIZER

15 não pode...

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

Fim do segundo espaço.

Fim da peça.

3.3.2.4 Texto Crítico de *Anatomia das feras***ANATOMIA DAS FERAS**

1

Roteiro teatral — 6 atos / espaços

Cenário — Um sanatório cujos doentes encenam um auto sobre a morte da Liberdade  
 — Pensam que vivem numa república cujo o nome é “Republic of the Free”

- 5 Nota: Cada ato deve desenvolver-se num espaço ou dependência ou num único local com seis (6) mudanças de cenário.

ANATOMIA DAS FERAS

Personagens:

	ERNST BRAVOS FORTES	1
10	CHEFE	2
	ENFERMEIRO	3
	B. ROSSO	4
	SIDNEY CA(U)STRO	5
	ENIGMA I, O POETA	6
15	1º ASSISTENTE	7
	ENIGMA 2	8
	ENIGMA 3, O MENSAGEIRO	9
	DOENTE 1	10
	DOENTE 2	11
20	DOENTE 3	12
	WALTER PEREIRA ROCHAS	13
	O REPÓRTER	14

ANATOMIA DAS FERAS

Percurso Dramático:

- 25 I — PRÉ IDADE OU O CAOS DA LIBERDADE  
 II — GÊNESIS  
 III — A COLONIZAÇÃO  
 IV — O ÊSMO  
 V — A RUPTURA  
 30 VI — A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE

2

**ATO I: PRÉ IDADE OU CAOS DA LIBERDADE**

*(Espaço vazio. Interpretação corporal das fases do desenvolvimento do homem que precederam à cultura: (grupo de 7 atores))*

- Fase A — Descoberta do meio ambiente  
 5 Fase B — Descoberta do próprio corpo  
 Fase C — Descoberta do outro

(Na fase C o grupo cria uma linguagem ruidosa e simbólica que lhes permite a comunicação entre si.)

## ATO II: GÊNESIS

10 (Um grupo formado por Doutor Ernst, 1º assistente, enfermeiro, repórter e mais três (3) doentes, observam alguns movimentos executados pelo grupo da pré-idade. Num dado momento mediante um sinal de Ernst atacam):

1º ASSISTENTE — Em nome da paz, esse território agora é nosso.

(Grupo B protesta)

15 ENFERMEIRO — Se tiverem senso e calma, ninguém sairá ferido.

(O assistente gesticula, negocia com o grupo (B) e prende-os)

ERNST — (Subindo num alto) — Hoje instalamos aqui um período de paz, compreensão e concórdia! Em nome de EL-REY, construimos a vitória!

(Seus companheiros o aplaudem.)

20 ERNST — Assistente! Que sejam edificadas as insígnias do nosso regime.

(O assistente providencia a colocação de uma faixa onde se lê):

“SANATÓRIO B/ REPUBLIC NOT FREE”

(Silenciosamente todos saem da cena exceto Ernst, o Assistente e o Enfermeiro.)

ERNST — Esse poder foi Pacífico, nem sequer se mexeram (ri).

25 ASSISTENTE — NÃO SABEM O QUE É AFORA O QUE FÔRA...

ERNST — Foges a compreensão dos fatos, meu caro assistente, apesar dessa provável índole pacífica, não se pode descuidar...

ASSISTENTE — Muito justo, claro, não me referi bem...

ENFERMEIRO — Conte com a minha lealdade e eficiência, Doutor.

(Black)

(Quando a luz acende, em cena: Chefe, Ca(u)stro e Enigma 1 (vozes em off))

5 CHEFE — Agora não mais o significado de vida que nos cercava (esmagando friamente um objeto entre as mãos)

CA(U)STRO — Tenebroso e efêmero avesso da história

ENIGMA 1 — Pátria, mi pátria, vuelvo hacia ti la sangre.

CHEFE — As verdadeiras capacidades se retiram do cenário confuso, estamos a caminho do reinado dos porcos.

- 10 CA(U)STRO — Você acredita que tudo que se processa à revelia da justiça, ficará docemente sem tribunais e sanções?

CHEFE — Exceto que sejamos um novo tribunal, sim. Não devemos esquecer que o mundo hoje é policiado e uno.

ENIGMA 1 — Uno?

- 15 CHEFE — Sim, não existe mais diferença significativa entre reis e presidentes, entre doutores e curados; entre sim e não.

*(Black)*

### ATO III: COLONIZAÇÃO

*(O enfermeiro e prisioneiros)*

- 20 ENFERMEIRO — Vamos ratinho, estou esperando... Quero ouvir sua voz. *(ri e cutuca o Prisioneiro I com um instrumento)*

*(Prisioneiro gesticula. Enfermeiro aplica-lhe uma injeção — A cena repete-se com mais dois (2) prisioneiros. Enfermeiro irrita-se):*

ENFERMEIRO — Auxiliar! Auxiliar!

4

AUXILIAR — *(em cena afobado)* o mais rápido que pude, senhor.

ENFERMEIRO — Esses vermes, parecem que não tem língua ou falam um idioma diferente do nosso, vamos ensinar-lhes o nosso alfabeto *(ri)*

AUXILIAR — Que ordens, senhor?

- 5 ENFERMEIRO — Ponha-os no quarto forte com dieta de pão e água, diminutos a cada dia, de modo que no fim da semana não estarão comendo nada *(ri)*

ENFERMEIRO — Lembrem-se “ratinhos”, não adianta calar, a ocupação tem o seu paraíso — a impunidade *(acaricia, ri e esbofeteia os prisioneiros)*

*(Saída do Auxiliar e Prisioneiros. Entrada de Ernst, Assistente e Doente 2.)*

- 10 *(Enfermeiro saúda Ernst.)*

ERNST — Em boa o saúdo ILUSTRE COMPANHEIRO DA FORÇA UNA GOVERNANTE DO SANATÓRIO B. OF NOT FREE

ENFERMEIRO — Louvo o seu humor! O seu furor! *(riem)*

ERNST — Amanhã tomarei posse, diante de uma cadeia de televisão.



15 ASSISTENTE — Logo após, será declarada uma grande festa em praça pública com música para todos; vinho para todos.

ERNST — Tudo tem que ser motivo de festa em OF NOT FREE  
(*Em outro ponto do espaço/palco*):

CA(U)STRO — Amanhã o coisa falará ao povo e não poderemos fazer nada.

20 CHEFE — Poderemos estudar-lhes os atos, para surpreendê-los depois...

(*Movimentos silenciosos / Black*)

(*Ernst diante das câmeras de T.V.*)

(*O repórter de cena*):

25 “Senhoras e Senhores, agora diante de nossas câmeras, o mentor das decisões do recém formado SANATÓRIO B REPUBLIC OF NOT FREE”

ASSISTENTE (*cochichando nos bastidores*) — Diga que ele é o Pai da Justiça, da Liberdade e da Fraternidade.

5

O REPORTER (*CONTINUANDO*) — Senhor. ERNST BRAVOS FORTES

(*Silêncio total*)

(*Ernst aproximando-se das câmeras*):

5 ERNST — “Bem aventurados todos que nos ouvem nesse momento porque estão incluindo-se no processo civilizatório (palmas)

“Senhores de todas as classes, de todas as castas que me ouvem em todo esse pluralístico e imenso sanatório, estejam certos que não confundirei a autoridade que mantereirei com o arbítrio que evitarei...”

10 ASSISTENTE E ENFERMEIRO (*em coro*) — Ou estará desatendendo a um dos imperativos categóricos.

ERNST — “Devolverei as capitais ao povo que irá humanizá-las. Enfrentarei as endemias, a fome e a crescente mortalidade infantil; afastarei as dúvidas que afligem os técnicos, os cientistas e os patriotas”

CORO — Ou estará desatendendo a um dos imperativos categóricos

15 ERNST — Lutarei contra a inflação e não sufocarei o trabalhador a quem restituirei os salários escamoteados, porque são o suor do rosto e o pão da mesa. Senhoras e senhores, represento a partir desse instante o consenso geral, contem comigo.

CORO — Ou estará desatendendo a um dos imperativos categóricos

20 ERNST — Protegerei a agricultura, a pecuária e o homem do campo, sem que o crédito e os preços excluam a produção dos mercados mundiais ou do bolso citadino e bem aventurados os mansos porque não condescendem com a discórdia. Bem aventurados os pobres porque um dia serão felizes.

CORO — Porque existem os imperativos categóricos. Amém!

*(Encerramento do pronunciamento I – Início da festa.)*

25 *(O grupo I chefiado pelo 1º Assistente ensina ao grupo 2 movimentos rítmicos característicos.)*

*(Música angustiante)*

*(Black)*

#### ATO IV: O ÊSMO

6

*(Entre badaladas de sino):*

ENIGMA I — O som sono soa agora interditado...

ENIGMA 2 — O sino saúda sangues e sumos.

5 ENIGMA 3 — O sem tempo sacroluto e mórbido...

ENIGMA I — Soar sincero dos nossos vestígios.

*(Latidos de cães, tiros)*

ENIGMA 2 — Estão perseguindo alguém...!

*(Chegada de Walter Pereira Rochas suado e ferido.)*

10 ENIGMA 2 — Alegro-me companheiro, vamos cuidar de você e vamos nos esconder.

*(Fogem)*

*(No esconderijo: Chefe, Ca(u)stro e B. Rosso.)*

ENIGMAS 2 e 3 *(carregando Walter Pereira Rochas)* — Nossa águia de volta da ida.

CHEFE — Estás vivo companheiro, e juntos seremos dessa longa noite, as astutas vigílias.

15 CA(U)STRO — Vigílias pra que o sol nos ilumine e possamos devolver a esses malignos o seu repugnante fardo.

*(Tratamento do ferido / Conversa gestual)*

B. ROSSO — A cidade parece agora uma jaula de feras aninhadas; o pessoal não ousa sequer abrir a boca nem pra fazer queixa *(Ai)*

20 CHEFE — Feras apunhaladas temem tudo que as envolvem.

B. ROSSO — TEMOS QUE RESTITUIR-LHES a confiança de si mesmo.

CA(U)STRO — E mostrar-lhes que estamos vivos e com eles que não aceitamos o mando desses traidores.

25 WALTER PEREIRA ROCHAS — Eles são inúmeros e perigosos, estão em toda parte exaltando o seu ar venenoso.

ENIGMA 2 — Desatinoso como o sono da morte.  
(*Entrada do Enigma 3.*)

ENIGMA 3 — CHEFE 50 pessoas foram aprisionadas, quando se dirigiam para casa do ERNST.

30 CA(U)STRO — Por que estavam indo pra casa daquele sabugo, daquela barata?

7

ENIGMA 3 — Um molequinho me disse que iam pedir várias coisas: comida, médico, mas o ERNST pensou que eles iam atacá-lo.

CHEFE — É o nosso momento. O verme tem poder, mas tem medo...

B. ROSSO — Vamos planejar.

5 CA(U)STRO — E agir. De hoje em diante o soco come a vida

WALTER PEREIRA ROCHAS — Com todas as garras.

CHEFE (*para Enigma 3*) — Junte alguns voluntários e seguindo as ordens de Ca(u)stro dê fuga aos prisioneiros. Nos encontraremos depois no salão A.

(*Saída do Enigma 3 e Ca(u)stro*)

10 (*Black*)

(*Em cena:*

*Doente 3 e Enigma 1 vagam pelo espaço*)

DOENTE 3 — Não sinto, Poeta, a presença de nenhuma luz, morreram todas as manhãs que saltavam de Liberdade.

15 ENIGMA 1 — Sei. Estamos rodeados por chacais e sentinelas. Há espinhos nas raízes que sangram nossos pés, morreram todas as verdades, todas as eras...

DOENTE 3 — O lixo agora é paisagem e festa.

ENIGMA 1 — Mas teus olhos ainda brilham, de amor ou de medo.

DOENTE 3 — O amor nos faz e cria.

20 ENIGMA 1 — A morte nos pertence e poda.

*(Cena gestual)*

ENIGMA 1 — Ahora quiero dormir en tu substância  
 Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas  
 Quiero mudar de sombra

*(Mudanças de espaço)*

*(Black)*

**CENA A: (ENFERMEIRO E 1º ASSISTENTE DIANTE DE UMA GAIOLA COM PRISIONEIROS)**

5 ENFERMEIRO — Não haverá nunca uma porta

1º ASSISTENTE — E estão dentro

ENFERMEIRO — E não tem anverso nem reverso

1º ASSISTENTE — Nem externo muro nem secreto centro

ENFERMEIRO — O alcácer abarca o universo

10 1º ASSISTENTE — É de ferro o teu destino, como o teu juiz

ENFERMEIRO — Não espere que o rigor desse caminho

1º ASSISTENTE — Que teimosamente se bifurca em outro

ENFERMEIRO — Que teimosamente se bifurca em outro

*(Ambos)* — Tenha Fim.

15 1º ASSISTENTE — Nada existe

ENFERMEIRO — Nada espere exceto as frias cutiladas da fera

*(Black)*

**CENA B: (ERNST sozinho consulta um oráculo tecnológico (Espécie de computador))**

ERNST — Para destruir é preciso saltar... saltar... para onde?

20 Para a consciência? Não para a má fé.

**CENA C**

*(Três mulheres trabalham. Rádio ligado (Voz de Ernst))*

“DEUS AJUDA QUEM TRABALHA E NÃO ACUMULA O OURO, PORQUE O OURO É O PAI DO TÉDIO, DA TRISTEZA E DO ÓDIO, ETC...”

9

1ª MULHER — Miserável nojento canalha ladrão.

2ª MULHER — Meu maior desejo era cortar-lhe a imunda língua com uma navalha.

3ª MULHER — Grita.

*(1ª Mulher desliga o rádio)*

5 1ª MULHER — Quem manda agora é o coisa. Já te disse que é essa coisa.

2ª MULHER — Enquanto os autênticos heróis se batem pra transformar o mundo em algo de limpo e de melhor, esses porcos prosperam.

1ª MULHER — Sabe-se que os verdadeiros homens de saber tiveram que se retirar desse chiqueiro confuso.

10 2ª MULHER — Ouça essa história, que me contaram outro dia: teve um incêndio horrível na Avenida Principal, mas o incêndio era na casa de um adversário do Coisa. Então os bombeiros hesitaram em sair. UM deles telefonou. E o Coisa respondeu: “EU NÃO POSSO DECIDIR NADA. NÃO É COMIGO! PRECISO IR CONSULTAR. FAÇAM O FOGO ESPERAR!”

15 1ª MULHER — Já sei. A casa ardeu com o sujeito lá dentro.

2ª MULHER — Sim, e os bombeiros foram promovidos e felicitados.

3ª MULHER — O dia seguinte não pode tardar, não pode tardar, não pode tardar... não pode...

*(Corte / Black)*

20 **CENA D: CAMINHADA** *(Gestual)*

CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO

*(Black)*

**CENA E: A TRAMA** *(Gestual)*

WALTER PEREIRA ROCHAS E ENIGMA 3

25 *(Black)*

**CENA F: PRISÃO DO ENIGMA I, DOENTE I, DOENTE 2**

**CENA G: AGONIA DO POETA:**

10

“MI POESI AHORA COMO UNA PLANTA ESCAMADA EN ÓDIO SILENCIOSO. ESCRIBO CON MANOS GOLPEADAS Y FOSFÓRICAS PALABRAS-NADIES QUE UN DÍA SI TORNARAN SOL Y LUTA”

**ATO V: A RUPTURA**

5 *(União dos grupos chefiados por Chefe, B. Rosso, Ca(u)stro e Walter Pereira Rochas);*

*(Texto)*

ENIGMA 3 — CHEFE, encontramos o poeta morto.

CHEFE — Suicidou-se ou suicidado? Agora é invulnerável como os deuses, nada desta terra poderá feri-lo.

10 CA(U)STRO — Sobre o teu sangue irmão, afirmo no esplendor do meu ódio que teus algozes serão punidos.

*(Rito de morte):*

B. ROSSO *(Atirando para o alto)* — Pelas palavras que não podes ter-falar. Pela tua morte que vamos vingar.

15 CHEFE — Adiante. A Liberdade urge!

TODOS — Adiante. A Liberdade implode!

*(Uma mulher entoando uma canção dolente)*

*(Partida do grupo)*

**CENA H: ERNST E COMANDADOS:**

20 ERNST — Tomem olhos tudo: gente, casas, bichos. Tudo. Acabar de vez com o que encontrar pela frente. Quero a pele do Chefe, o encontrem vivo, faço absoluta questão.

1º ASSISTENTE — Doutor, a corja dele se revoltará, não é prudente agir assim. Podemos agir de outro modo mais eficaz.

25 ERNST — Não aprenderam minhas lições de paz, não acreditaram que nós somos o futuro, então esse é o modo — Destruir tudo. Destruir!

1º ASSISTENTE (PARA O ENFERMEIRO) — Você se excedeu, não era preciso matar o idiota do Poeta, veja o que causou.

ERNST — Ele quis morrer. Qualquer trama, qualquer revolta é na prática um suicídio.

ENFERMEIRO — Não faço perguntas, acato ordens.

*(Movimentos mímicos)*

11

**CENA I: CAPTURA DO ENFERMEIRO****CENA J:** CHEFE diante de um grupo de negros

5 CHEFE — IJÙKÙ-AGBÈ-GBÀ – INABITADO PAÍS DA MORTE VIEMOS E SEREMOS RECEBIDOS

GRUPO NEGRO — GBÀ, GBÀ

**CENA K: A CILADA**

*(Texto: “Nós podemos mais que as baratas”)*

10 **ATO VI:** A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE *(Resumo e final)*

a) VOZES GRAVADAS SERVEM DE FUNDO PARA A AÇÃO

b) LUTA

**CENA L: A VITÓRIA**

*(Texto: O aprendizado do L)*

15 *(Hasteamento das bandeiras)*

*(Exercício de símbolos – Canto)*

NIVALDA COSTA

3.3.2.5 Textos Críticos de *Vegetal vigiado* em confronto sinóptico

VV77

VV78

VV77 Não traz capa.

**VEGETAL VIGIADO**

Nivalda Costa



VV77 Não traz folha de  
rostro.

**VEGETAL VIGIADO**

Nivalda Costa

Ensaio Dramático

“Quando os nossos mundos  
pessoais forem redescobertos e  
puderem reconstituir-se, a  
primeira coisa que  
descobriremos será o caos”

R.D.Laing<sup>1</sup>

VV78: Epígrafe deslocada  
para o início do segundo  
ato.

### VEGETAL VIGIADO

- Peça teatral  
2 “autos”  
NIVALDA COSTA<sup>2</sup>

2 Atos Contínuos

ATO 1 – **Jogo** em Espirais

VV77: JÔGO

Personagens<sup>3</sup>:

$\Delta$  = Determinante

$\emptyset$  = Conjunto vazio – ausência de elementos

I = Conjunto de números irracionais

X = **Incógnita** – 1º termo de uma equação

$\Delta$  – Delta ou Determinante

$\emptyset$  – Conjunto vazio

I – Conjunto dos Números Irracionais

X – Incógnita

VV77: [ $\Delta$ ] [ $\emptyset$ ] Acréscimo, à  
mão, em todas as aparições.

VV77: Incógnita

ATO 2 – Vegetal Vigiado

<sup>1</sup> Constrói-se esta epígrafe a partir de um trecho do livro “A política da experiência e a ave-do-paraíso”, do psiquiatra e psicanalista escocês Ronald David Laing (1974 [1967]). Nivalda Costa utilizou-se de um fragmento desse texto como mote para tratar sobre a condição humana, em forma de vegetal, controlado e alienado, ambientando e situando o leitor quanto ao tema núcleo do texto teatral.

<sup>2</sup> Em matéria de jornal publicada no *A Tarde*, do dia 11 de setembro de 1977, informa-se sobre a montagem e a estreia do texto *Vegetal vigiado*, bem como sobre a atuação da diretora Nivalda Costa, no teatro baiano (VEGETAL..., 1977).

<sup>3</sup> De acordo com Nivalda Costa (2009), neste primeiro ato, os atores iriam se apresentar vestidos de elementos matemáticos:  $\Delta$ , delta ou determinante,  $\emptyset$ , conjunto vazio, I, conjunto dos números irracionais e, X, incógnita.

Personagens:

**BILLIE** – (rapaz esquelético, pálido, sempre **nu** da cintura para cima<sup>4</sup>, onde agita-se o tórax com costelas visíveis; o nariz sempre escorre, Billie sofre de coriza crônica, razão pela qual **ele** anda sempre levando um lenço ao nariz e fungando.)

**GRALHA** – (magra; negra ou **pardacenta**; **imperturbável**; olhar seguro; sempre que fala, abana reto o braço direito, para o lado direito e outras variações deste gesto.)

**PROMETEU PROSDÓCIMO** – (rapaz um pouco magro de óculos, cabelos um pouco grandes, aparência inteligente, um pouco **teórico** ao falar e agita muito a cabeça enquanto fala – Faz propaganda de liquidificadores, aspiradores e outros eletrodomésticos, bem como é noticiário; funções estas desempenhadas numa emissora de televisão.)

**FÓSFORO / CONFIANÇA**<sup>5</sup> – (gêmeos fraternos (um homem: Fósforo, uma mulher: Confiança) – até certo ponto alegres, procuram sempre animar; amam muito **Billie**.)

**UM PERSONAGEM X** – (que deverá ser acrescentado ou não, pelo diretor, conforme as necessidades surgidas.)

- Billie
- Gralha
- Prometeu Prosdócimo
- Fósforo/Confiança
- Personagem X (Facultativo)

VV77: nú

VV77: êle

VV77: pardecena;  
imperturbavel (s.a.)

VV77: teorico (s.a.)

VV77: Bellie

Total:

- 09 personagens;
- 05 atores.

<sup>4</sup> A nudez do personagem Billie pode ser compreendida como símbolo de enfrentamento, de rebeldia, principalmente, quanto à opressão sexual promovida durante o regime militar, e de desnudamento da personalidade, pois o mesmo se apresenta “sem máscaras” diante do público.

<sup>5</sup> Estes personagens, sempre unidos, representam “uma chama de esperança”. No cenário preparado para montagem deste texto, recriou-se uma “caixa de fósforos”, com a marca Confiança, em grandes proporções, conforme o croqui feito por Claudio Paula Aguiar e Sonia Romero Aguiar, conservado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.

## 1º ATO

Ato 1  
JOGO EM ESPIRAIS*(Ambiente/Objeto)*

VV78: Objetos

*(Material: metal e plástico)**(Black e ruídos:)*

ATOR I (*iluminado lentamente*) – Primeiro refúgio: **EU** – unidade que restou depois que os dragões sitiaram nossos passos de modo que andamos escorregando em suas gosmas verdes<sup>6</sup>.

VV78: Eu

ATOR X (*entre plateia*) – Eu só abarcante de desejos. Abrindo espaços nas paredes **duras...**

VV77 plateia VV78: na  
plateia duras.

ATOR Δ (*voz*) – Transformar = Discurso Global de minha necessidade de mudanças.

ATOR Δ (*voz*) – Transformar = Discurso global de minhas necessidades de mudança...

ATOR I - Falimos de **falar**: Estamos trancados aqui dentro e o tempo me diz que há algo lá **fora...**

VV78: falar; fora que...

ATOR X - (*gesto de silêncio*) – Podemos ser ouvidos. Podemos ser impedidos até de jogar com a vida.

VV78: com gesto

ATOR Δ - Essa hora pode chegar como um **sopro** contra o silêncio, sem horas, sem maiores advertências, sem que sequer se faça ruídos.

VV77: sopro

ATOR X – Uma solidão de ruídos.

ATOR I – Nessa forma estamos **presos** numa **boca** enorme, vigiados de dentes.

VV77: prêsos boca

ATOR X – Estamos vivos isso é igual a alguma **coisa**. **Podemos** brincar ou jogar...

VV78: coisa: podemos

ATOR Δ –... O que implica em construir modelos de imediata aplicação.

*(Precisão de gestos: trazem para o espaço/cenário, objetos (vestuários e símbolos) que serão utilizados durante as cenas posteriores.)*

VV78: gestos/Trazem  
espaço objetos

<sup>6</sup> No testemunho VV<sup>AN</sup>, os técnicos de censura sublinharam *dragões* e *gosmas verdes*.

(Durante a arrumação dos **objetos**:)

VV78: objetos.

ATOR Δ – Eu trabalho sem...

ATOR I – Isso não conduz ao...

ATOR X –... Ao ponto onde se esconde a...

ATOR Ø –... A chama que nos despertará desse sonho de **morcegos**.

VV77: morcêgos

(*jogo de letras do alfabeto que formam um **morfema***)

(*Brincam com as letras do alfabeto, formando fonemas.*)

VV77: morfema

ATOR Δ – Avivando essa chama, essas letras um dia se tornarão sol.<sup>7</sup>

(SAÍDA DO ATOR Ø)

VV78: Ø.

(SIMULAÇÃO DE ATITUDES – TRABALHO DE SIMBOLOGIA.)

(*Simulação de atitudes – Cena muda.*)

(Jogo de personagens:

*Desenvolvimento de um trabalho simbólico<sup>8</sup> com a **plateia**, efetuado pelo ator)*

(*Os quatro atores/personagens desenvolvem um trabalho simbólico com a plateia.*)

VV77, VV78: platéia

ATOR Ø – Ele não **vê...!**

VV78: vê...

ATOR Δ – Sente...

ATOR Ø – Este não ouve...

<sup>7</sup> Nivalda Costa (2007) esclareceu que, nesta passagem, está subentendida a palavra “Liberdade”. Em VV<sup>AN</sup>, os técnicos de Censura sublinharam a frase *jogo de letras do alfabeto que forma um mor[f]ema* e inscreveram, à direita, “Ensaio geral”. Esses recursos foram usados, ao longo do texto.

<sup>8</sup> Em VV<sup>AN</sup>, esta passagem, *DESENVOLVIMENTO DE UM TRABALHO SIMBÓLICO COM A PLATEIA*, está demarcada com um retângulo e sinalizada com um ponto de interrogação.

ATOR Δ – Recesso...

ATOR Ø – Não **falam...!**

VV78: falam...

ATOR X – Conclusão: o mais importante não pode ser dito agora... É um percurso... **Nesse**<sup>9</sup> as pessoas todas ou são enguias **ou** são de mármore; e os de mármore pressionam **as** enguias.

Ator X – Conclusão: o mais importante ainda não foi dito e feito, é um percurso.

VV77: Nesse □

ATOR I – Nesse assomo as pessoas todas ou são enguias ou são de mármore.

VV77: ao os

ATOR X – Os de mármore pressionam as enguias.

ATOR Δ – Afiar depressa **pelos** e **presas** (ri).

VV77: pelos presas

ATOR Ø – Sou um todo ou sou nenhum. É que vale viver? Sem liberdade tudo foge.

ATOR Ø – Sou um todo ou sou nenhum. E que vale viver sem liberdade, se tudo é falso, se tudo é frágil?

ATOR X – Enquanto isso os de mármore sugam a pele **das** enguias e não se pode romper o ar com raízes imaginárias. **Jogo** de palavras contra o silêncio: jogar e brigar.

ATOR X – Enquanto isso os de mármore sugam a pele das enguias.

VV77, VV78: dos  
VV77: Jôgo

ATOR I – E não se pode romper o ar com raízes imaginárias.

ATOR Δ – Tudo isso não passa de um jogo de palavras contra o silêncio.

*(Andam pelo espaço (**Jogo** de gestos))*

ATOR X – Podemos jogar ou lutar.  
*(Andam pelo espaço.)*

VV77: JÔGO

ATOR Δ – Jogar ou brincar?

ATOR Δ – Lutar ou brincar?

ATOR X – Um arranjo **simples: brinquemos** de nós mesmos.

VV78: simples.  
VV77: Brinquemos

<sup>9</sup> Na construção deste texto, Nivalda Costa empregou estratégias de teor cênico, linguístico e literário. Além de metáfora e comparação, usadas na década de 1970 por muitos dramaturgos, a mesma recorreu a alusões, jogos de palavras, trabalhos simbólicos entre atores e plateia, reticências, interrupções da linha do pensamento por meio de uma fala, espaços em branco, dentre outras estratégias (SOUZA, 2009). Em VV<sup>AN</sup>, o espaço em branco, desta passagem, foi preenchido, à mão, com a palavra *assomo*.

ATOR Δ - Correto. Reconstrução de tudo que somos, fomos e possamos ser.

ATOR I – Devemos perfurar todas as raízes, experimentar todas as raízes.

*(Os atores despem-se<sup>10</sup> em função de outro vestuário/espço perfilação/marca)*

ATOR X – Começaremos donde?

ATOR Ø – A partir de onde o nada **começou** a ter significado.

ATOR I – Exceto a infância, de qualquer ponto eu jogo.

ATOR Δ – Chamo esse modelo de **jogo** em espiral, porque essa revisão pode ser uma causa de morte.

Ator I – Chamo esse posicionamento de apatia, característica principal dos vegetais vigiados.

Ator Ø – E eis um sistema **frágil**. Lideramos paisagens e calmarias.

*(Jogo de passados:)*

*(Projeção de filme com os atores fazendo parte da narrativa)*

*(Slides simbólicos)*

*(Jogo dos futuros = Vegetal vigiado.)*

ATOR Δ - Correto! Reconstrução de tudo que somos, fomos e podemos ser.

ATOR I: – Devemos perfurar todas as raízes, assumir todas as raízes.

*(Os atores despem-se em função de outro vestuário.)*

VV77: começou

VV77: jôgo

VV77: frágil:

VV77: JÔGO

*(Projeção de filme ou vídeo com os atores/personagens fazendo parte da narrativa.)*

VV77: ATÔRES

VV77: JÔGO

<sup>10</sup> VV<sup>AN</sup>: à mão, os técnicos de Censura circularam *DESPEM-SE* e inseriram, na entrelinha superior, um ponto de interrogação e a inscrição “Ensaio geral”.

## 2º ATO

(Gralha batendo  
na  
porta (inexistente). Ela faz o gesto e o som.)

(Confiança corta rápido a cena para dependurar a placa<sup>11</sup> **QUARTO**,  
situa o ambiente.)

BILLIE – (fungando) Entre!

GRALHA – (tropeçando como se acordasse naquele momento) Bato em portas que não identifico...  
(resmunga depois recompõe-se).  
– Trago-te líquidos para tua alimentação.

BILLIE – Ótimo, Gralha! Estava mesmo sem nenhuma fome...

GRALHA – Trouxe pão, mel e melancia.

BILLIE – Ah! Pão... mel... ânsias...

Ato 2  
VEGETAL VIGIADO

“Quando os nossos mundos  
pessoais forem redescobertos e  
puderem ser reconstituídos, a  
primeira coisa que descobriremos  
será o caos”

R.D.Laing

numa

situando a cena.)

VV78: “QUARTO”

Mas, trago-te **líquidos** para tua alimentação.

VV78: líquidos

BILLIE – Ah! Pãu<sup>12</sup>... Mel... Ânasia...

<sup>11</sup> O uso de placas (“Quarto”, “Pra lá do lado de dentro”, “Ar livre”, “Cinema”, “Boîte”, “Silêncio”) e a projeção de fotos, slides, filmes e comerciais de televisão permitem romper a linearidade da cena, rasurar a ilusão, proposta do teatro clássico, aristotélico.

<sup>12</sup> O termo “pãu” alude a pão (alimento) e a pau (porrada), bem como à bissexualidade do personagem Billie (SOUZA, 2009).



GRALHA – *(balançando cabeça e mão)* Nenhum há são...

BILLIE – Nada como das transparências,  
que faço Gralha?  
*(funga e leva o lenço ao nariz)*

*(É interrompido)*

por Prometeu Prosdócimo que invade a cena para fazer um comercial de TV<sup>13</sup>:  
“Lembre-se meu amigo, consulte hoje mesmo as lojas Theater e tenha a resposta do seu problema”.

*Levante as mãos que até então estavam escondidas atrás da bunda e mostra dois bonecos.)*

*(Logo após o comercial:)*

BILLIE –  
*(fungando)*  
Que é que faremos?

GRALHA - Marcaremos o passo do que chamam  
ALMA.

BILLIE – Não sei **pra** que existe coerência...

GRALHA – **Pra** medir os **fatos; Billie**, tudo é sim e não.

BILLIE – E também senão. Por que a coerência?

BILLIE – Não sei viver um mundo só de aparências,

*(Gralha observa-o silenciosamente.)*

*(São interrompidos)*

*Prometeu Prosdócimo levanta*

de alma.

VV78: P.P.

VV78: s

VV77: prá

VV77: Prá VV78: fatos,  
VV77: Billie (s.v.)

<sup>13</sup> Para encenar os comerciais de televisão, criou-se, por meio de croqui (desenho elaborado por Claudio Paula Aguiar e Sonia Romero Aguiar e conservado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa), uma televisão, principal elemento do cenário.

(*avança para Gralha como se fosse agredi-la*)

GRALHA – Calma, não inventei **valores** e muito menos sou estímulo de **extravasamentos** imberbes; logo não dou respostas físicas.

(*Gralha sai, antes funga e imita o andar de Billie, chamando “Graaalhaa!”*)

BILLIE – Digo que não é **preciso** viver e nem morrer e nem nascer e nem...  
(*Senta, postura de Linus*<sup>14</sup> (**Schulz**) e canta “O herói gosta de macho”<sup>15</sup> e das **estrelas**” (*deturpação do Herói das Estrelas*<sup>16</sup>, - Mautner<sup>17</sup>))

(*Entra Prometeu Prosdócimo e coloca a placa AR LIVRE. Imediatamente **chegam Fósforo e Confiança.***)

e acho que ao invés de questionar, os descontentes deveriam **organizar-se!**

(*Gralha sai de cena lentamente, parodiando os gestos de Billie.*)

(*Senta-se. Postura de “Linus” de Schulz e canta uma deturpação da música “O Herói das Estrelas” de J. Mautner*<sup>18</sup>)

VV77: valores  
VV77: extravasamentos  
VV78: organizar[-se!]

VV77: pré-ciso  
VV77, VV78: Shulzz  
VV77: estrêla Estrêlas

VV78: plac VV78: “AR LIVRE” VV77: CHEGA VV78: FÔSFORO/CONFIANÇA.

<sup>14</sup> Ao indicar “postura de Linus”, Nivalda Costa caracteriza o personagem Billie por meio de um traço específico de outro personagem, “Linus van Pelt”, também conhecido como “Lino”. Ele é irmão de Lucy e amigo de Charlie Brown, na série *Peanuts*, de Charles Monroe Schulz, o qual escreveu e desenhou essa tira, de 1950 a 2000 (MOLERO, 2007). Esse personagem “[...] é o intelectual do grupo e vive surpreendendo seus amigos com suas revelações filosóficas e soluções para os problemas da vida. Famoso por carregar um cobertor para todos os lugares em que vai e por estar sempre chupando dedo [...]” (RIBEIRO, 2007, *on-line*).

<sup>15</sup> Nesse texto, Nivalda Costa insere, na discussão sobre relações de poder, a instância da sexualidade, por meio, sobretudo, dos personagens Billie, bissexual, e Fósforo, bissexual ou homossexual. De acordo com Faccini (2003), “[o] movimento homossexual tem seu surgimento no Brasil, registrado pela bibliografia sobre o tema, na segunda metade dos anos 1970. O termo movimento homossexual é [...] entendido como o conjunto das associações e entidades, mais ou menos institucionalizadas, constituídas com o objetivo de defender e garantir direitos relacionados à livre orientação sexual e/ou reunir, com finalidades não exclusivamente, mas necessariamente políticas, indivíduos que se reconheçam a partir de qualquer uma das identidades sexuais tomadas como sujeito desse movimento” (FACCINI, 2003, p. 84). Faz-se prudente ratificar que essa perspectiva, diretamente relacionada a outras, de raça, etnia, social, cultural, econômica etc., atravessam o projeto político de Nivalda Costa, intelectual preocupada com direitos humanos, liberdade e igualdade de direitos para todos.

<sup>16</sup> “Herói das estrelas”, de Jorge Mautner, pertence ao álbum *Jorge Mautner*, lançado, em 1974, pela gravadora Polydor, com produção de Gilberto Gil. Têm-se treze faixas, dentre essas, “Herói das estrelas”, a sétima, tomada por Nivalda Costa.

<sup>17</sup> O carioca Henrique George Mautner é considerado “[r]emanescente do tropicalismo e ex-membro do Partido Comunista Brasileiro, [...] escritor, cantor, compositor, violinista, cineasta, pensador e agitador cultural [...]” (TROPICÁLIA..., 2007).

<sup>18</sup> Música disponível em: <<https://youtu.be/S8HUfTMRx1U>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

FÓSFORO/CONFIANÇA – Hellow<sup>19</sup> Bia! (*em coro*)

VV77: CONFIANÇA;  
VV787: côro

BILLIE – (*saindo da postura Linus*) **Olá!**

VV78: Olá

FÓSFORO – Bia, vamos passear?

BILLIE – Aonde? **Por** acaso...

BILLIE – Aonde por acaso?

VV77: por

CONFIANÇA –  
Por aqui...

CONFIANÇA – Aonde por acaso?  
FÓSFORO –

(*Os três passeiam pelo palco e pela plateia.*)

VV78: platéia  
VV77: PLATEIA (s.p.)

(*Logo após:*)

BILLIE – Nunca respirei tanto gás carbônico!

CONFIANÇA – Vê-se logo que sais muito **pouco**. (*sério*)

VV77: pouco (s.p.)

FÓSFORO – *C'est le temps, c'est le temps...*

VV78 : lê temps, c'est lê  
Acento e aspas circulados, à  
mão, em tinta vermelha.  
VV77: la temps...  
VV77, VV78: Celo

BILLIE – **Selo** o tempo

com: Fósforos (*pega o lenço e funga três vezes*).

com... Fósforo! (*estende a mão para este*).

<sup>19</sup> Optou-se por manter a grafia “Hellow” (e não “Hello”, dicionarizada), presente nos dois testemunhos, uma vez que entendemos ser uma maneira de registrar, na escrita, um signo prosódico. Conforme assevera Preti (1987, p. 67), existem “[...] pouquíssimos recursos para representar, na língua escrita, os signos prosódicos, decorrentes dos chamados elementos supra-segmentais [...], tom, acento, quantidade, entonação etc.”.

FÓSFORO –

*(descontente)*

Não sei mesmo o que tem sentido.

sentido...

CONFIANÇA – *(pegando a mão de Fósforo e Billie fazendo uma roda saltitante)* Não sei mesmo o que tem sentido...

*(Riem e repetem a fala brincando. Gralha corta a cena pra colocar a placa QUARTO. Prometeu Prosdócimo consertando*

*óculos desajeitadamente dirige-se*

*a Fósforo, Confiança, Billie e Gralha que ocupam todo*

*espaço do quarto:)*

*o óculos, dirige-se*

*o espaço.)*

VV77: prá

VV78: “QUARTO”

**PROMETEU PROSDÓCIMO** – Fui bem na TV, amigos?

VV78: Prosdócimo

Prometeu

BILLIE – **Entravastes** como um violão cego.

Uma seta, à mão, em tinta azul, na entrelinha superior, indica a troca.

GRALHA – **Ruminastes** como um jumento.

VV77: Entravaste

VV77: Ruminaste

FÓSFORO/CONFIANÇA (*coro*) – Mercastes como um mercador.

VV77: (Confiança (côro))

**PROMETEU PROSDÓCIMO** (*irritado*) –

VV77: PROMETEU –

(irritado)

Redundantes. Vocês todos estão na 2ª pessoa, passem pra 1ª, vamos passem...

**Redundantes!** Estão todos no presente... Passem para o futuro, vamos, passem!

VV78: Redunda<s>{↓ n}tes

*(As falas são ditas no mesmo tom, apenas muda a pessoa:)*

*mudando apenas o tempo.)*

PROMETEU PROSDÓCIMO (*sério, dogmatiza*) –

Quem diz algo do Nada, transforma-o ao **fazê-lo**, em alguma **coisa**, dizendo

algo;

Vamos **pra** cama?

CONFIANÇA – Menos eu, minha boca sangra mais uma etapa.

BILLIE – Beleza, Confiança! Assim é que é lindo.

(*Todos começam a tirar a roupa:*

*um lentamente, outro agitado, outro sensualmente, etc... Começa*

*uma orgia corporal com respirações **altas**,*

*frases, sussurros.)*

(*Nessa **orgia**, fica claro para o público **que** Billie ama Prometeu; Gralha ama Billie; Prometeu ama Gralha; Fósforo ama Confiança; Confiança ama Gralha/Billie*)<sup>20</sup>

(*Pós – orgia: Prometeu Prosdócimo, nu*<sup>21</sup>, *faz um comercial tendo como fundo de cena a agitação corporal de seus companheiros:*)

PROMETEU PROSDÓCIMO – De – sa – jei – ta - dos; Re – dun – dan – tes.

*dogmatizando*) –

algo. (*Pausa*)

CONFIANÇA – Não sei, tudo em mim é uma grande divisão.

BILLIE – Ótimo, Confiança! O importante é o prazer!

*e tem início*

*e sussurros.)*

*ama Billie; Prometeu ama Gralha; Fósforo ama Confiança; Confiança ama Prometeu e Gralha.)*

(*Projeção de slides sobre conquistas tecnológicas e massacres humanos.*)

VV78: *dogmatiza[ n]do*

VV77: *faze-lo*

VV78: *coisa (s.a.)*

VV77: *prá*

VV78: *roupa (s.dp.)*

VV78: *altas (s.v.)*

VV77: *ORGIA (s.v.) QUE:*

<sup>20</sup> VV77: trecho vetado pelos Órgãos de Censura. Destaca-se o corte, de *TODOS* até *BILLIE*, com inscrições, à mão, em tinta azul. Há um carimbo “CORTE”, em tinta preta, à direita. Nivalda Costa problematiza, neste texto, a repressão e a censura à sexualidade, no contexto ditatorial, no qual se visava coibir todo tipo de manifestação pública ofensiva “à moral e aos bons costumes”, enfrentando os Órgãos de Censura e assumindo um posicionamento crítico. Segundo Fagundes (1974, p. 148, grifo do autor), “[a] definição de **bons costumes** está intimamente ligada à acepção moral [...], diz respeito àquilo que é [...] trivial na conduta de um membro de determinada sociedade. [...]. Não é, pois, válido nem admissível, face à legislação de censura, procurar-se, através da diversão pública, subverter essa ordem de valores morais, ou confundi-la”.

<sup>21</sup> VV77: a palavra *NU* está circulada, à mão, em tinta azul. Em letra cursiva, acima dessa, há “ensaio geral”, inscrição de um dos técnicos de censura. Em VV<sup>AN</sup>, os técnicos reforçaram essa indicação, inscrevendo novamente “Ensaio geral”. No Parecer censório, de n. 3617/77, registra-se que “[d]a análise do texto, depreendemos que o mesmo pretende, através do absurdo, protestar contra um certo tipo de opressão, porém, de forma implícita e utilizando-se de metáforas e trocadilhos. **Em algumas passagens os atores apresentam-se nus, o que deverá ser avaliado por ocasião do exame do Ensaio Geral**” (PARECER..., 1977, grifo nosso).

<p>Nada pode salvar <b>seres</b> tão doentes...</p>	<p>Voz (<i>off</i>) – doentes.</p>	<p>VV77: sêres</p>
<p>(<i>Gralha volta <b>pra</b> seu espaço no palco, Billie, Fósforo e Confiança idem. Prometeu Prosdócimo fica no centro</i>)</p>	<p>(<i>Todos voltam para seus lugares específicos no palco, exceto Prometeu Prosdócimo que fica no centro. (Marca Cênica)</i>)</p>	<p>VV77: prá</p>
<p><b>BILLIE</b> (<i>languidamente</i>) – <b>Prometeu</b> Prosdócimo, vem ver meus sutilances...</p>		<p>VV77: BILLIE – PROMETEU, (languidamnete)</p>
<p>(<i>Prometeu Prosdócimo aproxima-se de Billie, e este abre uma gaveta e mostra a Prometeu Prosdócimo uma máscara e uma mordança<sup>22</sup>.</i>)</p>		
<p>PROMETEU PROSDÓCIMO (<i>triste</i>) – Não tem mais sentido...</p>	<p>sentido!</p>	
<p>(<i>Saem Billie e Prometeu Prosdócimo – ficando Gralha no seu canto. Fósforo e Confiança no centro, mudam a placa para <b>PRA LÁ DO LADO DE DENTRO</b>.</i>)</p>	<p>(<i>Saem de cena Billie e Prometeu Prosdócimo. Gralha <b>do seu canto respira ruidosamente</b>. Fósforo/Confiança colocam a placa</i>)</p>	<p>VV78: &lt;n&gt;/d\o seu canto [→ respira ruidosamente] VV78: “PRA LÁ DO LADO DE DENTRO”.</p>
<p>(<i>Movimentam-se:</i>)</p>		
<p>CONFIANÇA – Fósforo, você quer me deflorar? (<i>deita e abre as pernas</i>).<sup>23</sup></p>	<p>venha me deflorar!</p>	

<sup>22</sup> Usam-se os objetos *máscara* e *mordança* para representar simbolicamente a situação vivenciada e o sentimento dos homens. O personagem Billie é um sujeito crítico que sofre bastante censura e violência por parte de um sistema opressor.

<sup>23</sup> VV77: trecho vetado pelos Órgãos de Censura. Destaca-se o corte, de *Fósforo* até *pernas*, com um retângulo, à mão, em tinta azul, sobre o qual há, à direita, um carimbo “CORTE”, em tinta preta.

FÓSFORO (*ignorando o que ouviu*)

– Para Billie com amor... (*faz brincadeiras com as mãos e os dedos*)

– Ai i i i i

GRALHA – (*do seu canto*) Limbo, **peciolo** e sem bainya.

CONFIANÇA – (*sorridente*) Adivinhe o que fiz hoje à tarde?

FÓSFORO – (*pensando antes de responder*) Você foi à à à à **missa...**

CONFIANÇA – Quase. Fui ao

analista.

FÓSFORO – (*excitado*) Que foi que **ele** disse do que você disse?

CONFIANÇA – (*calma*) Me mandou falar da nossa infância...

FÓSFORO – E você...?

CONFIANÇA – Falei..... Falei: de mamãe; da grama; da cisterna; enfim de tudo que é comum a nós e não comum para os outros.

FÓSFORO – E **daí? Ele** é normal?

CONFIANÇA – Não. É um predicado cheio de monossílabos.

FÓSFORO – Quero ver Billie!

CONFIANÇA – Vamos!

(*Fósforo, Confiança e Billie no espaço desta:*)

FÓSFORO/CONFIANÇA – Bia meu **amor?!?** Como vai? (*beija-o*)

– Nem sequer a perda de referências **resolve** a questão... (*brinca com os dedos das mãos e solta gritos*)

VV78: reso<s>lve

VV77: peciolo

VV78: Pecíolo, sem Bainya.

VV78: missa [→ ao shopping ao dentista] Lições alternativas, em tinta azul.

analista!

VV77: êle

CONFIANÇA: – Falei. Falei de mamãe, da grama, da cisterna,

VV78: daí, ele VV77: Êle

FÓSFORO (mudando de assunto) – É, deixa pra lá! Vamos ver Billie!

(*Fósforo e Confiança no espaço deste.*)

VV78: amor!

VV77: b<a>/e\ija-o

BILLIE –  
Biafrando  
até os pentelhos<sup>24</sup>,  
(*irônico/amargo*)  
e vocês?

Palestinando

FÓSFORO/CONFIANÇA –  
BOM/MAL.  
Não temos mais embrião (*seguram os sexos*).<sup>25</sup>

Bem/Mal!

BILLIE – Isso é uma questão de cio, por enquanto diluo-me com a  
seriedade dos cachorros.

BILLIE – Melhor será esquecer que temos um corpo...

CONFIANÇA – (*passando a mão na testa de Billie*) É bom?

CONFIANÇA – E viver só com a cabeça? Não é bom...

BILLIE – (*balançando a cabeça nervosamente*) O inferno no lugar da  
dor. Me odeie. Só acredito nesse amor.

BILLIE – É o inferno no lugar da dor... Ou então acreditemos no ódio, que  
é o grande amor.

FÓSFORO/CONFIANÇA – (*cantando em coro*) Converg – ir depois da  
dor?  
Te odeio Billie, meu amor!

FÓSFORO/CONFIANÇA – O Ódio no lugar do Amor?

VV77: cômico

(*Entra Prometeu Prosdócimo  
anunciando:  
“Nada como um sumo em sua vida”.*)

*fazendo um comercial de cuecas:*

VV77: (s. aspas)

(*Símbolo Físico*).

<sup>24</sup> Os técnicos de Censura, em VV<sup>AN</sup>, sublinharam a palavra *pentelhos* e, logo abaixo, inseriram outras marcações ao trecho censurado.

<sup>25</sup> VV77: trecho vetado pelos Órgãos de Censura. Destaca-se o corte quanto à indicação cênica, (*seguram os sexos*), com um retângulo, à mão, em tinta azul, e dois carimbos “CORTE”, em tinta preta.



(GRALHA  
em outro canto  
respira fazendo barulho.)

em um ponto

(O rádio toca um mambo: Billie dança.)

(Black)

(Prometeu num canto anuncia falicamente): “Se você não sabe. **O**  
É A SUA SOLUÇÃO OCULTA: O PROBLEMA É  
CEGO, DIGO SÉRIO; O SUBTERFÚGIO JÁ FOI UM FORTE  
ARMAMENTO TEÓRICO. HOJE OS TANQUES, DIGO TEMPOS  
MUDARAM: E BLOQUEIAM TODOS OS SENTIDOS, MAS O  
CARO AMIGO TEM UMA SAÍDA, COMPRE HOJE MESMO O SEU  
ASPIRA/DOR ARDE.... MIRAU E RECOLHA-SE PELO QUE  
RASGAR....”<sup>26</sup>

VV78 não apresenta o  
trecho de “O rádio toca...”  
até “Black rápido...”.  
VV77: O □

(A cena corta-se rápido. Entram: Fósforo/Confiança, Gralha juntam-se  
a Billie, que havia permanecido em cena, brincam.)

FÓSFORO – BILLIE, abra a geladeira.

(Billie corre atrás **dele**; sorridente: imitando um cachorro)

VV77: dêle

CONFIANÇA – Billie comprei uma maca e um fogão.

(Billie corre atrás dela e a morde<sup>27</sup>, feliz)

GRALHA – (ironizando com voz oligofrênica)  
- Billie, comprei uma marca e um borrão.

<sup>26</sup> Em VV<sup>AN</sup>, este espaço em branco foi preenchido, à mão, com a palavra *saber*.

<sup>27</sup> A expressão *a morde* está destacada com um retângulo, no testemunho VV<sup>AN</sup>.

(*Billie, a lambe; lambe os dedos e saem de cena (apenas os dois)*)

NOVELA<sup>28</sup> FÓSFORO – Confi... agora que arde a luz: sou um réptil  
(*sério e seguro como um homem de 40 anos*).

CONFIANÇA – Não, Fósforo, você é uma **siderurgia**, um **ovo**, o cinema novo, um engenho de fungos (*ouve-se a voz de Gralha completando o pensamento de Confiança*) um engendro de fenos formais.

VV77: siderurgia (s.v.) ôvo

BILLIE passando<sup>29</sup> **nu** pela cena: Eu só. Como um vaso que **encheu**  
(*sai*)

VV77: nú enc<g>/h\eu

CONFIANÇA – Fósforo, nasci **pra** sofrer!!

VV77: prá

FÓSFORO – Um fado: um fósforo de confiança.

(*Billie volta vestido, fuma um cigarro.*

*Confiança corre, tira-lhe o cigarro e **fuma**.*

*Fósforo, arrebatá-lhe o cigarro para **fumar**, Billie idem, etc...*)

VV77: fuma (s.p.)

VV77: fumar (s.v.)

(*Depois param os três e começam a passar o cigarro<sup>30</sup> de **boca em boca** rapidamente, em certo instante: Billie erra e queima com o cigarro um lábio de Confiança.*)

VV77: BÔCA EM BÔCA

CONFIANÇA – Me queimastes... Bia (*excitada*)

<sup>28</sup> VV77: a inscrição datiloscrita NOVELA apresenta-se, à margem esquerda, sem maiores informações.

<sup>29</sup> No testemunho VV<sup>AN</sup>, os técnicos de Censura destacaram a informação *passando nú*, com um retângulo e, na entrelinha superior, registraram “Ensaio geral”.

<sup>30</sup> Em algumas passagens do texto, indica-se o uso de cigarros, de lenços, de movimento de aspirar profundamente pelo nariz, em prática individual e coletiva, o que pode ter sido um dos motivos para cortes realizados durante o exame do ensaio geral. Com base no Decreto n.º 20.493/46, pode-se justificar o veto por “[...] sugestão, [...], de uso de entorpecentes [...]” (FAGUNDES, 1974, p. 144). Na década de 1970, a polícia civil e militar, junto ao Departamento de Censura, reprimiu violentamente muitas pessoas por porte e uso de drogas, fato bastante noticiado na imprensa baiana da época (FRANCO, 1994).

FÓSFORO – s s s s s s f i i

BILLIE – Como uma marca de inseticida...

*(Saem com um rápido black.)*

VV77: SAIEM

*(Em cena Prometeu e Gralha andando caracteristicamente e conversando.)*

PROMETEU – Fazemos uma **exegese** dos fatos. O **HOMEM TEM MEDO** e O **VEGETAL É UMA INSTÂNCIA**.

VV77: exêgese  
VV77: MÊDO

GRALHA – Mas, o animal é uma constância, quem incursiona arrisca o tentar.

*(Black rápido enquanto Gralha e Prometeu respiram ruidosamente. quando acende a luz Prometeu sai rápido de cena, onde devem estar: Billie pálido e apático, sentado num canto. Gralha vivaz preocupada.)*

VV78: canto;

*(Gralha vivaz e preocupada iluminados lentamente.)*

GRALHA – Os pirilampos

Bia, o rádio anuncia...

está tudo **ai**, o periquitinho é verde...<sup>31</sup>

Bia; o rádio anuncia que

VV77: ai

BILLIE – Mas não os quero no meu quintal.

*(cortante) Gralhas.... (abre a boca largamente)*

Gralhas coisas que para mim não tem importância.

GRALHA –

*(ligando um rádio)*

Gralho pelo que gralha teu **niilismo...**

VV78: niilismo.

BILLIE – Sem niilismo sinto-me uma **bananeira...**

VV78: bananeira.

<sup>31</sup> Em VV<sup>AN</sup>, destaca-se, com um retângulo, a expressão *o periquitinho é verde...*

(A VOZ DE PROMETEU PARALISA A CENA ANUNCIANDO:)

“O serviço de **bacteriologia** informa:

Semas no ar, que para as plantas é esperma e para o texto yerma<sup>32</sup>...”

GRALHA – (pensativa) Gralha... por que não osso?

BILLIE – Gralha!? (*levanta-se e anda enquanto fala, com olhar parado e distante*)

**A partir** de amanhã não realizarei mais a fotossíntese.

GRALHA – (*triste*) É uma pena, digo uma **folha** tem-se um conceito a **menos: pra decompor...**

BILLIE –  
(*saindo repentinamente da apatia*)

**Mas**, até amanhã estarei ao sol. Vamos ao cinema?

GRALHA – (*circunspecta / surpresa*) Não vai chamar Fósforo/Confiança e cloroplastos?

BILLIE – **Não. Eles** falham em **carbono** e água.

GRALHA (*dependurando a placa CINEMA*) – A botânica **esqueceu-se** dos nós!

Voz (*noticiando*):

somos no ar, o que significa que a maré não está pra peixe, que o caldo vai entornar, etc (*improvisado*)

GRALHA – Estamos condenados a viver o retrocesso da história

BILLIE – Gralha,

VV78: O (s. aspas)  
VV77: bacteriologia

VV78: a partir

VV77: fôlha VV78: menos  
(s. dp.) VV77: prá  
VV78: decompor.

VV78: Mas (s.v.)

VV77: surpresa

VV78: Não, eles  
VV77: Eles  
VV77: carbônio  
VV77:  
ESQUECEU<+>/-|SE

(*Gralha coloca a placa “CINEMA”.*)

<sup>32</sup> Faz-se remissão ao texto teatral *Yerma*, de Federico Garcia Lorca e Soffredini, de 1967. Esse texto foi encenado no Teatro Castro Alves, em junho de 1978. (FRANCO, 1994).

(*Andam, ela e Billie – parelhados, sentam-se diante de suas fotos / pôsteres em silêncio.*)

(*Caminha parelhada com Billie.*)

VV77, VV78: posters

(*Entra Prometeu, dependura a placa BOÎTE<sup>33</sup>. Começa uma música, talvez “O Relógio quebrou” de MAUTNER<sup>34</sup>.)*

(*Black*)

(*Prometeu coloca a placa “BOÎTE”. Imediatamente começa a música (Janis Joplin<sup>35</sup>).*)

VV77, VV78: BOITE

(*Os personagens assumem papéis mímicos: Gralha – caixa; Prometeu – garçom; Billie, Fósforo e Confiança – fregueses.*)

VV77: o caixa (s.v.)  
VV77: o garçon (s.v.)  
VV78: garçon  
VV77: Fregueses (s.p.)

(*As falas são dadas entre afazeres e de onde estiverem.*)

PROMETEU – Gralha! Crumb<sup>36</sup>, quer dizer cobre a *cheap*<sup>37</sup> *thrills*, do casal que **entrou**.

VV77: tril  
VV78: trill (s.v.)  
VV77: entrou (s.p.)

(*entregando a Gralha um coração de cartolina rosa*)

(*entrega*)

GRALHA – (*quase cantando*)  
o trôonco.....!

o tr(ô)o(n)co...

<sup>33</sup> Nesta cena, constrói-se uma atmosfera de entretenimento, à noite, e, para tanto, coloca-se a placa *BOÎTE*, do francês, boate.

<sup>34</sup> “O relógio quebrou”, de Jorge Mautner, é a décima faixa do álbum *Jorge Mautner*, lançado em 1974. Música disponível em: <<https://youtu.be/pHunLsggztQ>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

<sup>35</sup> Refere-se à artista Janis Lyn Joplin. Maiores informações em: <<https://www.discogs.com/artist/120232-Janis-Joplin>>. Acesso em: 29 ago. 2018.

<sup>36</sup> Faz-se referência ao artista e ilustrador Robert Crumb, reconhecido como um dos fundadores do movimento *underground* dos quadrinhos. No Brasil, seus quadrinhos foram publicados nas revistas *Grilo*, em 1970, *Circo* e *Porrada!*, ambas em 1980 (ROBERT, 2007). Maiores informações em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/robert-crumb/13>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

<sup>37</sup> Alude-se à capa do disco *Cheap Thrills*, de Janis Joplin, considerada ícone da arte *underground* dos anos da contracultura, cuja ilustração foi feita por Crumb e o álbum lançado em 1968 (SOUZA, 2009). Consulte “Fetico, Crítica e Contracultura. Isto é Robert Crumb”, de Dionísio Arte (2015), em: <<http://www.dionisioarte.com.br/fetico-critica-e-contracultura-robert-crumb/>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

<p>PROMETEU – <i>(dirigindo-se para a Teórica mesa onde estão Fósforo/Confiança e Billie)</i> Eis o tronco, quer dizer o <b>troco</b>. <i>(entregando-lhes um pé de Luva)</i></p>	<p>  <i>hipotética</i> <i>(entregando-lhes um par de luva)</i></p>	<p>VV77: troco (s.p.) VV77: uma</p>
<p>GRALHA – <i>(resmungando)</i> Melhor não ser non sense...</p>	<p>  sense!</p>	
<p>BILLIE – <i>(sussurrando para Fósforo)</i> Não sinto.</p>		
<p><i>(Nesse íterim Confiança põe-se a dançar, Prometeu a respirar.)</i></p>	<p>  <i>(Mudança de música: Prometeu põe-se a dançar; Confiança a espirrar e Fósforo a gritar.)</i></p>	<p>VV77: INTERIM (s.a.)</p>
<p>GRALHA – <i>(olhando a situação descreve)</i> Raiz, caule, <b>folha</b>, flor e circuitos.</p>	<p>  <i>(observando, descreve)</i></p>	<p>VV77: fôlha</p>
<p><i>(Billie coloca a placa SILÊNCIO. Fazem todos um minuto de silêncio. Decorrido o minuto, os personagens tomam cada um seu lugar no espaço/canto, exceção de PROMETEU, que sai de cena.)</i></p>	<p>  <i>exceto Prometeu que sai de cena.)</i></p>	
<p><i>(Billie no seu canto age normalmente: pega um lenço limpo, um copo, uma garrafa de Coca-Cola, funga, limpa o nariz, coloca o líquido no copo, bebe de uma só vez, antes liga a televisão (numa novela ou filme de gangster) e o rádio e deita-se.)</i></p>	<p>  <i>aspira e limpa o nariz; liga os eletrodomésticos disponíveis, coloca o líquido no copo e bebe de uma só vez.)</i></p>	<p>VV77: NORMALMENTE,</p>
<p><i>(Do seu canto, Gralha observa. Fósforo/Confiança fazem mímicas rápidas.)</i></p>		<p>VV77: CANTO (s.v.)</p>

(*Ouve-se uma notícia: (dada por Prometeu Prosdócimo)*) “Foi encontrado morto em seu **apartamento** Brasilino F. Cunha, arqueólogo, que dedicava-se a atividades subvisceralmente VERSIVAS<sup>38</sup>. **Sua causa morte** até o momento é ignorada”.

GRALHA, FÓSFORO/CONFIANÇA – (*entoam/chamam*) Billie.  
(*Ainda entoando o coro, saem e voltam com uma faixa dobrada, que abrem no palco, onde está escrito – ESTAMOS TODOS IMPLICADOS NESTE ESTADO DE ALIENAÇÃO*<sup>39</sup>)

PROMETEU – (*lendo amargamente*). O medonho já aconteceu – Martin Heidegger.<sup>41</sup>

O **coro** (*murmura alto pausadamente:*) – Billie Billie s..bi i lli e...s...

(*A luz vai ficando cada vez mais tênue até sumir com as vozes de Gralha, Fósforo/Confiança, Prometeu que repetem: “biüllis”...*)<sup>42</sup>

(*Projeção de slides / cenas cotidianas.*)

(*Ouve-se uma notícia dada por Prometeu Prosdócimo:*) “Foi encontrado morto em seu apartamento, Brasilino Flores, mais conhecido **por** Billie, sem emprego fixo e que nas horas vagas dedicava-se a atividades subvisceralmenteversivas. Sua causa morte até o momento é ignorada”.

(*Gralha, Fósforo e Confiança entoam uma canção. Saem e voltam para o palco com faixa dobrada, que abrem no palco onde lê-se: “NOSSAS ATITUDES POLÍTICAS SÃO UMA FONTE DE ERROS HISTÓRICOS”.*)

(*Os personagens encaminham-se para a **plateia**, distribuindo fitas verdes com a seguinte recomendação: “CUIDADO COM A BÍLIS*<sup>40</sup>”.)

(*Fotos/Vídeos são projetados, enquanto vozes gravadas denunciam:*)

VV77: *aptº*  
VV78: *pór*  
VV77: *Sau causamorte*

VV77: *CÔRO*

VV78: *platéia*

VV77: *CÔRO*

<sup>38</sup> VV<sup>AN</sup>: os técnicos de Censura grifaram *sub* e *VERSIVAS*, em uma leitura atenta do texto.

<sup>39</sup> No testemunho VV<sup>AN</sup>, os técnicos de Censura demarcaram com o uso de chaves o trecho de *Estamos a ALIENAÇÃO*.

<sup>40</sup> Pode-se associar BÍLIS à bile (bílis, fel ou suco biliar), “[...] substância amarelo-esverdeada secretada pelo fígado dos vertebrados e que atua no duodeno auxiliando esp. na emulsificação e absorção das gorduras [...]” (HOUAISS, 2009, cf. verbete *bile*). De composição amarga e ácida, “[...] ela faz parte do nosso organismo e manter o bom funcionamento dela é essencial para a saúde. Ela faz parte dos agentes de limpeza do corpo, assegurando que tudo que não possui mais utilidade ou é prejudicial seja eliminado” (PIMENTEL, 2018).

<sup>41</sup> Nivalda Costa cita Martin Heidegger, filósofo ligado ao existencialismo e à fenomenologia (OLINTO, 2004), endossando o seu discurso sobre o caos da existência humana. Essa referência, provavelmente, foi tomada de forma indireta, a partir de Laing (1974 [1967]), autor lido por aquela, na construção do texto teatral. Tais remissões possibilitam criar um espaço de reflexão acerca da realidade vivenciada e das relações humanas.

<sup>42</sup> Nesta cena, possivelmente, os personagens deveriam se situar dentro de um “liquidificador”, desenhado por Claudio Paula Aguiar e Sonia Romero Aguiar, no qual, segundo Nivalda Costa (2009), os personagens eram “liquidificados”, triturados.

Vozes gravadas:

ATOR Δ –  
Estamos juntos e  
**poderíamos**  
planejar evoluções.

ATOR I – Precisamos de uma organização prática.

ATOR Ø – Somos poucos contra um infinito...

ATOR X –... E  
impotentes como uma paisagem de **vacas...**

ATOR Δ –  
Amedrontados com qualquer forma de **ruído, só** nos restou essa solidão que podemos transformar em ecos.

(*Marca*)

FIM: **VEGETAL VIGIADO**<sup>43</sup>

(autos 1 e 2)

podemos

– Somos poucos com consciência contra a multiplicação nas armas.

– Precisamos de uma organização prática.

– Somos

– Ou vários **chavões** do mundo atual.

(*Marca Cênica*)

NIVALDA COSTA

VV77: poderíamos (s.a.)

VV78: vacas.

VV77: ruido<s> <;>/\

VV78: ruídos (s.v.)

VV77: <†>/s\ó

VV78: cahavões

VV77, VV78: VEG.VIG

<sup>43</sup> Apesar de ter sua estreia anunciada na imprensa, em muitos roteiros de divulgação de espetáculos, principalmente, no *A Tarde* e no *Jornal da Bahia*, para o mês de outubro de 1977, no Solar do Unhão, e de ter cenário pronto, *Vegetal vigiado* não foi encenado, informação dada por Nivalda Costa (2009) e ratificada por meio de registro no livro de Franco (1994). Em uma notícia veiculada também em jornal, informa-se sobre o adiamento do espetáculo, para o mês de novembro, daquele mesmo ano, apresentação que não aconteceu. Durante exame do ensaio geral, os técnicos de Censura realizaram inúmeros cortes, o que inviabilizou a montagem (COSTA, 2009), possivelmente, por julgar ferir princípios éticos, considerando sobremaneira a questão da nudez, presente em várias passagens, reflexo da discussão sobre liberdade sexual, e também a menção ao uso de drogas.



## 4 NIVALDA COSTA E SUA PRODUÇÃO AGUERRIDA: UMA TRAJETÓRIA SUBVERSIVA E MUITAS PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA

O trabalho que desenvolvemos de organização do ANC e de elaboração do Arquivo hipertextual do dossiê da SECPE, plataforma que pode ser tomada como fonte de pesquisa, de estudo crítico, no qual apresentamos edições e documentos dos textos pertencentes a essa série, permite-nos ler Nivalda Costa, sua atuação e sua trajetória, considerando seus projetos, suas produções e suas enunciações, bem como seu gesto de arquivamento de si. Em uma perspectiva histórica e política, buscamos tecer uma crítica filológica dos/e nos documentos, para construir um conhecimento a respeito daquela mulher, como intelectual negra, engajada, estrategicamente marginal, que se transveste, muitas vezes, em dramaturga-diretora ou diretora-dramaturga, substancialmente, criativa e ousada, considerando, sobremaneira, ainda, a figura da estudiosa, leitora e pesquisadora ativa e inquieta, que atravessa e suplementa as outras.

### 4.1 ESCRITA SUBVERSIVA, PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E PRÁTICA DE RESISTÊNCIA: EM CENA, A INTELLECTUAL NEGRA

Nivalda Silva Costa, filha de Nair Silva Costa e Manoel Edvaldo Costa, nasceu em 4 de maio de 1952, em Salvador, Bahia,

[...] onde **viveu e se entregou aos estudos**. Contudo tinha muitas ligações com a Ilha de Itaparica[-Ba], pelas suas **movimentações no campo religioso** e apreço pela beleza e povo daquele lugar. Ela partiu no [...] dia **09 de julho [de 2016] de morte súbita**, deixando muita saudade entre amigos e familiares. A notícia de sua morte trouxe muita tristeza também para aqueles com quem dividiu **grandes obras e muitos trabalhos valorosos**. [...].

A Assembleia Legislativa da Bahia faz inserir na ata de seus trabalhos uma MOÇÃO de PESAR pelo **falecimento da líder religiosa e intelectual de grande influência nos estudos da cultura, arte e religiosidade africana, atriz, poetisa, diretora teatral, dramaturga e contista Nivalda Costa**. [...].

Após tramitação regimental **dê-se conhecimento da presente Moção de Pesar a sua mãe Nair Silva Costa, [...], ao senhor Anderson Spavier Alves, amigo-irmão de Nivalda, [...], a Mãe Stella de Oxóssi, do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, [...], ao CEAO - Centro de Estudos Afro-Orientais - UFBA e a Escola de Teatro da UFBA**. Sala das Sessões, 3 de agosto de 2016[.]

Deputado Leur Lomanto Júnior (ASSEMBLEIA..., 2016, grifo nosso).

A Assembleia Legislativa da Bahia emitiu a referida Moção de Pesar<sup>1</sup>, nº 19.587/2016 (doc. NC10e0008-16), de responsabilidade do Deputado Leur Lomanto Júnior, em razão do óbito de Nivalda Costa, por seu desempenho e por sua relevância social. Essa mulher, negra, como uma intelectual comprometida socialmente, ao longo da vida, desempenhou papéis e funções de pesquisadora, escritora (poetisa, contista, dramaturga, roteirista (na criação de roteiros de especiais e programas televisivos)), diretora, assistente de direção, atriz, autora, antropóloga, professora (de roteiro e de arte cênica), coordenadora pedagógica (de projetos de extensão e de centros culturais), assessora de comunicação social, *videomaker*, redatora de publicidade, produtora executiva e consultora de programa televisivo (COSTA, 2014).

Aos 64 anos, Nivalda Costa foi vítima de um infarto fulminante, no dia 9 de julho de 2016, quando viajava a trabalho para a cidade de Feira de Santana, interior do estado da Bahia, em mais uma ação de formação cultural e política por meio de cursos e oficinas (SPAVIER; MOREIRA, 2016, informação verbal)<sup>2</sup>. Nesse período, preparava-se para retornar aos palcos baianos, trabalhando na montagem de um espetáculo junto com amigos pessoais e colegas de profissão, os quais já tinham discutido e elaborado alguns elementos teatrais, como figurino e cenário, e, naquele momento, iriam começar a captar recursos para a encenação (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal).

Nos poucos espaços nos quais se divulgou sua morte, em redes sociais e *websites*, Nivalda Costa é lembrada, como na referida Moção de Pesar (ASSEMBLEIA..., 2016), por sua significativa atuação como intelectual, antropóloga, líder religiosa, educadora e artista, mediadora social que contribuiu no que tange à cultura, arte, religiosidade e memória afro-brasileira. São ressaltadas, nessas postagens, as figuras da pesquisadora e da intelectual de matriz afrodescendente que, a partir de pesquisas, leituras e estudos, mecanismo de produção discursiva, de produção de saber e de poder, contribuiu socialmente quanto a um processo contínuo de (des)articulação de determinada representação estética e ideológica.

No texto publicado na rede social do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá (Cf. Figura 80, doc. NC02a0169-16), no dia 10 de julho de 2016, há, todavia, uma singularidade, uma vez que se noticia o falecimento de alguém que foi membro do espaço, registrando informações quanto

---

<sup>1</sup> Para escrita da Moção de Pesar, embora não faça menção à fonte consultada, foram tomados trechos da dissertação de mestrado (SOUZA, 2012) e do texto escrito por nós, em 2009, publicado no site Memorial Brasil de Artes Cênicas, Cena Nordestina, de responsabilidade do Teatro Vila Velha, em <http://www.memorialdeartescenicass.com.br>.

<sup>2</sup> Informação obtida por Anderson Spavier, durante o Seminário *Vozes do teatro em tempos de ditadura militar: Equipe Textos Teatrais Censurados*, realizado nos dias 20 e 21 de outubro de 2016, no Instituto de Letras da UFBA.

ao envolvimento e à contribuição de Nivalda Costa, no terreiro de candomblé, principalmente, no que diz respeito à sua função de Ajoie<sup>3</sup>.

**Figura 80** – Postagem do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá



Fonte: ILÊ..., 2016

O Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, localizado no bairro do Cabula, em Salvador, é um importante centro de formação, preservação e difusão da história, da cultura e da memória afro-brasileira, tombado em 2000, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), constituído por um templo religioso, uma área habitacional, um museu, Museu Ilê Ohum Lailai, uma biblioteca e uma escola, Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos (ILÊ..., 2016). Nesse espaço, Nivalda Costa, para além de outras atividades, nos anos 1990, desenvolveu oficinas de teatro, com crianças e jovens, e apresentações, durante uma atividade anual, a *Feira de Cultura Afonjá*, em relação à qual, a mesma nos explicou:

<sup>3</sup> Equivalente a “euede” e a “arobá”, em outros terreiros, “ajoiê” significa “[...] mulher que auxilia os filhos-de-santo em transe, enxugando-lhes o suor e ajudando-os a se vestir; a ajoie não entra em transe e faz uma breve iniciação, como a dos ogãs [...]” (CAMPOS, 2003, p. 85).

[...] vem [...] um momento em que eu **começo a estudar mitos da religiosidade negro-africana, no Brasil**, [por]que eu sou uma mulher negra e sempre fui **identificada com minhas raízes, com meus princípios**, mesmo quando eu era uma atea mística, eu me identificava com minhas raízes e meus princípios, e **sempre estudava isso**. Então no período quando eu saio da Série poder e espaço [SECPE], [eu estou] trabalhando justamente com mitos, mitos e lendas das mitologias africanas.

[...] **Num terreiro de Salvador chamado Ilê Axé Opô Afonjá, eu desenvolvi, durante quatro ou cinco anos, diversos estudos com adolescentes e crianças, vinculados, normalmente, todos vinculados ao terreiro**, filhos de santo de lá, ou então, já adolescentes já iniciados inclusive no candomblé, um pessoal sempre numa mesma faixa etária, de sete, oito anos de idade, literalmente, até vinte e poucos anos, e eu trabalhei durante algum tempo com esse pessoal, inclusive **foi muito gratificante, foi um grande exercício de vida para mim, de aprendizado de vida**.

[...] Nesta época do Ilê Axé Opô Afonjá, tinha uma **Feira de Cultura Afonjá**, aí tinha **shows musicais**, tinha uma **feira de roupa, de comidas, e, sobretudo, palestras, conferências**, coisas muito interessantes [...], **inclusive essas minhas apresentações**. Então, todo ano, na Feira de Cultura Afonjá, o grupo sempre tinha um trabalho a apresentar. **E aí a gente fez *Prelúdio para a Liberdade*, nós fizemos [*Suíte:*] *o quilombola*, [...], e daí nasceu [*Passagem para*] *o encanto* [...]** (COSTA, 2010, grifo nosso, informação verbal).

Nesse registro fica explícita a participação de Nivalda Costa no processo de construção social, política e cultural da (sua) comunidade, tecida por muitos agentes, simbolizada, nesse caso, em uma atividade, a da feira de cultura, promovendo práticas de conhecimento por meio do diálogo entre saberes, em uma política de ação que se mantém durante anos. É interessante ler como essa prática se constrói na articulação entre diferentes formas de aquisição de saber, de modo intrinsecamente dialógico e engajado, considerando suas origens e identidades, suas pesquisas de mitos e lendas africanas, suas interpretações do saber científico e adaptações/apropriações à realidade vivenciada, seus encontros e ensaios, momentos de troca com crianças e jovens. Momento também de desenvolvimento da *Série Estudos sobre etnoteatro negro brasileiro*, quando são encenados os textos teatrais curtos, “exercícios cênicos” (COSTA, 2010, informação verbal), *Prelúdio para a Liberdade*, *Suíte: o quilombola* e *Passagem para o encanto*, que integram o conjunto.

Em outra postagem sobre a morte da artista, no site da Associação dos Professores Licenciados do Brasil (APLB), Sindicato dos Trabalhadores em Educação do Estado da Bahia, texto publicado no dia 12 de julho de 2016 (doc. NC02a0171-16), Nivalda Costa e Luiza Bairros<sup>4</sup> são lembradas como mulheres negras, fortes, inteligentes, guerreiras, que

---

<sup>4</sup> “Ministra de Estado Chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial Luiza Helena de Bairros, nasceu em 1953, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, onde cursou a graduação em Administração Pública e Administração de Empresas, na Universidade Federal gaúcha. Possui Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia e doutorado em Sociologia pela Universidade de Michigan. Sua trajetória contra a discriminação racial se inicia em 1979 após conhecer o Movimento Negro Unificado da Bahia [MNU]. Logo iniciou sua militância no Grupo de Mulheres do MNU. Participou ativamente das principais iniciativas do movimento em todo Brasil, sendo eleita, em 1991, como primeira Coordenadora Nacional do MNU, onde

lutaram por um mundo mais tolerante e democrático. Vejamos a parte inicial do texto, no qual se teceu um breve comentário sobre as mesmas, para em seguida, tratar sobre cada uma delas, individualmente<sup>5</sup>:

[a] causa em defesa da Igualdade Racial, a luta pelos direitos da negritude, perde Nivalda Costa (morta sábado, 9 de julho) e Luiza Bairos (morta na manhã desta terça-feira, 12). **Ambas personificaram a mulher negra forte, inteligente e comprometida com a luta por um mundo melhor, sem intolerância e movido pela ética, honestidade e princípios civilizatórios.**

**Para os movimentos sociais, sobretudo os de mulheres e negros, Nivalda Costa e Luiza Bairos deixam reflexões fundamentais para compreensão e ação política pela igualdade de gênero e raça.**

**A APLB-Sindicato** solidariza-se à dor dos seus familiares e **homenageia as duas guerreiras** (ASSOCIAÇÃO DO SINDICATO..., 2016, grifo nosso).

A APLB colocou em primeiro plano a atuação e a produção de Nivalda Costa, em paralelo a de Luiza Bairos, na luta contra as relações desiguais de poder e de desrespeito aos direitos humanos, contra toda e qualquer forma de desigualdade, considerando o inerente enlace entre as instâncias étnico-racial, sexual, de gênero, econômica, social, cultural e política. Esse posicionamento da intelectual negra, reiterado pela visão da antropóloga quanto ao ser humano, fica explícito em sua produção, no teatro, na literatura e na televisão, e em sua enunciação, nas quais tais questões são tecidas e discutidas de forma imbricada, não de modo central, panfletário e/ou radical, sempre em meio a um discurso, assumidamente, político e engajado.

Leiamos um trecho do depoimento concedido por Nivalda Costa à ETTC, em 2011, quando comentou sobre sua postura, sua visão de ser e de estar no mundo, como membro do Movimento Negro Unificado (MNU), movimento heterogêneo e plural em efervescência, na Bahia, no ano de 1978:

[...] havia uns setores muito radicais dentro do movimento negro que achavam, por exemplo, que eu deveria concentrar todos os meus trabalhos, especificamente, com personagens negros, causas negras, enfim, criar uma supra realidade [...], completamente “inconcebente” essa limitação[.] [...] As minhas crenças enquanto antropóloga [...] vão de constatações, [...] **antes de sermos negros, pertencemos [...] a uma raça pressupostamente humana.** [...] **[O] homem é quem cria os preconceitos [...], as invasões, as escravizações.** [...] **Eu parto do homem em seu estado de liberdade, [...], antes de ser negra e mulher, eu sou um ser humano.** [...] [D]iscutimos muito isso com o movimento negro [...]. **Todas as questões ligadas à conscientização racial eu acho que parte [...] por uma célula chamada educação, isso aí é essencial** [...] (COSTA, 2011, grifo nosso, informação verbal)<sup>6</sup>.

---


permaneceu até 1994. [...]. Atuou também como consultora do Sistema Nações Unidas no Brasil no processo da III Conferência Mundial contra o Racismo e em projetos de interesse da população afro-brasileira” (FUNDAÇÃO CULTURAL..., 2013).

<sup>5</sup> Para tratar sobre Nivalda Costa, a APLB tomou, na íntegra, o texto publicado no site do Memorial Brasil de Artes Cênicas, do Teatro Vila Velha, para o qual remete o leitor, por meio de *hiperlink*, no primeiro parágrafo.

<sup>6</sup> Informação obtida em entrevista concedida a Débora de Souza por Nivalda Costa, em fev. 2011, à ETTC, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador.

Nesse mesmo sentido, em matéria publicada no jornal *A Tarde*, em agosto de 1988, intitulada *A memória do negro alcança a telinha* (Cf. Quadro 11, doc. NC02a0160-88), Nivalda Costa teceu comentários, que coadunam com o relato exposto anteriormente, sobre suas perspectivas quanto ao programa televisivo *Afro-Memória*, deixando muito explícito seu posicionamento:

**Quadro 11** – Recorte de jornal sobre o Programa *Afro-memória* (à esquerda) e transcrição (à direita)

 <p><b>A memória do negro alcança a telinha</b></p> <p>Foto: Alfredo Guimarães</p> <p><b>Nivalda: sem qualquer forma de preconceito</b></p> <p>Quem estiver interessado em saber quais foram os grupos étnicos africanos que vieram para o Brasil e aqui deixaram a sua herança cultural, quais os problemas vividos, e quais as reivindicações hoje da comunidade negra, não pode deixar de assistir hoje, às 21h30min, ao programa "Afro-Memória", produzido e apresentado na TV Educativa. O programa é mensal, e o primeiro foi apresentado no mês passado. Mas a partir de janeiro do próximo ano a edição será semanal. Devido à repercussão do primeiro programa, a partir de hoje será vinculado para todo o País.</p> <p>"Afro-Memória" é um projeto que tem autoria, direção e roteiro da socióloga e teatróloga baiana Nivalda Costa e pretende mostrar a contribuição que o negro deu à cultura brasileira, enfatizando também este aspecto no presente.</p> <p>O programa atualmente apresenta quatro quadros fixos: "Pausa Histórica", "Batuque", "Correio Nagô" e "Um Olho no Hoje". O primeiro segmento aborda a importância do negro na formação da sociedade brasileira. Mostra as nações (tribos), países e costumes dos povos africanos que vieram para o Brasil. "Isso em forma de teatro de marionetes, a partir da encenação de dois bonecos, Oió e Aia. E dessa maneira de representar, através de marionetes, quem primeiro se utilizou foram os povos africanos, bem antes dos europeus", afirma Nivalda.</p> <p>O segundo quadro, "Batuque", é musical e tem como proposta enfatizar a contribuição do negro à música em todo o mundo, desde o jazz, o rock dos EUA, ao samba jongo, maxixe e</p> <p>lundu brasileiros. São focalizados artistas locais, da chamada "velha guarda", e autores de novas propostas musicais. No primeiro programa, o cantor e sambista Batatinha foi o destaque, representando a música tradicional. Hoje, o convidado é o músico Walter Lamar, que vai exibir a musicalidade do <i>reggae</i>.</p> <p>Em "Correio Nagô", há reportagens e debates de problemas vividos pela comunidade negra no dia-a-dia, além de outras questões. Hoje, por exemplo, o tema será a violência policial e a comunidade negra.</p> <p>Já o último quadro "Um Olho no Hoje", segundo Nivalda, "é um ensaio visual onde é utilizada a metalinguagem e questiona-se os fatores sociais que marginalizam o negro enquanto ser humano e cidadão".</p> <p><b>RESGATE</b></p> <p>Para a criadora do programa, "Afro-Memória" tem como importância primeira o fato de resgatar a contribuição do negro na formação da sociedade brasileira. "Por outro lado — diz Nivalda —, se nós vivemos em uma sociedade igualitária, temos que eliminar os preconceitos e o 'Afro-Memória' pretende dar sua contribuição para isso. O programa é dirigido para todas as pessoas, sem qualquer tipo de distinção, e a partir de um enfoque histórico e sociológico, pretendemos informar a brancos e negros sem qualquer forma de preconceito".</p> <p>Atém de Nivalda, a equipe do "Afro-Memória" é formada por Sérgio Brandão, assistente de produção, e mais Eliana Ornellas e Daniel Mattos.</p>	<p>Nivalda: sem qualquer forma de preconceito</p> <p>'Afro-Memória' é um projeto que tem autoria, direção e roteiro da socióloga e teatróloga baiana Nivalda Costa e pretende mostrar a contribuição que o negro deu à cultura brasileira, enfatizando também este aspecto no presente.</p> <p><b>RESGATE</b></p> <p>Para a criadora do programa, 'Afro-Memória' tem como importância primeira o fato de resgatar a contribuição do negro na formação da sociedade brasileira. 'Por outro lado — diz Nivalda — se nós vivemos em uma sociedade igualitária, temos que eliminar os preconceitos e o 'Afro-memória' pretende dar sua contribuição para isso. O programa é dirigido para todas as pessoas, sem qualquer tipo de distinção, e a partir de um enfoque histórico e sociológico, pretendemos informar a brancos e negros sem qualquer forma de preconceito'.</p>
--	---

Fonte: A MEMÓRIA..., ago. 1988. APNC

Nos supracitados textos, em 2011, ao rememorar uma de suas produções teatrais realizadas na década de 1970 e seu envolvimento no MNU-Ba, e, em 1988, ao apresentar as propostas de um programa televisivo, Nivalda Costa posicionou-se a favor da igualdade de direitos, contra posturas radicais e preconceituosas, militando, como uma intelectual negra, em defesa de uma racionalidade mais ampla, de uma visão do homem em perspectiva histórica e sociológica, de uma ampliação do acesso à educação e à cultura para todos.

De acordo com Gomes (2009), o intelectual negro é

[...] aquele que indaga a ciência por dentro e problematiza conceitos, categorias, teorias e metodologias clássicas que, na sua produção, esvaziam a riqueza e a problemática racial ou transformam raça em mera categoria analítica retirando-lhe o seu caráter de construção social, cultural e política. E ainda, é aquele que coloca em diálogo com a ciência moderna os conhecimentos produzidos na vivência étnico-racial da comunidade negra (GOMES, 2009, p. 426).

Esse grupo de intelectuais, que tem um perfil distinto principalmente quanto à natureza do seu discurso e a seu posicionamento nas lutas sociais, sempre existiu, mas, no Brasil, é “[...] a partir dos anos [19]90[,] [...] [que o mesmo] passa a assumir uma especificidade no campo do conhecimento acadêmico” (GOMES, 2009, p. 422). No caso de Nivalda Costa, e de uma geração de baianos e de baianas, seu posicionamento político em diferentes práticas socioculturais, na produção de saber-poder, configurou-se, oficialmente, a partir dos primeiros anos da década de 1970, no Curso de Formação de Ator<sup>7</sup>, ofertado pela UFBA, no período de 1972 a 1974 (COSTA, 2014), momento de articulação sociopolítica e cultural, de movimentos de contracultura, de afirmação dos valores de matriz afrodescendente e popular.

De 1971 a 1984<sup>8</sup>, anos de efervescência dos movimentos estudantis na história política do país, após abandonar o curso de Psicologia, o qual frequentou durante um ano (COSTA, 2010, informação verbal), aquela estudante ingressou e graduou-se em Ciências Sociais, pela UFBA; depois, de 1985 a 1986, cursou especialização em Antropologia, pela mesma instituição; e, em 1989, fez o Curso de Formação de Radialista, pelo Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia. Nos anos 2000, retornou à universidade, especializando-se em Relações Públicas, de 2000 a 2001, ofertado pela UNEB; e, em 2003, fez o Curso de Formação de Roteirista, pela Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia. Na UNEB, ainda, participou, até o momento de sua morte, do Grupo de Pesquisa de Estudos Africanos e Afro-brasileiros em Línguas e Culturas – GEAALC (CASTRO, 2018, informação verbal), formado

---

<sup>7</sup> Nivalda Costa atuou em pouquíssimos espetáculos como atriz, sendo inexpressiva essa figura no dossiê da SECPE, ao contrário do que ocorre quanto às imagens de diretora e de dramaturga.

<sup>8</sup> Acreditamos que no período de 1974 a 1978, embora não tenhamos encontrado registros, nem mesmo nos arquivos da Escola de Teatro e da Secretaria Geral de Cursos, ambas da UFBA, Nivalda Costa formou-se em Direção Teatral, na Escola de Teatro da UFBA ou em algum centro de formação profissional da época. Lembremos que em sua carteira profissional, de 1979, ela é registrada como atriz e diretora teatral, e nos documentos censórios, a mesma apresentou-se como diretora teatral, nos requerimentos, a partir de 1978. Ressaltamos que nem mesmo os amigos próximos ou colegas de profissão, daquele período, com os quais temos contato, souberam informar sobre essa questão. Além disso, curiosamente, aquela não registrou, em seu currículo informações quanto a sua formação em Direção, o que nos leva também a pensar em uma situação bastante peculiar ocorrida em meados da década de 1970, segundo pessoas da época nos informaram, de modo assistemático, que, naquele período, muitos alunos de uma turma de Direção teatral da UFBA fizeram o curso, mas não colaram grau, não pegaram o diploma, em um posicionamento político. Contudo, mais uma vez não temos registros oficiais quanto à veracidade dessa informação nem quanto à possível participação de Nivalda Costa nesse ato.

em 2008, coordenado pela Profa. Dra. Yeda A. Pessoa de Castro e pelo Prof. Dr. César Costa Vitorino, com área de concentração em Ciências Humanas e Antropologia.

Nos documentos reunidos no ANC, há indícios de um trabalho social e político de validação da arte e da cultura, empreendido por Nivalda Costa, por meio de estudos e pesquisas, como principal procedimento de luta social, como prática de cidadania, de um projeto inscrito na sua trajetória, de natureza micropolítica, direcionado às camadas populares. Nesse trabalho, realizado junto a movimentos, associações, centros e grupos sociais, a intelectual negra apresentou propostas e promoveu atividades culturais de intervenção na sociedade baiana, impactando outras práticas.

A noção de cultura, inerente às reflexões no campo das Ciências Sociais, a partir da qual é possível interpretar a natureza humana, “[...] é necessária, de certa maneira, para pensar a unidade da humanidade na diversidade além dos termos biológicos. Ela parece fornecer a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos [...]” (CUCHE, 1999 [1996], p. 9). Por meio da cultura, assim, podemos repensar “[...] explicações naturalizantes dos comportamentos humanos [...]” (CUCHE, 1999 [1996], p. 9), desfazer preconceitos, promover transformação social.

Em perspectiva antropológica, “cultura” é “[...] invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais” (CHAUÍ, 1995, p. 81). Nesse âmbito, pesquisadores defendem, para todos, dentre outros, o

[d]ireito a reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido da cultura, criando para isso espaços informais de encontro para discussões, troca de experiências, apropriação de conhecimentos artísticos e técnicos para assegurar a autonomia dos sujeitos culturais, exposição de trabalhos ligados aos movimentos sociais e populares (CHAUÍ, 1995, p. 82).

Os intelectuais, como Nivalda Costa, produtores e mediadores que reconhecem e defendem a cultura como um direito, posicionam-se, em certa medida, de modo autônomo e engajado, denunciando privilégios e manipulações. Desenvolvem práticas de conhecimento, práticas socioculturais, contrárias a formas de dominação, à relação desigual de saber-poder, herança do colonialismo reforçada na economia capitalista (SANTOS, 2009), contribuindo para a “[...] descolonização do saber, articulando, de forma consistente, diferentes perspectivas críticas à epistemologia moderna [...]” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 18), associadas a espaços e tempos específicos.

Em fins do século XIX, em condições históricas e sociais que tornaram possível, progressivamente, a constituição de um campo intelectual, ao se repensar as noções de arte, de



artista e do seu lugar na sociedade, uma ordem intelectual distinta “[...] se definia por oposição ao poder econômico, ao poder político e ao poder religioso, isto é, a tódas as instâncias que possam pretender legislar em matéria de cultura [...]” (BOURDIEU, 1968 [1966], p. 106).

De acordo com Chauí (2006, p. [1], grifo do autor),

[...] o pilar da emancipação ou a lógica da autonomia racional das artes, ciências, técnicas, ética e direito foi determinante para o surgimento da figura moderna do pensador e do artista não submetidos às instituições eclesiástica, estatal e acadêmico-universitária. A autonomia racional moderna das ações [...] e do pensamento [...] conferiu a seus sujeitos [intelectuais] algo mais do que a independência: conferiu-lhes *autoridade* teórica e prática para criticar as instituições religiosas, políticas e acadêmicas [...].

Contudo, essa autonomia dá-se no âmbito da produção capitalista, a partir da divisão social das classes, da separação entre os tipos de trabalho, da exploração econômica, da determinação histórica do saber (CHAUÍ, 2006).

Isso significa, como explicou Gramsci, que a classe dominante possui ‘intelectuais orgânicos’, mas significa também que a **autonomia racional das artes e do pensamento, entendida como autonomia dos intelectuais e de sua intervenção pública**, só pode ser afirmada se for balizada pela **tomada de posição no interior da luta de classes contra os dominantes e na redefinição dos universais**, compreendendo-os como universais concretos (CHAUÍ, 2006, p. [8], grifo nosso).

Gramsci (1982 [1949]), em uma abordagem sociológica dos intelectuais – distinta da de Bobbio (1997 [1993]) que considera intelectuais os homens que atuam na esfera das ideias, distinto do político, que atua na esfera da ação, “[...] um grupo de **homens não políticos**, [...] [que] combatem a razão de Estado em nome da razão sem outras especificações [...]” (BOBBIO, 1997 [1993], p. 123, grifo nosso) –, discute a existência de várias formas de categorias intelectuais, constituídas ao longo da história, e propõe uma distinção entre “[...] intelectuais como categoria orgânica de cada grupo social [...] e intelectuais como categoria tradicional [...]” (GRAMSCI, 1982 [1949], p. 13), estes últimos, grupo social autônomo e independente que atua sempre da mesma forma, a exemplo dos professores e clérigos.

Em relação àquele primeiro grupo, o dos “intelectuais orgânicos”, ligado a classes, que partilha valores e interesses na busca constante por outras conquistas, Gramsci (1982 [1949]) afirma que

**[c]ada grupo social**, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, **cria para si**, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, **uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função**, não apenas **no campo econômico**, mas também **no social e no político** [...] (GRAMSCI, 1982 [1949], p. 3, grifo nosso).

Partindo dessas considerações de Gramsci (1982 [1949]), Said (2005 [1994]), em consonância com Chauí (2006), quanto à autonomia, à intervenção pública e à defesa de questões universais por parte do intelectual, pondera que o mesmo, “[...] indivíduo com um papel público na sociedade, [...] não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses” (SAID, 2005 [1994], p. 25), como aquele da classe dominante. O intelectual, ligado a projetos políticos revolucionários, defende princípios básicos do ser humano para todos, não para parte da população, uma vez que

[...] age com base em princípios universais: [...] todos os seres humanos têm direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e à justiça da parte dos poderes ou nações do mundo, e [...] as violações deliberadas ou inadvertidas desses padrões têm de ser corajosamente denunciadas e combatidas (SAID, 2005 [1994], p. 26).

A atuação engajada do intelectual, que intervém de forma crítica na esfera pública, constrói-se por meio da afirmação da autonomia, quanto maior a independência desse sujeito, maior é sua luta em defesa da liberdade, maior é a sua tendência a criticar o poder, a transgredir a ordem vigente (CHAUÍ, 2006). A noção de engajamento está relacionada à “[...] tomada de posição no interior da luta de classes contra a forma de exploração e dominação vigentes em nome da emancipação ou da autonomia em todas esferas da vida econômica, social, política e cultural [...]” (CHAUÍ, 2006, p. [8]).

Quanto ao enfrentamento dos intelectuais às questões de autoridade e de poder, Said (2005 [1994]) adverte que

[n]inguém pode falar abertamente e o tempo todo sobre todas as questões [...], no entanto, [...] um dever especial do intelectual é criticar os poderes constituídos e autorizados da nossa sociedade, [...], particularmente quando esses [...] são exercidos numa guerra manifestamente desproporcional e imoral, ou então em programas deliberados de discriminação, repressão e crueldade coletiva (SAID, 2005 [1994], p. 100).

Além disso, para atuar com certa liberdade de opinião e de expressão, e, em condições propícias, “falar a verdade ao poder”, o intelectual, “[...] dotado de uma vocação para representar [...]” (SAID, 2005 [1994], p. 25), em quaisquer atividades que desempenha, deve se posicionar como amador e exilado, o que envolve muitos desafios. “[O] amadorismo significa uma opção pelos riscos e pelos resultados incertos da esfera pública [...] em vez do espaço para iniciados, controlado por especialistas e profissionais” (SAID, 2005 [1994], p. 91).

Ao analisarmos os tipos de vínculos e as instituições registrados no Currículo Lattes de Nivalda Costa (2014) quanto à sua atuação profissional, e se considerarmos seu posicionamento, principalmente, em tempos de ditadura militar – como alguém que, em um grupo de teatro formado por estudantes, combate o governo frontalmente, correndo todos os riscos, a fim de apresentar seus textos-peças-manifestos, textos escritos para o palco, a partir de pesquisas e estudos, como manifestos nos quais denuncia os abusos de poder e incita o público a buscar saídas, a transformar a realidade – podemos ler também Nivalda Costa como uma intelectual amadora, conforme a concepção de “intelectual amador”, de Said (2005 [1994]).

Para a montagem de algumas de suas produções teatrais, a mesma contou com o auxílio financeiro de instituições governamentais e/ou privadas, como o da Fundação Cultural do Estado da Bahia, na encenação do texto teatral *Anatomia das feras*, contudo, esse apoio em nada restringiu sua atuação como uma intelectual negra e amadora, sujeito que, em todas as atividades e as produções desempenhadas, assumiu uma condição, estrategicamente, marginal, testando, arriscando e experimentando, em dimensão crítica. O termo “marginal”, conforme Faria, Penna e Patrocínio (2015), está relacionado, aqui, à postura e à proposta de radicalização estética e de reivindicação política, adotada por artistas nas décadas de 1960 e 1970, como ato subversivo, indo de encontro à noção de marginalizado ou marginalização no sentido de posto/deixado de lado.

Alguns desses sujeitos, que ocuparam a cena pública e lutaram contra o regime, após 1980, contexto de (re)democratização da nação, sinônimo, naquele momento, de liberdade, de respeito à dignidade da pessoa humana e de igualdade de direitos sociais, políticos, econômicos e culturais, por um lado, começaram a ocupar outros espaços e outras funções, em um processo de profissionalização que restringe a autonomia, a intervenção crítica, contrário à atuação do intelectual amador. Esse “profissionalismo” é apontado por Chauí (2006) como uma das causas para o “[...] retraimento do engajamento ou o silêncio dos intelectuais [...]” (CHAUÍ, 2006, p. [9]), na atualidade, uma vez que o intelectual engajado é substituído, progressivamente, pelo “especialista competente” (CHAUÍ, 2006, p. [10]), no âmbito do sistema neoliberal, no qual se tem promovido “[...] o encolhimento do espaço público e o alargamento do espaço privado sob os imperativos da nova forma de acumulação do capital [...]” (CHAUÍ, 2006, p. [10]).

Por outro lado, outros retornaram, gradualmente, à academia, lugar privilegiado de produção de saber, de poder, de autorização de sujeitos e de legitimação de discursos, a fim de desenvolver pesquisas e estudos científicos, empreendendo diferentes formas de manifesto, de

lutas, de ações políticas. Entendemos “poder” como uma “[...] malha de relações de exploração/dominação/conflito que se configuram entre as pessoas na disputa pelo controle do trabalho, da ‘natureza’, do sexo, da subjectividade e da autoridade” (QUIJANO, 2009, p. 100). Nessa tensão epistemológica e política, conforme Gomes (2009), negros e negras inserem-se no campo da pesquisa e passam a ressignificar os conceitos de cultura, de poder e de raça, vinculados às lutas sociais, no Brasil, produzindo conhecimento e agindo, sobretudo, em defesa do direito à educação e à superação do racismo.

Nesse sentido,

[a] educação talvez seja o campo em que tal inserção se fez mais presente e visível. Tais sujeitos se configuram não só como pesquisadores que atuam no meio acadêmico. Eles produzem conhecimento e localizam-se no campo científico. São intelectuais, mas um outro tipo de intelectual, pois produzem um conhecimento que tem como objetivo dar visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências. Para tal, configuram-se como um coletivo, organizam-se e criam associações científicas a fim de mapear, problematizar, analisar e produzir conhecimento (GOMES, 2009, p. 421).

Esse grupo de intelectuais, no qual configuramos Nivalda Costa, é constituído por sujeitos políticos que atuam em rede, indagam as relações de produção e de circulação de conhecimento na sociedade, tendo como principal desafio fazer com que os diferentes grupos, sobretudo os que ocupam espaços privilegiados, “[...] compreendam o peso da cultura, das dimensões simbólicas, da discriminação, do preconceito, da desigualdade racial, de gênero e de orientação sexual na vida dos sujeitos sociais [...]” (GOMES, 2009, p. 421), e reconheçam que “[...] toda e qualquer forma de desigualdade precisa ser superada” (GOMES, 2009, p. 421).

Em suas produções discursivas, esses intelectuais têm discutido acerca da natureza e da validade do conhecimento científico, defendendo o reconhecimento da diversidade epistemológica, ontológica e cultural (SANTOS, B., 2008 [2006]), perspectiva inerente à produção dramática de Nivalda Costa, à SECPE. O debate sobre a diversidade epistemológica, segundo B. Santos (2008 [2006]), apresenta duas vertentes, dentre as quais destacamos a denominada “pluralidade externa da ciência”, de tendência intercultural, no âmbito dos estudos pós-coloniais, voltada para a problematização do universalismo da ciência, e, por conseguinte, para a necessidade de articulação entre os saberes e as formas de conhecimento.

De modo crítico, os pesquisadores dessa vertente, que buscam desfazer dicotomias e rasurar a ideia de conhecimento completo, uno,

[...] têm vindo a lutar por uma maior abertura epistémica, no sentido de tornar visíveis campos de saber que o privilégio epistemológico da ciência tendeu a neutralizar, e mesmo ocultar, ao longo de séculos. A abertura a uma pluralidade de modos de conhecimento e a novas formas de relacionamento entre estes e a ciência tem sido conduzida, com resultados profícuos, especialmente nas áreas mais periféricas do sistema mundial moderno, onde o encontro entre saberes hegemónicos e não hegemónicos é mais desigual e violento. Não por acaso, é nessas áreas que os saberes não hegemónicos e os seus titulares mais necessidade têm de fundar a sua resistência em processos de auto-conhecimento [sic] que mobilizam o contexto social, cultural e histórico mais amplo que explica a desigualdade, ao mesmo tempo que gera energias de resistência contra ela (SANTOS, B., 2008 [2006], p. 152-153).

Nessa corrente, os críticos lutam em prol do reconhecimento dos saberes dos povos e das nações antes relegados, do diálogo entre todos os tipos de conhecimento, entendidos como parciais, incompletos e contextuais. É uma luta contra a diferença epistemológica, que envolve outras instâncias e se insere no âmbito da cultura política, no combate a princípios do capitalismo (constituído de relações desiguais, hierárquicas e excludentes entre centro e periferia), sistema no qual se defende a monocultura do saber e a supremacia do conhecimento científico, o que intensifica o processo histórico de hierarquização do saber, de desigual distribuição cultural, de preconceito e de intolerância (SANTOS, 2009).

Esses sujeitos reinventam-se constantemente e buscam promover essas práticas de conhecimento, de preferência com a participação de todos os envolvidos, em uma atividade constante de análise da realidade, planeamento, execução e reavaliação, próprias a uma pesquisa-ação, interventiva, a fim de “[...] construir um modo [...] dialógico de engajamento permanente, articulando as estruturas do saber moderno/científico/ocidental às formações nativas/locais/tradicionais de conhecimento” (SANTOS, B., 2008 [2006], p. 154), fortalecendo, conseqüentemente, a proposta de uma “ecologia de saberes” (SANTOS, B., 2008 [2006], p. 154).

Ecologia de saberes ou ecologia de práticas de saberes diz respeito a

[...] um conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra-hegemónicas e pretendem contribuir para as credibilizar e fortalecer. Assentam em dois pressupostos: 1) não há epistemologias neutras e as que clamam sê-lo são as menos neutras; 2) a reflexão epistemológica deve incidir não nos conhecimentos em abstracto, mas nas práticas de conhecimento e seus impactos noutras práticas sociais (SANTOS, B., 2008 [2006], p. 154).

No seio dessa luta em defesa de uma pluralidade epistemológica, de um multiculturalismo, que envolve muitas outras instâncias, na qual Gomes (2009) afirma a existência de outro perfil de intelectual, o intelectual negro, figura que tem aumentado substancialmente no cenário brasileiro, desde a década de 1990, nos centros académicos, nós configuramos a intelectual negra Nivalda Costa e defendemos sua participação ativa naquela

vertente intercultural e na proposta de ecologia de saberes, considerando sua produção e sua atuação.

De acordo com Gomes (2009),

[n]o seu discurso, na sua produção escrita, na sua intervenção social, literária e acadêmica esses intelectuais [...] que não estão obrigados a somente produzir conhecimento sobre o negro, indagam a sociedade, a universidade e a ciência [...]. Esses profissionais sabem a dimensão política desse posicionamento e, portanto, não negam que estamos em um campo no qual se cruzam relações de raça e poder (GOMES, 2009, p. 428).

O intelectual negro, militante, posiciona-se politicamente e adota “raça” como construção social, cultural, histórica e política, ampliando e mobilizando esse conceito para produzir conhecimento, promover reflexões que extrapolam um grupo étnico-racial e social específico, intervindo socialmente por meio de problematizações e de ações. Pensamos em “militância” “[...] como produção de um conhecimento que não se esgota em si mesmo, mas propõe reflexões teóricas que induzem ações emancipatórias e de transformação da realidade” (GOMES, 2009, p. 433). Ressaltamos, entretanto, que esse grupo não é uniforme, ao contrário, é plural e heterogêneo, formado por diferentes homens e mulheres, e nem todos têm uma postura de intervenção, de emancipação e de vanguarda (GOMES, 2009).

Em consonância com esse perfil de intelectual apontado por Gomes (2009), lemos a atuação de Nivalda Costa no *Centro de Culturas Identitárias e Populares*, da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, como antropóloga, de 2012 até, pelo menos, 2014; na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, em 2008, como coordenadora pedagógica do curso *Capoeira: educação para a paz*, apoiado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural; no período de 1998 a 2006, como Assessora de Comunicação Social; e na Fundação Cultural do Estado da Bahia, de 1994 a 1996, como coordenadora e professora do *Centro de Cultura de Cajazeiras, Núcleo de Difusão Cultural Ulysses Guimarães* (COSTA, 2014).

Destacamos, contudo, a participação de Nivalda Costa como membro do conselho consultivo da AMAFRO, que tem como presidente José Carlos Capinan e um dos diretores Jaime Sodré, cujo principal projeto foi a criação e a implantação do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (MUNCAB)<sup>9</sup>, em Salvador, por meio de parceria entre a associação e o Ministério da Cultura, com apoio do CEAO/UFBA, responsável pelo Museu Afro-

---

<sup>9</sup> “O processo de construção do Museu Nacional de Cultura Afro Brasileira teve início em 2007 com as obras de restauração do prédio do antigo Tesouro, localizado no Centro Histórico, nas imediações da Igreja D’Ajuda” (MUSEU..., 2014a). Contudo, em 2009, quando o museu ainda estava em obras, a AMAFRO adotou o lema “Museu em Processo” e começou a realizar exposições e outras atividades. Maiores informações, consultemos o site <http://www.museuafrobrasileiro.com.br/site/>.

Brasileiro da UFBA (MAFRO)<sup>10</sup>, inaugurado na década de 1980. Capinan, que também é diretor do MUNCAB, teceu comentários sobre o museu, em um discurso político-cultural muito coerente com as ideologias daquela intelectual negra e de muitos de sua geração:

**[u]m museu pra [sic] fazer diferença. Como casa de difusão da cidadania de todos os homens, sem distinção. [...]. Minha geração começou a ler o mundo e a entender que tinha o direito de modificá-lo no Centro Popular de Cultura, forte movimento nacional liderado pela UNE nos anos 60. Fazer cultural como transformação. E este conceito ainda hoje prevalece. [...]. Museu não é apenas casa de cultura destinada a guardar o que foi feito. É para fazer e refazer o sentido das coisas que foram feitas para fazer algum sentido, não somente naquele momento, mas em qualquer tempo em que for necessário ensinar e inspirar aos homens e mulheres sentidos mais justos, mais belos e verdadeiros. Neste caso, para manter vivo o que viventes escravos e negros livres quiseram dizer, fazendo arte, fazendo religião, fazendo história, fazendo com grande amor e padrões étnicos – um eterno compromisso com a liberdade de querer que a vida faça sentido para todos, sem importar a cor da pele, entre os que só podem ser diferentes pela diferença que fazem. Somos o que fazemos. Um lugar para fazer pessoas aptas a entender novas condições e criar novas alternativas. [...]. Transformar dores em sonhos. Sonhos em realidade. Dificuldades não em queixas, mas em reflexão e ação. Em práxis. Fazer das crianças das cidades e do campo, no Brasil e no mundo, como as de Salvador ou de qualquer outra cidade baiana, de qualquer bairro e qualquer cor, cidadãos do mundo (CAPINAN, 12 abr. 2011, p. [1], grifo nosso).**

Na AMAFRO, Nivalda Costa atuou, em 2008, como produtora e coordenadora do Projeto *Diálogos Afro-Brasileiros* e, em 2007, como coordenadora pedagógica do Projeto *Êres do Museu*. Participou, ativamente, do Projeto Educativo “Reconstruindo o Quilombo” (Cf. Figuras 81, 82, 83 e 84), no qual se desenvolveram, de 6 a 9 de março de 2007, seminários, exposições, oficinas e shows, principalmente, nos espaços do Terreiro Ilê Axé Apô Afonjá.

---

<sup>10</sup> Cf. <http://www.mafro.ceao.ufba.br>.

Figuras 81, 82, 83 e 84 – Projeto *Reconstruindo o quilombo*

Fonte: MUSEU..., 2014b

Em relação ao MUNCAB, Nivalda Costa esteve envolvida em todos os momentos, desde o planejamento e a implantação (Cf. Figuras 85 e 86), realizando, em 2009, na função de coordenadora pedagógica, a primeira exposição, *Benin Está Vivo Ainda Lá: ancestralidade e contemporaneidade*, com curadoria de Emanuel Araújo (FERNANDES, 2016), além de atuar em atividades como oficinas, em 2011<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> As fotos referentes à atuação de Nivalda Costa na AMAFRO, recentemente encontradas no site do MUNCAB, na seção galeria, serão integradas posteriormente ao ANC.



Figuras 85 e 86 – Prédio do antigo Tesouro, MUNCAB



Fonte: MUSEU..., 2014b

Nesses lugares, em diferentes momentos, a referida intelectual desenvolveu, em parceria com muitos outros intelectuais, agentes sociais, atividades em que se visavam à formação, informação e reflexão crítica, assim como à garantia de acesso a bens culturais e à criação cultural, buscando intervir na sociedade. Ela (junto àqueles) (re)construiu espaços de visibilidade e de audibilidade, apresentou narrativas alternativas e possibilitou descentralizações, no teatro, na literatura e na televisão, coadunando com o que Spivak (2010 [1985]) defende ao afirmar que cabe ao intelectual “[...] a tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual” (SPIVAK, 2010 [1985], p. 15).

Dentre os muitos intelectuais da geração de Nivalda Costa, destacamos Antônio Risério<sup>12</sup>, Jaime Sodré<sup>13</sup>, Jônatas Conceição<sup>14</sup>, José Carlos Capinan<sup>15</sup> e José Carlos Limeira<sup>16</sup>, sujeitos multifacetados, escritores, nascidos na Bahia, nas décadas de 1940 ou 1950, vinculados à academia, à pesquisa científica, em torno às áreas da sociologia, da antropologia e da ciência política, unidos por uma concepção contracultural e por uma matriz africana. Todos esses fazem parte de uma geração de intelectuais que,

[...] a partir dos anos [19]90[,] [...] passa a assumir uma especificidade no campo do conhecimento acadêmico. Esse momento é marcado pela formação de uma nova geração de negros e negras que concluem a pós-graduação nos anos 80 e se inserem na universidade [...] como pesquisadores (GOMES, 2009, p. 422).

Esses intelectuais negros, cada um a sua maneira, enquanto membros de instituições de ensino, em sua maioria, públicas, “[...] se inserem politicamente na luta anti-racista [sic] e desafiam a universidade e os órgãos do Estado a implementarem políticas afirmativas” (GOMES, 2009, p. 423). José Carlos Limeira desempenhou relevante papel em defesa às

<sup>12</sup> Antonio Risério “[...] nasceu na Bahia, em 1953. Fez política estudantil em 1968 e mergulhou na viagem da contracultura. [Possui especialização em Antropologia e mestrado em Sociologia]. Implantou a televisão educativa, as fundações Gregório de Mattos e Ondazul e o hospital Sarah Kubitschek, na Bahia. Fez o projeto para a implantação do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Tem feito roteiros de cinema e televisão. [...]. Escreveu, entre outros, os livros *Carnaval Ijexá* (Corrupio, 1981), *Caymmi: Uma Utopia de Lugar* (Perspectiva, 1993), *Textos e Tribos* (Imago, 1993), *Avant-Garde na Bahia* (Instituto Pietro Bardi e Lina Bo, 1995), *Oriki Orixá* (Perspectiva, 1996), *Ensaio sobre o Texto Poético em Contexto Digital* (Fundação Casa de Jorge Amado, 1998) [...]” (PUBLIFOLHA, [200-], p. [1]).

<sup>13</sup> Jaime Santana Sodré Pereira nasceu em 19 de fevereiro de 1947. “[D]iplomado pela Escola de Belas Artes da UFBA, onde concluiu o curso de Licenciatura em Desenho, no ano de 1975. Concluiu Mestrado em Teoria e História da Arte, com trabalho sobre a influência da religião afro-brasileira na obra escultórica de Mestre Didi. Leciona na UNEB e CEFET [Centro Federal de Educação Tecnológica da Bahia, atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia] disciplinas ligadas às áreas de desenho, produção gráfica e design. O educador, escritor e designer Jaime Sodré tem diversos prêmios nos campos das Artes Plásticas e da Música. [...]. Atualmente, conclui doutorado com trabalho intitulado ‘A imprensa e o candomblé: informação e desinformação’” (UNIVERSIDADE..., 2018a, p. [1]).

<sup>14</sup> Jônatas Conceição da Silva (1952-2009), “[f]oi poeta atuante no Movimento Negro da Bahia, professor de Língua Portuguesa, radialista, diretor e coordenador do Projeto de Extensão Pedagógica do Bloco Afro Ilê Aiyê, em 1976. Além disso, publicou em vários periódicos, tais como a revista *O Saco*, de Fortaleza, na qual publicou o conto “Minha Missão”; o jornal *A Tarde* em que saiu o conto “Margens Mortas”, depois republicado no volume 10 da série *Cadernos negros*” (UNIVERSIDADE..., 2018b, p. [1]).

<sup>15</sup> “José Carlos Capinan (Esplanada-BA 1941). Letrista, poeta, escritor, jornalista, publicitário, médico. Aos 15 anos começa a escrever poesias. Em 1960, muda-se para Salvador para estudar direito na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ao mesmo tempo matricula-se em teatro no Centro Popular de Cultura (CPC), onde conhece Caetano Veloso e Gilberto Gil. Três anos depois escreve a peça *Bumba Meu Boi*, musicada por Tom Zé. Muda-se para São Paulo no início dos anos 1960, trabalha como redator publicitário [...]. No decorrer da carreira, estabelece parcerias com os principais artistas da MPB: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Jards Macalé, João Bosco, Fagner, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Tom Zé, Moraes Moreira, Sueli Costa, Joyce” (DICIONÁRIO..., [2002?], p. [1]).

<sup>16</sup> José Carlos Limeira Marinho Santos (1951-2016), soteropolitano, autor de poemas, contos, crônicas e artigos, foi colaborador dos *Cadernos Negros* desde 1980 e participou de diversas antologias publicadas no Brasil, na Alemanha e nos Estados Unidos. “Militante do Movimento Negro brasileiro, integrou a direção de diversas entidades como o IPCN – Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, do qual foi vice-presidente cultural – [...]. Nessa linha, participa de atividades comunitárias e religiosas do povo negro brasileiro, e atua em diversas organizações [...]” (KIBUKO, 2016, p. [1]).

Políticas de Ação Afirmativa para inclusão social dos afrodescendentes e Indígenas, no ensino superior, na UNEB (KIBUKO, 2016). Todos eles, no âmbito dos espaços acadêmicos, desenvolve(ra)m pesquisas e busca(ra)m intervir, de alguma maneira, na sociedade, filiados a movimentos comprometidos com um projeto coletivo.

Esses homens partilha(ra)m com Nivalda Costa (Sodré, em diversas parcerias de trabalho, projetos e instituições; Conceição e Limeira, em atividades promovidas pelo CEAO; Capinan, na AMAFRO e no MUNCAB; esse último e Risério, na FCJA) uma ideologia cultural, embasada em suas vivências e experiências, que atravessa seus projetos de pesquisa e suas lutas contra a desigualdade vivenciada na Bahia e no Brasil. Juntos, tomando a educação e a arte como procedimento de transformação social, empreende(ra)m uma batalha diária para criar espaços culturais e proferir narrativas de afirmação, na busca por construir uma sociedade mais democrática.

Essa tendência submerge em suas produções, as quais, os intelectuais negros, em sua maioria, têm dificuldade para publicar, e são constantemente questionados quanto ao seu discurso, muitas vezes, pelo teor de denúncia e pelo tom de convocação para transformar a sociedade. Embora tais produções tenham, tradicionalmente, pouca visibilidade midiática e certo desinteresse por parte do mercado editorial, esses intelectuais “[...] vivem sob suspeita devido ao tipo de conhecimento politicamente posicionado que realizam” (GOMES, 2009, p. 431), seu discurso é potente o suficiente para promover descentramentos e rupturas.

Esse aspecto é imanente à produção intelectual de Nivalda Costa, e, aqui sublinhamos a produção dramaturgica, pois a mesma teve muita dificuldade para produzir seus espetáculos (situação registrada em matérias de jornais e em depoimentos concedidas à ETTC) e, além disso, sempre teve o veto de passagens ou a não liberação dos seus textos, na íntegra, por se considerar que a mesma visava, por meio dos textos teatrais, denunciar a realidade e provocar o público à mudança, apresentada como possível (perspectiva inscrita nos pareceres censórios).

Nas décadas de 1990 e 1980, Nivalda Costa participou de relevantes projetos junto a pesquisadores, intelectuais, artistas e escritores, em ações afirmativas, visando o acesso à educação para todos. Ressaltamos sua atuação no projeto de pesquisa *Afro Memória: 100 Anos de Abolição*, de 1988 a 1992; na série *Arte/Literatura*, editado pelo CEAO, de 1982 a 1990; e na montagem do espetáculo *Paixão – Caminho do ressurgir da Catedral ao Pelourinho*, em 1980, nos quais se promoveram reivindicações, saberes e (re)leituras.

O projeto de pesquisa *Afro Memória: 100 Anos de Abolição*<sup>17</sup> coordenado e desenvolvido por aquela, de 1988 a 1992, financiado pelo Ministério da Cultura, contou com a participação de Eliana Ornelas, Livia Calmon, Sergio Brandão e Wanda Cavaliere (COSTA, 2014). Ao almejar como objetivos “[...] o resgate, a identificação e a catalogação das manifestações culturais de origem negro-africana no Estado da Bahia [...]” (COSTA, 2014, p. [5]) para, em seguida, “[...] produzir material audiovisual capaz de subsidiar o ensino de disciplinas que tratavam de assuntos concernentes ao estudo das etnias negras no Brasil” (COSTA, 2014, p. [5]), Nivalda Costa propôs agendas de discussões e atividades voltadas para o ensino da história e da cultura afro-brasileira, antecipando-se quanto à necessidade de produzir material didático e, por conseguinte, de incluir essa temática, de forma significativa, na formação dos cidadãos baianos e brasileiros.

Oficialmente, somente em 2003, a partir da Lei 10.639/03, alterada pela Lei 11.645/08, tornou-se obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira, nos níveis fundamental e médio, no Brasil. No Artigo 26, daquela Lei, há:

§ 1º O conteúdo programático [...] incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras (BRASIL, 2003, p. 1).

A fim de orientar o ensino e a criação de projetos envolvendo a temática, o Ministério da Educação elaborou as Diretrizes Curriculares Nacionais, por meio de consulta a grupos e a membros do “[...] Movimento Negro, [...], aos Conselhos Estaduais e Municipais de Educação, a professores [...], a pais de alunos, enfim a cidadãos empenhados com a construção de uma sociedade justa [...]” (BRASIL, 2004, p. 10).

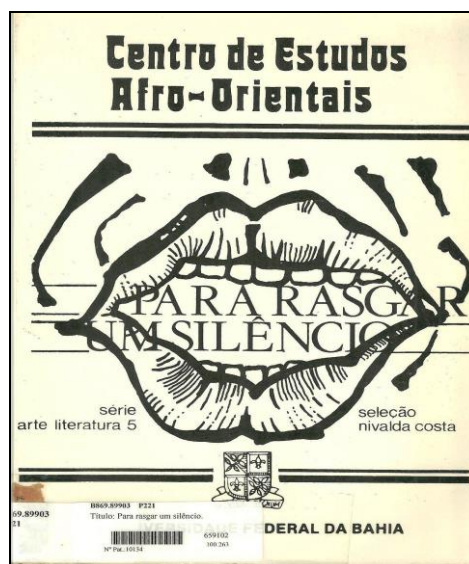
O desenvolvimento do supracitado projeto de pesquisa condiz com as discussões tecidas no CEAO/UFBA, a partir das quais também se planejou e executou, no início da década de 1980, a série Arte/Literatura, da qual Nivalda Costa participou ativamente. Consideramos, em especial, *Para rasgar um silêncio*, quinto e último número da série, publicado em 1990, organizado por ela, que assina o texto de apresentação do livro, espaço em que teceu um discurso problematizando o fazer poético, a liberdade de expressão e a literatura como potência para discutir questões de memória, de identidade e de poder.

---

<sup>17</sup> Esse projeto, que tem como resultado a produção de um material audiovisual (COSTA, 2014), provavelmente está vinculado ao IRDEB, fundação ligada à Secretaria da Educação do Estado da Bahia, no qual Nivalda Costa trabalhou de 1985 a 1992. Nesse sentido, essa pesquisa subsidiou a criação e o desenvolvimento do programa televisivo *Afro-Memória*, produzido pela TVE Bahia, em 1988.

Nessa introdução, situa o leitor tanto em relação a seu lugar de enunciação, da Baía de Todos os Santos, da cidade de Salvador, diversa e plural, quanto em relação à proposta dos escritores, inscrita na capa, no desenho e no título (Cf. Figura 87), de renovação estética, de vanguarda, própria a uma “[...] literatura emergente [...]” (COSTA, 1990, p. [3]), assim autodenominada.

**Figura 87** – Fac-símile da capa do livro *Para rasgar um silêncio*

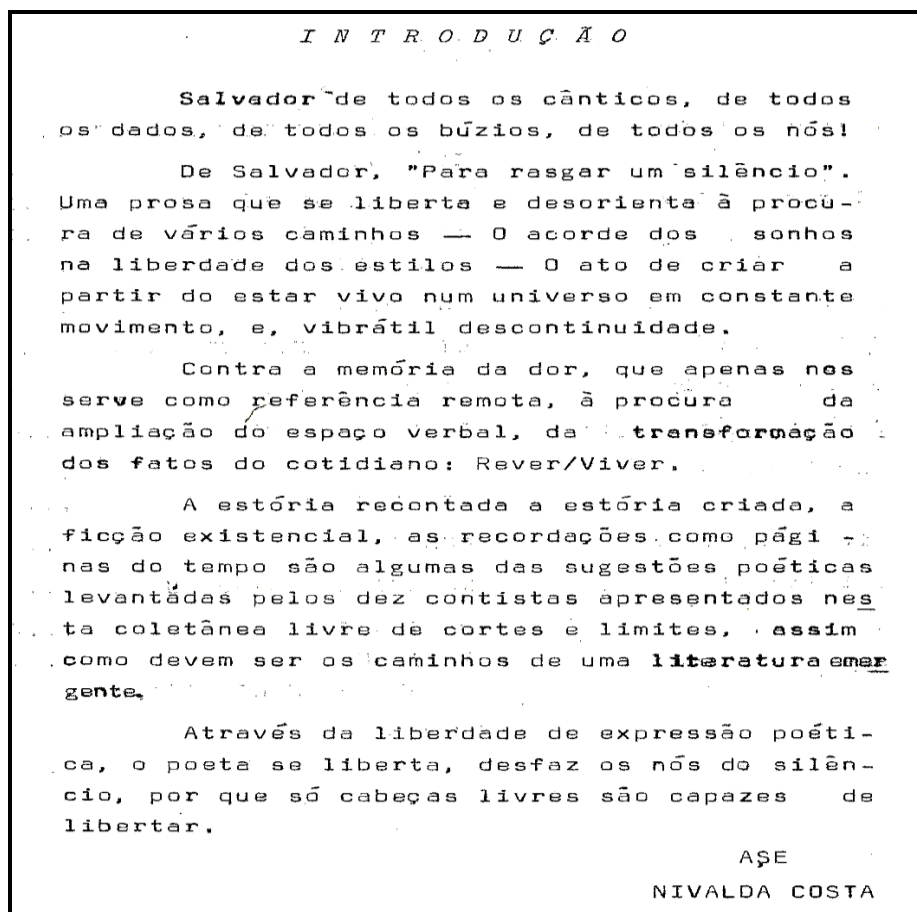


Fonte: COSTA, 1990. ACEAO

A mesma registrou ainda a tendência a se posicionar no entre-lugar, na fronteira entre as dimensões crítica e ficcional, ao escrever “[a] estória recontada a estória criada, a ficção existencial, as recordações como páginas do tempo são algumas das sugestões poéticas nesta coletânea [...]” (COSTA, 1990, p. [3]), e a perspectiva de criar sem cortes, limites e censura, momento em que “[...] o poeta se liberta, desfaz os nós do silêncio [...]” (COSTA, 1990, p. [3]), e, por conseguinte, torna-se capaz de, por meio de sua produção intelectual, libertar. Entendemos “libertar” de modo associado à ideia de “[...] socialização radical do poder [...]” (QUIJANO, 2009, p. 114), que envolve promoção de descentramentos, “[...] o engajamento na luta pela destruição da colonialidade do poder [...]” (QUIJANO, 2009, p. 113).

Leiamos, à figura 88, o documento, na íntegra:

Figura 88 – Fac-símile da Introdução do livro *Para rasgar um silêncio*



Fonte: COSTA, 1990, ACEAO

Em uma matéria veiculada no jornal *A Tarde*, do dia 14 de dezembro de 1990, intitulada *Contistas baianos rasgam o silêncio* (Cf. Figura 89), sobre o lançamento do supracitado livro no Espaço Cultural Cantina da Lua, Nivalda Costa, apresentada como antropóloga e teatróloga, explicou que ao reunir textos de variados conteúdos e estruturas, a ideia foi “[...] criar uma diversidade, mostrando outros caminhos e novos estilos [...]” (CONTISTAS..., 1990), que convergem quanto há um “[...] *feeling* negro, o *soul* negro que perpassa todos os contos [...]” (CONTISTAS..., 1990).

Figura 89 – Recorte de jornal sobre o livro *Para rasgar um silêncio*

Fonte: CONSTISTAS..., 14 dez. 1990. APNC

Jaime Sodré, um dos contistas que contribuíram, abordou, na matéria, sobre as possibilidades do gênero literário “conto”, quanto a questões estéticas e políticas, e às dificuldades enfrentadas por artistas baianos para editar e publicar suas produções, assim como sobre o “caráter artesanal” da edição (registro que ratifica a informação dada por Castro (2018)). Além disso, comentou acerca do lançamento de um periódico sobre temas negros, intitulado *Versos e Prosas*, de publicação mensal, ressaltando que “[...] embora dedicado ao negro, o periódico não veicula só textos de autores negros, mas também de brancos que tratem do tema” (CONSTISTAS..., 1990).

Essas produções, a série e o periódico, que resultaram de iniciativas críticas e políticas de um grupo de intelectuais baianos, promovem reflexões acerca do papel e da atuação de intelectuais negros, engajados, que, conforme afirma Gomes (2009),

[...] acreditam que aquilo que produzem e escrevem não se reduz a interpretação da realidade segundo uma teoria específica [...]. Na realidade, a sua produção tem um objetivo mais ousado: a emancipação social e a contestação de cômodas análises científicas alicerçadas no mito da democracia racial (GOMES, 2009, p. 430).

Na supracitada matéria de jornal, Nivalda Costa comentou sobre os seus contos publicados no livro, sobre sua constante preocupação com a linguagem e seu processo de

criação a partir de suas “[...] referências existenciais [...]” (CONTISTAS..., 1990), da “[...] livre criação [...]” (CONTISTAS..., 1990). Esse relato reforça a ideia registrada na introdução do livro quanto “[...] à procura da ampliação do espaço verbal [...]” (COSTA, 1990, p. [3]), de outros tipos de expressão, e também nossa leitura quanto à sua dramaturgia, em particular, resultante de uma busca contínua da artista por romper estruturas tradicionais e repressivas e renovar esteticamente por meio de pesquisas, no jogo com linguagens, materialidades e elementos, em um fazer-pensar experimental, sempre ensaio, sempre processo, em que todo o espaço gráfico, físico e/ou cênico significa.

Em relação à peça *Paixão – Caminho do ressurgir da Catedral ao Pelourinho* (MARFUZ, 1980), encomendada e financiada pela Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia (Bahiatursa), uma repartição estadual do governo da Bahia, em uma matéria publicada no jornal *Correio da Bahia*, do dia 2 de abril de 1980, lemos:

**[é] como Carnaval. Todo ano tem.** Sempre durante a Semana Santa junta-se um grupo de atores, diretores e monta-se um trabalho sobre a vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo. **Mas este ano a Bahiatursa quis fazer algo diferente. Mais novo, mais movimentado, mais bonito. E reuniu Walter Smetak, Luiz Marfuz, Nivalda Costa, Reginaldo Flores (Conga) e Leda Muhana para pensarem sobre o trabalho.** E eles, com mais 16 atores/dançarinos, trabalharam durante um mês sobre o tema **[a Paixão de Cristo, sua morte e ressurreição]**. O resultado pode ser visto até hoje às 20h, **partindo da Catedral Basílica e indo terminar no Largo do Pelourinho.** Explica-se: **é um espetáculo itinerante com cenas se sucedendo em diversos lugares do Terreiro, Rua Alfredo de Brito e Largo do Pelourinho.** Os textos foram baseados nos Evangelhos e em trechos de Brecht, Renata Palotini, Ernesto Cardenal, Gregório de Mattos e José O. Falcom [e no roteiro elaborado pelos coordenadores do espetáculo (MARFUZ, 1980, f. 2)] [...] (CORREIO..., 2 abr. 1980, grifo nosso).

Nesse espetáculo itinerante, diferentemente do apresentado todo ano, realizou-se uma apresentação movimentada, como a Bahiatursa queria, ou não, uma vez que aqueles teatrólogos inovaram, correndo todos os riscos, ao menos, em dois aspectos: a escolha dos atores que interpretaram Nossa Senhora e Cristo, e a representação da morte do personagem Cristo. Do grande elenco, cerca de quarentas pessoas, formado por bailarinos e atores, a atriz Vera Pita, uma mulher negra, e o ator Freddy Ribeiro, um homem mulato, que à época usava cabelo *black power* (RIBEIRO, 2018, informação verbal), foram escolhidos para interpretar os personagens, Nossa Senhora e Cristo, respectivamente, e, além disso, esse morria de três formas, flechado, chicoteado e fuzilado (DOUXAMI, 2001), contextualizando-se a peça à época, ao regime militar. Luiz Marfuz (2016, informação verbal)<sup>18</sup> confirmou a veracidade

<sup>18</sup> Informação obtida por Luiz Marfuz, durante o Seminário *Vozes do teatro em tempos de ditadura militar: Equipe Textos Teatrais Censurados*, realizado nos dias 20 e 21 de outubro de 2016, no Instituto de Letras da UFBA.



desse registro e atribuiu a Nivalda Costa essa “ousadia”, além de comentar a respeito da recepção conservadora e preconceituosa do público baiano, que manifestou estranhamento e indignação, principalmente, quanto a Nossa Senhora ser representada por uma mulher negra.

Nesse texto teatral, submetido aos órgãos de Censura em 5 de março de 1980, a cena da morte é registrada às folhas 14 e 15, quando o personagem Cristo é chicoteado, açoitado, torturado com a coroa de espinhos e levado para o calvário. No exame censório do texto (PARECER..., 1980a) e do ensaio geral, realizado no Teatro Vila Velha (RELATÓRIO..., 1980), os técnicos de Censura opinaram pela liberação, sem qualquer tipo de restrição. Em entrevista à ETTC, o ator Freddy Ribeiro (2018), convidado por Nivalda Costa para encenar o personagem Cristo, teceu alguns comentários sobre o espetáculo:

[...] Valter Smetak, [...] além de musicar e compor a trilha sonora, [...] tocava ao vivo, [...], numa kombi, que ia acompanhando a trajetória do espetáculo. O espetáculo iniciava dentro da Catedral [Basílica]. Após a missa, eu levantava, tirava a roupa e ficava nu dentro da catedral, e Miriam Reis, que fazia Paulo, o Apóstolo, vinha com esse roupão, idealizado por Raul William e Nivalda, que era de um lutador de boxe, e colocava em cima de mim, e eu saía pela nave central da Catedral para a cena do batismo, no Terreiro de Jesus [...].

[...] Um fato [risos] interessante, é que, durante o ensaio geral, a cena final do Cristo, que, na verdade, era foi fuzilado, flechado e enforcado, se eu não me lembro [engano] também, não pôde ser ensaiada, por que uma prostituta da área se abraçava com o Cristo, [...] nesse caso, eu, como ator, fazendo o Cristo, e gritava que ninguém ia matar o homem dela, e toda vez que eu ia ensaiar a cena [risos] da morte do Cristo, acontecia isso, então a estreia aconteceu sem esse ensaio [...] poder ter acontecido, era a própria Maria Madalena, na verdade, real. Foi muito bem aceito. Foi uma ousadia para a época, como tudo que Nivalda fez, sempre a vanguarda, à frente do tempo, na estética, na noção de espaço fantástica dela, na noção de adaptação de texto, em sua inteligência ímpar (RIBEIRO, 2018, informação verbal).

Nesse relato, o ator comentou sobre a cena da morte, de três formas, embora tenha apresentado uma versão distinta daquela de Marfuz, e revelou detalhes da encenação, como o ato de nudez dentro da Catedral Basílica. Essa informação não consta no texto teatral (MARFUZ, 1980) nem foi mencionada no relatório do exame do ensaio geral, no qual o técnico registrou não haver restrições quanto ao texto e à encenação, pois ambos estavam de acordo com as normas censórias (RELATÓRIO..., 1980). Logo, acreditamos que aquele ato de nudez, parte da primeira cena, assim como a passagem da morte de Cristo, só tenha acontecido no dia da encenação.

Nivalda Costa, nesse sentido, cumpriu seu papel, assumiu seu lugar de intelectual, de uma época e de uma sociedade, em tendência multifacetada, como intelectual negro, amador e múltiplo. Hoisel (2012, p. 161) esclarece que “[...] a expressão intelectual múltiplo define a diversidade de lugares de produção de discursos (ou de escritas), onde estes sujeitos se

inscrevem e se produzem [...]”, discutindo questões pessoais e culturais. Desse modo, e por meio de ações coletivas, aquela intelectual buscou construir, em todas as atividades nas quais esteve envolvida, espaços de discussão, condições sociais e perspectivas de mudança.

Conforme Spivak (2010 [1985], p. 14), “a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar [...], possa ser ouvido(a)”. Não se trata de falar pelo outro ou de representá-lo, mas de “[...] trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido” (SPIVAK, 2010 [1985], p. 14). Essa tarefa marca, substancialmente, a produção aguerrida de Nivalda Costa, é parte constitutiva e constituinte de sua trajetória subversiva e de suas muitas práticas de resistência.

Said (2004), ao evidenciar as funções suscetíveis à intervenção e à elaboração intelectuais, pontua:

**[o] papel do intelectual é primeiro apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas sobre a história**, diferentes daquelas fornecidas pelos que combatem em nome da memória oficial e da identidade nacional, que tendem a trabalhar em termos de unidades falsificadas, por meio da manipulação de representações demonizadas ou distorcidas das populações indesejadas e/ou excluídas e da propagação de hinos heroicos entoados para eliminar tudo antes deles. Pelo menos desde Nietzsche, **a produção de conhecimento histórico e as acumulações de memória têm sido consideradas de muitas maneiras como uma das fundações essenciais de poder, orientando as suas estratégias, traçando o seu progresso** (SAID, 2004, p. 47, grifo nosso).

O movimento de produção de narrativas, de condições de (re)leituras, é contemplado por Nivalda Costa, também, no ato de arquivamento do eu, uma de suas práticas de resistência, constituindo-se como mais uma forma de intervenção e de articulação, ao conservar documentos-testemunhos de uma sociedade, de uma época, de um grupo, de uma vida, ao possibilitar a (re)construção de uma história e a atualização de uma memória.

#### Arquivar a própria vida

[...] é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo (ARTIÉRES, 1998, p. 31).

Os arquivos pessoais, espaço privilegiado de articulação entre o pessoal e o social, de natureza heterogênea e híbrida, podem ser concebidos como “[...] conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, [...], cientistas, escritores, artistas etc. [...]” (BELLOTTO, 2006, p. 266). Diferentemente dos arquivos públicos, não têm sua constituição, manutenção,

preservação e disponibilização garantidas, pois dependem da ação acumuladora voluntária de uma pessoa física, não se submetendo ao controle do governo e da sociedade (HEYMANN, 2012).

Os arquivos pessoais ganham relevância como fontes de pesquisa e de estudo, a partir da década de 1970, no âmbito da França, quando o campo historiográfico passa por transformações significativas. Há uma revalorização do indivíduo na história, enquanto ator/agente histórico, situado em determinado tempo e lugar; as vivências/experiências desse sujeito passam a ser concebidas como cruciais para o entendimento dos processos sócio-históricos e culturais por quais passam a sociedade, e, por conseguinte, emerge um interesse por todos os documentos, em uma perspectiva micro-histórica (GOMES, 1998).

De acordo com Marques (2007), nas décadas de 1970 e 1980, iniciou-se também um movimento de deslocamento dos arquivos pessoais de escritores, de suas casas, espaço privado, para instituições universitárias ou centros culturais de documentação e pesquisa, onde os mesmos recebem tratamento especializado e adquirem outros valores e funções. Os arquivos literários, em particular, como lugares de produção do conhecimento, passam a subsidiar diversas pesquisas que, conseqüentemente, “[...] ampliam as possibilidades de cidadania, na medida em que transformam a informação especializada em conhecimento público [...]” (MARQUES, 2007, p. 17).

Nesse sentido, os arquivos pessoais podem ser analisados como “[...] figura epistemológica, desenhada a partir de determinadas práticas discursivas [...]” (MARQUES, 2007, p. 15), mas também de práticas arquivísticas, de operações intelectuais e manuais, que envolvem as tarefas de analisar, selecionar, recortar, rasurar, dentre outras (MARQUES, 2007), empreendidas por escritores, intelectuais, artistas, e outros, a partir da preocupação em constituir seus arquivos pessoais.

O gesto de arquivamento de diversos documentos que testemunham sua trajetória e sua produção, ao menos da década de 1970 aos anos 2000, por Nivalda Costa, é próprio do intelectual engajado, que almeja “[...] tornar público e elucidar de maneira dialética e oposicionista o conflito [...], desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto quanto a quietude normalizada do poder invisível [...]” (SAID, 2004, p. 40). A intelectual arquivou, em sua residência, diversos documentos (textos teatrais, recortes de jornais (publicação autoral e de terceiros), materiais sobre a encenação de seus espetáculos, cartazes, fotos, contratos, programas, desenhos/plantas de cenários, cópia de Certificados de Censura, roteiros

televisivos, poemas, contos, folhas manuscritas e datiloscritas, dentre outros) e objetos, tais como revistas, livros e discos, relativos a seus projetos pessoais e a suas posições sociais.<sup>19</sup>

O material proveniente do APNC, importante fonte de pesquisa que compõe o ANC, foi disponibilizado por Nivalda Costa, em 2007, 2009, 2010 e 2011, quando a mesma empreendeu escolhas, reescrevendo-se ao valorizar alguns documentos, os quais dão a ler determinados aspectos de sua vida, e ao ocultar muitos outros, permitindo a digitalização de **textos teatrais**, testemunho de *Aprender a nada-r*; *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*; *Vegetal vigiado*; *Passagem para o encanto* e *Suíte: o quilombola*; de **folhas avulsas**, que nos informam sobre dados da encenação de *Anatomia das feras*; *Aprender a nada-r*; *Casa de cães amestrados*; *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*; *Glub! Estória de um espanto*; *Hamlet*; *Pequeno príncipe: aventuras*; *Vegetal vigiado*; e de **recortes de jornais**, que se encontram colados em folhas de ofício, em sua maioria com indicação quanto à data de publicação (dia, mês e ano) e ao nome do jornal, à caneta esferográfica ou a lápis.

Foram concedidos também, para digitalização, **Certificados de Censura**, referentes aos textos *Anatomia das feras*, *Casa de cães amestrados*, *Glub! Estória de um espanto* e *Pequeno príncipe: aventuras*; **fotografias** de ensaios de *Anatomia das feras*; **cartazes** de *Anatomia das feras*, *Aprender a nada-r*, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, *Glub! Estória de um espanto* e *Hamlet*; **programas** de *Anatomia das feras* e *Hamlet*; **ingresso** e **panfleto** de *Glub! Estória de um espanto*; **termos de contrato de aluguel** do Teatro Castro Alves e do Forte de São Marcelo; **carteira profissional** da APATEDEBA; e **convite de lançamento do livro** *Da cor da noite: poemas dramáticos*.

O ato de arquivamento, e também o de concessão a diferentes pesquisadores e instituições, não é neutro, é uma forma de operar na conservação de determinada memória e de orientar a construção e o reconhecimento de uma identidade. No arquivo, nos documentos e nos objetos, encenam-se múltiplas identidades, do titular e dos sujeitos que, em diferentes momentos e por diversos motivos, entram em contato com os mesmos. Desse modo, o escritor, “[...] de um lado, arquivava documentos e papéis [...]; de outro, ao fazê-lo, ele também se arquivava [...], ele monta imagens de si, preservando a memória de sua formação intelectual, de relações afetivas e profissionais [...]” (MARQUES, 2012, p. 72-73). Essas imagens estão

---

<sup>19</sup> Temos conhecimento a respeito do APNC e dos materiais e objetos ali reunidos, a partir das entrevistas concedidas por Nivalda Costa, bem como a partir de conversa informal com Anderson Spavier, em 2016. Reiteramos, contudo, que nunca tivemos acesso direto ao referido arquivo, ao contrário, o contato, a consulta e a digitalização dos documentos, por parte de diferentes membros da ETTC, foram atividades sempre mediadas por Nivalda Costa.

em constante transformação e são construídas pelos próprios titulares e por outros sujeitos, inclusive, o pesquisador.

Após a morte de Nivalda Costa, seus amigos, Anderson Spavier e Carmelite Moreira, na condição de arcontes, promoveram intermediações no APNC, em termos de acomodação espacial e de organização. Eles afirmaram ter realizado uma análise de cada um dos documentos, descartando alguns, e agrupando os materiais em envelopes e caixas. Ao empreender estas tarefas de avaliação, seleção, agrupamento e conservação, eles imprimiram determinados valores ao arquivo, e, conseqüentemente, suplementaram a(s) imagem(ns) e a memória daquela, assim como o significado do conjunto de sua obra<sup>20</sup>.

De acordo com Artières (1998), os sujeitos constituem e mantêm arquivos pessoais “[...] para ver sua identidade reconhecida[,] [...] para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano” (ARTIÈRES, 1998, p. 14). Tratar sobre práticas de arquivamento do eu, envolve pensar na função e no valor social dos arquivos de vida, nas maneiras de arquivamento e na intenção autobiográfica, caracterizada como um “movimento de subjetivação” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

É uma prática de construção de si, de apresentação e de representação para si mesmo e para os outros, e de resistência, devendo o pesquisador interrogar os documentos pessoais e interpelá-los quanto às noções de “espontaneidade”, “autenticidade” e “verdade” que podem ser equivocadamente atribuídas aos mesmos (GOMES, 1998). Em relação a ilusão biográfica, Bourdieu (1996 [1986], p. 185) critica a representação e a naturalização de histórias de vida como um “[...] relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção [...]”, que a tradição literária tende a reforçar. Ao narrar ou expor sua vida, o sujeito acaba por selecionar e destacar determinados acontecimentos ou passagens e, ao mesmo tempo, omitir outros, produzindo, forjando, consciente ou inconscientemente, uma história de vida, manipulando a própria existência.

Nivalda Costa, no gesto de arquivamento, também movimento de desarticulação ideológica e estética, passou a representar a si mesmo e a assumir o papel de produtora de conhecimento sobre sua própria vida, trajetória e luta, a qual envolve muitos outros sujeitos, projetos de vida e lutas socioculturais. Ela teceu, mais uma vez, uma política de ação, que, por conseguinte, permite, em diferentes tempos, diversos estudos e orienta modos de leitura, por

---

<sup>20</sup> O trâmite de doação legal do arquivo por parte da mãe de Nivalda Costa para os referidos arcontes está em andamento. Durante o Seminário *Vozes do teatro em tempos de ditadura militar: Equipe Textos Teatrais Censurados*, realizado nos dias 20 e 21 de outubro de 2016, no Instituto de Letras da UFBA, aqueles manifestaram a pretensão de transferir esse legado à ETTC, para diferentes estudos e pesquisas acadêmicas. Até o momento, tal processo não se deu.

parte de pesquisadores. Realizada essa leitura quanto à intelectual negra engajada, amadora e multifacetada, de relevante atuação nas décadas de 1980, 1990 e 2000, voltamos nosso olhar para a dramaturga e para a diretora, para sua dramaturgia censurada, modo de intervenção social, prática de um (te)at(r)o político e experimental, desenvolvida na década de 1970, interpretando-as, criador e criatura, por meio dos documentos do dossiê da SECPE.

#### 4.2 TEATRO, PODER E ESPAÇO: EM CENA, A INTELLECTUAL ENGAJADA, A DRAMATURGA CRIATIVA E A DIRETORA OUSADA (NAVEGANDO SEM CARTAS NÁUTICAS)

[...] [E]u era uma rebelde [...], estudante da Escola de Teatro com uma série de rebeldias, com uma série de resistências [...] ao aprendizado que se tinha por lá, [...] ao bom comportamento excessivo que se tinha por lá, que significava a ausência de atividade. [...] Esse bom [...] comportamento era absolutamente sem criatividade, [...] era uma elegia [...] ao teatro tradicional que me interessava somente como aprendizagem, como pesquisa, mas não [...] como ação, como elemento de criação [...] (COSTA, 2010, informação verbal).

Nessa entrevista, gênero textual e discursivo no qual também se encenam outras imagens, Nivalda Costa (2010) comentou sobre sua postura como estudante da ETUFBA, em início da década de 1970. Década essa que, para alguns, começa em 1969, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, pelo então Presidente Costa e Silva, momento de maior repressão e censura do país, que só terminou em dezembro de 1978 com a revogação do ato pelo Presidente Ernesto Geisel.

De acordo com Kehl (2005),

[o] Ato Institucional nº 5, AI-5, encerrou precocemente [...] [a] promissora década de 1960. Embora o regime tenha começado em abril de 1964, durante os quatro anos seguintes o país ainda não tinha abandonado as grandes esperanças inauguradas no curto período do governo João Goulart. Não eram esperanças propriamente revolucionárias, mas as reformas sociais e estéticas que se tentava implantar traziam ares de revolução para um país que se modernizava tão tardiamente como o nosso (KEHL, 2005, p. 31).

Por meio do AI-5, que encerra qualquer possibilidade de reforma social, foram concedidos direitos ao Presidente da República quanto ao Congresso Nacional, às Assembleias Legislativas e às Câmaras de Vereadores, podendo o mesmo intervir nos estados e nos municípios do país, sem qualquer limitação; à suspensão dos direitos políticos de quaisquer cidadãos; à proibição de atividades ou manifestações políticas; à censura prévia a todas as formas de diversões públicas; à suspensão da garantia de *habeas corpus*, em casos de crimes políticos (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971), o que transformou radicalmente o cenário brasileiro, em geral, e o processo de produção, circulação e recepção

teatral, em particular. “Depois do [...] AI-5, as prisões se multiplicaram, as torturas se intensificaram, com métodos aperfeiçoados, e as execuções secretas tornaram-se prática comum” (MACIEL, 2005, p. 105).

O Brasil viveu, em fins de 1960 e início de 1970, um dos momentos mais repressivos do país por conta das consequências do AI-5, instrumento de um governo estritamente opressor e violento, todavia, foi tomado também, em todas as instâncias, sobretudo no campo da arte, por ideias contestatórias e libertárias, próprias ao movimento de contracultura, as quais permeavam movimentos internacionais surgidos nos Estados Unidos, desde a década de cinquenta (LEÃO, 2009).

No interior da contracultura cria-se [...] um quadro matizado de oposição aos regimes tecnocratas e totalitários, ao pensamento cientificista, ao entendimento da política como abstração, entre outros, para afirmar premissas que abarcam discussões e vivências a respeito de aspectos abrangentes da existência (LEÃO, 2009, p. 36).

O processo de transculturação foi absorvido por parte da juventude brasileira, como reflexo de um momento de revisão de valores tradicionais. Esse ideário apareceu “[...] como uma ideologia de vanguarda, contracultural-experimentalista [...]” (LEÃO, 2009, p. 37), uma manifestação de resistência em resposta aos acontecimentos históricos, que, a partir de 1970, aglutinaram diferentes sujeitos, engajados socialmente, que buscaram produzir uma renovação estética, ideológica e cultural. Nesse sentido, Risério (2005) adverte que

[...] a contracultura se expandiu no Brasil não *por causa*, mas *apesar* da ditadura. Equacionar contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes [...] (RISÉRIO, 2005, p. 26, grifo do autor).

O movimento *underground* caracteriza-se como estilo, modo de vida e cultura marginal, subversivo, que se manifestou em diferentes meios de expressão nos anos 1960 e 1970. Segundo Pereira (1986, p. 22), “[...] desencantada com o presente [...], o que [a juventude] tentava criar era um mundo alternativo, *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado [...]”. Naquele momento, o interessante era ser alternativo, manter-se fora do sistema, contrário a um pensamento tradicional, acadêmico, a fim de buscar outros caminhos, outras saídas, para a transformação social.

Envolvida nessa atmosfera, Nivalda Costa (2010), na supracitada entrevista, descreveu-se como uma estudante rebelde, artista em formação que reconhecia a importância do conhecimento desenvolvido na ETUFBA, acerca das dramaturgias clássicas, tradicionais, mas resistia àquele aprendizado, por entender ser descontextualizado, uma vez que o ensino e,

consequentemente, a produção artística desenvolvidos, não atendiam às demandas estéticas e éticas da época, não lhe servindo como elemento de criação, como política de ação cultural.

A ETUFBA teve e tem um relevante papel na profissionalização de artistas baianos e na história do teatro na Bahia, contudo, outros pesquisadores e artistas também reconhecem as fragilidades da instituição, naquele período. Segundo Franco (1994), que registra em seu livro a repercussão da decadência da escola na imprensa, em fins de 1960 e início de 1970, a “[...] Escola de Teatro [...], até 1964, conseguiu manter o padrão de uma das melhores do mundo, com o surgimento dos primeiros grupos profissionais da cidade e com as atuações dos amadores [...]” (FRANCO, 1994, p. 142).

Leão (2009) comenta sobre o aprendizado e a dinâmica da ETUFBA, naquele período, em consonância com o relato de Nivalda Costa (2010) e o registro de Franco (1994), ao afirmar que a instituição “[...] mostra-se aquém do papel significante que teve até 1964, quando se mostrou inovadora, produzindo trabalhos marcantes e dando novos rumos para o fazer teatral na Bahia” (LEÃO, 2009, p. 56). De 1967 a 1970, quando a universidade está sob a vigência militar, a mesma “[...] mantém-se ‘a duras penas’. [...]. A Escola de Teatro não dá conta da demanda dos dois cursos aprovados pela lei: o de Formação de Ator, em nível médio, e o de Direção Teatral” (LEÃO, 2009, p. 107).

Faltam professores e espaço para discussão e aplicação de teorias e práticas dramáticas menos ortodoxas, condizentes com a realidade nacional, com os anseios de muitos estudantes, que, apesar da vigilância e da repressão, encontravam, fora da Escola, espaços de aprendizado, de criação, e, em certa medida, de liberdade, em ensaios e apresentações realizados em sua maioria no Teatro Vila Velha e, mais raramente, nos teatros Castro Alves e Santo Antônio, únicos existentes até 1974 (FRANCO, 1994).

Envolvidos por movimentos de contracultura, muitos estudantes, profissionais e amadores de teatro, buscaram uma estética que respondesse às suas inquietações e à realidade sócio-política, investindo em uma proposta e postura de vanguarda, em uma “[...] atitude de negação das tradições artísticas que se dão em determinadas circunstâncias históricas e sociais, para propugnar a renovação dos códigos e procedimentos estéticos [...]” (LEAO, 2009, p. 44). Por parte do governo, a censura prévia era usada como forte instrumento de repressão, a partir do qual, de forma institucional, o DPF controlava os sujeitos e proibia suas produções teatrais, com cortes parciais, de natureza diversa, ou veto integral.

Nesse período, foram desenvolvidas, em todo o país, diferentes respostas sob a forma de criação dos textos e de montagem das peças teatrais, no âmbito, ao menos, de três tipos de teatro, um teatro comercial, convencional; um teatro voltado para questões estéticas, “[...] de



qualidades artesanais, ecoando concepções e métodos filiados àquele teatro brasileiro que se fez moderno a partir da década de quarenta [...]” (LEÃO, 2009, p. 45); e um teatro no qual se articulam o estético e o político, em diferentes matizes, visando construir uma nova concepção de representação e contribuir para a transformação da realidade brasileira.

Leão (2009) e Maciel (2005) destacam, nessa última vertente teatral, três grupos de expressão nacional, do Rio de Janeiro, o Grupo Opinião, de João das Neves, um dos fundadores, e de São Paulo, o Teatro de Arena, de Gianfrancesco Guarnieri, Vianninha e Augusto Boal, e o Grupo Oficina, de José Celso Martinez Corrêa. Os mesmos desenvolveram um trabalho engajado, de realismo crítico, contra os abusos do regime militar, com ênfase no viés tropicalista – movimento vanguardista que surgiu na música brasileira, estendeu-se a outras áreas e buscava subverter as convenções estético-cultural e sociopolítica – aliado à estética brechtiana<sup>21</sup> – na qual se investe na poética da cena, vinculada a questões sociais e políticas, transformando o palco em tribuna para debater injustiças, apresentar condições e suscitar uma atitude crítica no público.

Quanto à estética brechtiana, os artistas apresentaram (re)leituras do teatro épico, político, de Bertold Brecht, promovendo a quebra da estrutura aristotélica formal de uma peça, o predomínio de construções não lineares visando a descontinuidade, a fragmentação e o distanciamento, rompendo com a ilusão teatral, com a identificação do público com o personagem (LEÃO, 2009).

Segundo Fernandes (2010, p. 118),

[...] é inegável que a encarnação da personagem pelo ator foi um dos principais alvos de ataque dos antiteatralistas que, olhados por esse ângulo, podem ser considerados precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade.

Nesse processo dialético cênico, os teatrólogos investiam em alegoria, colagem de textos, combinação de elementos e de linguagens distintas, no uso de meios de comunicação de massa, novela de rádio, televisão, história em quadrinhos, na mistura de gêneros teatrais, melodrama, chanchada, teatro de revista, dentre outros. Em Salvador, essa tendência aparece na cena teatral, em 1968,

---

<sup>21</sup> Estética propagada por Bertolt Brecht (1889-1956), dramaturgo, poeta, teórico das artes e ativista político alemão, que “[...] desenvolveu, por meio de experimentação e pesquisa, por análise crítica e fundamentação teórica, por assunção política e deliberação ideológica, uma atrevida linguagem e modos de estruturação teatrais [...]” (GUINSBURG, 2007, p. 102).

nos trabalhos de Álvaro Guimarães, João Augusto<sup>22</sup> e Orlando Senna [...]. Sob esta ótica [tropicalista e brechtiana], são concebidos e encenados os espetáculos *Uma Obra do Governo*, [...] dirigida por Álvaro Guimarães; *A Companhia das Índias*, de Nelson de Araújo, com direção de Orlando Senna, e *Stopem, Stopem!*, de vários autores, com direção de João Augusto e Haroldo Cardoso (LEÃO, 2009, p. 55).

Havia também, em algumas propostas, uma articulação intensa entre as artes, tendo como traço característico o gestual, a *performance*, como uma forma de denúncia, de transgressão, de romper com pressupostos do teatro clássico. A *performance* surge nos anos 1960, como arte de intervenção na qual se associam artes visuais, teatro, dança, música, elementos audiovisuais, poesia e cinema. O *performer/artista*, o texto, o público, o espaço e o tempo assumem papéis distintos em uma manifestação híbrida, inacabada, efêmera e aberta, podendo ser realizada em qualquer espaço físico (PAVIS, 2008 [1996], p. 284, s.v. *performance*).

Essa arte está relacionada a duas outras tendências, o *happening* e a *body art*,

[a] primeira surge no início do século XX nos movimentos de vanguarda: dadaísmo, futurismo, surrealismo. Marca a quebra nas convenções teatrais, como a distinção palco-plateia, e a narrativa linear. No *happening* também se tem o envolvimento de várias mídias: música, dança, artes plásticas, *art-collage*, teatro etc. A segunda se diferencia [...] à medida que a presença física do artista torna-se essencial; o corpo torna-se o suporte artístico. [...] [O] artista dá importância à sua movimentação física, a relação com o espaço-tempo, a ligação com o público (MOTA, 2015, p. 338-339).

Assim, os artistas, mesmo sob opressão, buscaram outras formas de se comunicar com o público e de driblar os órgãos de Censura, articulando linguagens e signos, repensando a relação palco-plateia, rompendo com a linearidade e com a estrutura da narrativa dramática, pondo em diálogo diferentes saberes. “[...] [O] teatro [...] foi mobilizado pelo desejo de colocar à prova seus limites, tencionando até o ponto de ruptura as fontes tradicionais de sua produção” (FERNANDES, 2010, p. 122). Consequentemente, nesse período, contrariando todas as adversidades, houve uma efervescente produção teatral, por meio da qual, muitas vezes, empreenderam-se denúncias e discutiram-se estratégias para mudar o país. As questões estéticas e éticas, desse modo, não se desvincularam, estavam nas pesquisas temáticas e formais dos dramaturgos, diretores e encenadores, constituíam a peça teatral direcionada para um público heterogêneo, levado a refletir e a agir socialmente.

---

<sup>22</sup> Para maiores informações sobre o teatro de João Augusto, consultemos, no repositório da UFBA, a dissertação *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar* e a tese *Teatro de cordel de João Augusto entre arquivo(s), edição e estudos*, ambas de Ludmila Antunes de Jesus, apresentadas ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, em 2008 e em 2014, respectivamente.

Em alguns espetáculos, havia articulação entre as ideias de Brecht, de Antonin Artaud<sup>23</sup> e de Jerzy Grotowski<sup>24</sup>, em uma tendência a explorar a cena, a improvisação, a mímica corporal, o desnudamento do personagem, a relação entre palco e plateia, repensando o teatro como apresentação, o texto como mais um elemento, o público como agente (LEÃO, 2009). Nessa tendência teatral não ortodoxa, contracultural, vanguardista, configuramos a produção dramaturgicamente de Nivalda Costa, que, como outros artistas, assumiu seu lugar de agente crítico e de mediadora cultural, produzindo teatro a partir de estudos, apesar de todas as dificuldades.

Contracultura, nesse caso, não somente entendida como um fenômeno histórico, um conjunto de movimentos da juventude dos anos 1960, articulado ao “[...] espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida [...]” (PEREIRA, 1986, p. 20), mas, de forma mais ampla, como uma postura crítica frente à cultura convencional, “[...] de enfrentamento diante da ordem vigente [...]”, “[...] um tipo de crítica anárquica [...] que [...] ‘rompe com as regras do jogo’ [...]” (PEREIRA, 1986, p. 21), que ressurgiu em diferentes épocas e situações.

Dentro e fora da ETUFBA, em meio a diferentes tendências estéticas e a movimentos socioculturais, a estudante realizou pesquisas por conta própria acerca, principalmente, do teatro épico de Brecht (de tendência ideológica e crítica, no qual se propaga a ruptura da ilusão teatral, e o teatro é transformado em tribuna), do teatro da crueldade, de Artaud (um teatro apresentação, com ênfase na formação do ator) e do teatro-laboratório, de Grotowski (teatro experimental<sup>25</sup>, de vanguarda, com foco na formação do ator e na construção de personagens). Essas propostas, que convergem no que tange à dessacralização do teatro clássico (a crise da representação, o descentramento do texto e a poética espetacular) e à propagação de um teatro político, foram articuladas, cenicamente, na SECPE.

Em entrevista, Nivalda Costa comentou sobre sua pesquisa acerca de Antonin Artaud e de Brecht, respectivamente. Leiamos:

---

<sup>23</sup> Antonin Artaud (1896-1948), ator de cinema e teatro, diretor e poeta, fundamentou-se nos teatros orientais em sua proposta de teatro da crueldade, de fechamento da representação, enfatizando a importância do treinamento e do posicionamento dos atores em cena. No livro *O teatro e seu duplo*, propôs desenvolver o treinamento dos atores junto ao dos dançarinos, atletas, palhaços e cantores.

<sup>24</sup> Jerzy Grotowski (1933 – 1999), diretor de teatro polaco, a partir de pesquisa, desenvolveu um método de formação para ator, enfocando em sua presença física no palco. O ator, nessa proposta, é um “[...] santo que se desvela diante do espectador sem utilizar os truques miméticos de um teatro de personagens, para evidenciar o papel na sua estrutura e autenticidade, de forma a que o espectador possa compreendê-lo e o ato comunicacional se complete. Esse ator penetra na intimidade da sua experiência, cria partituras com o corpo e a voz e irradia sua confissão para a plateia” (LEÃO, 2009, p. 188).

<sup>25</sup> Em Salvador, na década de 1960, “[o] Grupo Experimental de Cultura estreou **Bananalha** (Criação Coletiva), um espetáculo de teatro e música, e Ricardo Calheiros dirigiu **O Adorável Cogumelo da Bomba Atômica** (Ricardo Calheiros), prenunciando a anarquia experimental dos anos 70 [...]” (FRANCO, 1994, p. 168).

[...] minhas pesquisas, quando eu era aluna da Escola de Teatro, eu lia Artaud também. Talvez, eu tenha sido, naquela época [...], uma das poucas... [...] dos poucos alunos [...], da Escola de Teatro, que tinha ouvido falar em Artaud, só os professores, com certeza, [conheciam] [...]. No entanto, eu tinha um livro de Artaud, em língua portuguesa, tradução em Portugal, [...] que era *O teatro e seu duplo*. Então, [...] eu [...] encontrei [...] muitas das características [...] que eu pensava de um ator, da condição do corpo, da condição do ator, do papel do ator no contexto social [...].

Então, [...] eu pensei muito nas experiências lidas sobre o processo de “Artaud-ator”, [...] fui compondo nessa possibilidade, digamos assim, eu acho que tenho uma um método [...] de trabalhar o ator, [...], eu gosto de trabalhar todas as estruturas de um espetáculo. [...]. Então, Artaud entra na minha vida, na minha pesquisa teatral, na minha vida teatral, como um elemento assim absolutamente significativo que eu encontrei dentro da experiência dele para a construção da minha própria, digamos assim, teoria de trabalhar a própria vida.

[...] Brecht é um revolucionário dentro desse critério de linguagem teatral que nós estamos falando. Quando ele cria a teoria do distanciamento para o ator. Então, dentro do meu processo, digamos assim, de eu trabalhar a personagem, de trabalhar ator, sobretudo trabalhar a personagem no ator. O Brecht é de uma significação imensa, porque graças a isso meus atores podem entrar e sair de seus personagens de uma forma consciente e tranquila. É quando meu ator, ele passa a ter assim o seu papel social, exatamente quando ele é brechtiano, digamos assim, um *link* brechtiano (COSTA, 2010, informação verbal).

Nesses trechos, ao comentar sobre sua formação, aquela assumiu desenvolver um método de trabalho com base nos aportes teóricos de Artaud e teórico-práticos de Brecht, relevantes para sua construção como diretora de atores e para sua vida, perspectivas que se entrecruzam. Segundo Sontag (1986),

[...] [n]inguém que [...] trabalha no teatro é insensível ao impacto das ideias específicas de Artaud sobre o corpo e a voz do ator, a utilização da música, o papel do texto escrito, a interação entre o espaço ocupado e o espaço da platéia [...] (SONTAG, 1986, p. 36).

Quanto à Brecht, ela destacou o recurso de distanciamento (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranhamento), a partir do qual “[...] o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2010, p. 151). Com esse recurso, a quarta parede do teatro tradicional, que separa o palco do público e da qual provém a ilusão, é diluída, o que provoca um comportamento ativo, pois há outra forma de catarse, não mais purgativa, como absorção de emoções, no sentido aristotélico, mas como produção de conhecimento e de ação.

Em entrevista, Ribeiro (2018) relatou sobre o trabalho de Nivalda Costa, suas perspectivas estéticas e seu trabalho com os atores:

Nivalda trabalhava muito em cima de [Jerzy] Grotowski, de [Jacques-Marie Émile] Lacan<sup>26</sup> e [Thomas] Richards<sup>27</sup> [...], numa época [em] que o teatro era basicamente em cima de [Constantin] Stanislavski. Claro que tinha Stanislavski, mas trabalhávamos muito em cima de Grotowski. Com muitos laboratórios, muitos trabalhos psíquicos conduzidos preciosamente por Nivalda Costa, em laboratório de horas e horas e horas, para se chegar aonde... ao personagem, onde ela queria exatamente para o personagem (RIBEIRO, 2018, informação verbal).

Assim, naquele contexto de tensão, por meio de leituras e de pesquisas diversas realizadas, principalmente, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, geralmente, à tarde (COSTA, 2009, informação verbal)<sup>28</sup>, a estudiosa, que se dedicou a conhecer, à busca por saber, por aprender, para além de simples estudante que frequentou um curso, produziu uma série de estudos cênicos, autodenominada *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*, SECPE, que representa a materialização de uma plataforma crítica, de um programa de arte, interpretada por nós como prática de conhecimento, de resistência e de intervenção, parte da política de ação sociocultural inscrita em sua produção intelectual.

Segundo Suely Rolnik (2010, p. [7]), “[...] a potência política da arte não está em revelar o assunto macropolítico, mas em performatizar a tensão de vida pelo corpo daquela experiência macropolítica [...]”, investindo na reconfiguração da arte, em perspectiva teórica e prática, e na noção de resistência, em dimensão micropolítica. A “resistência micropolítica”, esclarece Suely Rolnik (2016 [2015], p. [4]),

[...] não se trata de um combate pela tomada deste poder, nem tampouco se faz por oposição ao mesmo ou por sua negação, mas sim de um combate que se trava por meio da afirmação de uma micropolítica ativa, a ser investida em cada uma de nossas ações cotidianas, inclusive aquelas que implicam nossa relação com o Estado, que estejamos dentro ou fora dele.

<sup>26</sup> “O conjunto das teorias lacanianas pode ser situado sob o signo de dois enunciados, ambos se referindo à noção de inconsciente e às suas relações com a linguagem e com a noção de sujeito: 1. O inconsciente é estruturado como uma linguagem; 2. O inconsciente do sujeito é o discurso do outro. O que Lacan pretende mostrar, com todo o seu longo ensino e em seus seminários, [...], é que devemos conferir à relação do homem com a linguagem uma dimensão totalmente diferente, pois ela é aquilo pelo qual nascem sujeito humano e mundo de objetos. Porque é ingressando em sua ordem (a ordem do significante), submetendo seu desejo à sua grande regra de aliança e de troca, que o homem se constitui enquanto tal face a um mundo, ele mesmo resultado do arranjo das impressões sensíveis nas categorias do sentido” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 [1989], p. [115], cf. verbete *Jacques Lacan*).

<sup>27</sup> Thomas Richards, nascido em 1951, é um artista norte-americano, ator e diretor de teatro. “Ele começou seu aprendizado com Grotowski em 1985 e seu trabalho em conjunto se desenvolveu até o falecimento de Grotowski em 1999. [...]. Na Itália, a princípio, Richards trabalhou como assistente de Grotowski, mas logo se tornou o líder de uma das equipes de trabalho e, depois, o ‘colaborador essencial’ de Grotowski. Eventualmente, o Sr. Richards tornou-se Diretor do Programa de Pesquisa em Artes Cênicas no Workcenter. Richards foi uma força motriz fundamental na pesquisa desenvolvida no Workcenter que veio a ser conhecida como ‘Art as Vehicle’. Em 1996, Grotowski decidiu mudar o nome do Workcenter de Jerzy Grotowski para Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards, porque, como ele especificou, a direção do trabalho prático já se concentrou nas mãos de Thomas Richards” (WORKCENTER..., [200-], p. [1]).

<sup>28</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em fev. 2009, à ETTC, na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, em Salvador.

Essa afirmação micropolítica perpassa os projetos artísticos e socioculturais desenvolvidos por Nivalda Costa, sobretudo, a SECPE, em relação à qual, a mesma relatou:

[...] houve um período em que eu estava realmente escrevendo, [...] [apesar d]esses limites. [N]uma estrutura política, eles tiram algum processo criativo das pessoas, [...] na América Latina e sobretudo no Brasil, em que pensar era quase um sacrilégio, [...], você pensar diferente do seu patrão, do estado, aquilo poderia significar muitas coisas [...]. Então eu questionava [...] formas de poder, eu questionava formas de domínio em relação ao ser humano [...], então, eu criei esta série de relação sobre poder e espaço, e isso até foi uma coisa assim que quase que natural, quando eu vi, eu tinha construído dois textos que [...] ideologicamente estavam ligados àquilo de fato, [...] eu continuei a construir, e [...] fui esgotando [...], fui escrevendo diante disso (COSTA, 2010, informação verbal).

A SECPE é lida ainda como um meio de sobrevivência, uma produção impactada por seu próprio contexto histórico, o Brasil, em 1970, de intensa repressão e censura, de movimentos em prol de liberdade (de expressão, cultural, política, racial, de gênero, sexual, entre outras), de vertentes teatrais políticas contrárias aos princípios de um teatro convencional, com fins lucrativos, no qual se visa agradar ao público. O teatro, nessa proposta, é adotado como espaço de intervenção política e cultural, no qual os artistas arriscam sentidos, apesar da insegurança e do medo.

A SECPE, composta por seis textos – reiteramos, *Anatomia das feras*; *Aprender a nada-r*; *Casa de cães amestrados*; *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*; *Glub! Estória de um espanto* e *Vegetal vigiado* –, tem como tema central “relações de poder”, temática discutida, em diferentes matizes, tanto no que tange ao conteúdo quanto à forma de apresentação. Esses, escritos para ser encenados, lidos por nós como textos-peças-manifestos, são anárquicos em sua própria estrutura, se considerarmos os ditames da época, de um teatro centrado no texto, com muitas falas, pouco propício, cenicamente, a improvisações e a liberdades por parte do diretor e dos atores.

De acordo com Foucault (2005 [1979], p. 75-76),

[c]ada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder [...]. E se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito – forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder. [...].

Nos supracitados textos teatrais, embora haja a representação de ditadores, de sujeitos submissos e de agentes transformadores, que se rebelam e tramam diversas reações, em alguns momentos, há a noção de poderes e de pontos de resistência, os quais se exercem em variados níveis e esferas sociais. Em todos, uma situação de opressão é apresentada, na qual

se discutem relações sociopolíticas, envolvendo diferentes grupos e núcleos da sociedade, configurada como instância móvel, dinâmica, instável. Consequentemente, em maior ou em menor medida, há a noção de indivíduo como efeito e polo de transmissão do poder, sempre em condição de exercer e de sofrer sua ação, em conformidade com as ideias de Foucault (1999 [1976]).

Em uma matéria de jornal sobre *Anatomia das feras*, a dramaturga-diretora problematiza a derrubada/dissolução do regime vigente, do Estado – tradicionalmente, tomado, de maneira reduzida, como representante central e único de poder – pois essa não significava acabar ou transformar com a rede de poderes em circulação na sociedade, demonstrando consciência quanto à necessidade de uma reversão, não inversão, de valores. Leiamos:

[n]este último ato [do texto *Anatomia das feras*] fazemos a interrogação do futuro. Haverá novo poder, nascido dos que foram colonizados, mas será um novo poder que, de outro modo, também será um sistema de opressão. Este é o clima que deixamos: qual será o caminho para a libertação total? Creio que, primeiro, é a tomada de consciência de todo o processo vivido, depois, a luta pela liberdade, até suas últimas consequências (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6).

Nessa concepção, o teatro é um lugar propício para estabelecer diálogos e discutir questões sociais, sendo todos os elementos cênicos importantes para a leitura do espetáculo. Em uma matéria de jornal (doc. NC02a0001-78), fica explícita a concepção de teatro como comunicação, criação e experimentação, sempre aberto a outras leituras e possibilidades.

[...] [O] teatro é um meio de comunicação inesgotável, sempre cheio de novas soluções que ainda não foram exploradas, mas que podem ser concebidas dentro da nossa sociedade. [...].  
‘No teatro’, explica [Nivalda Costa], ‘tudo é feito dentro de um contexto e, a partir do momento em que as pessoas vêm o trabalho e participam do contexto, estamos contribuindo para a realidade e acredito, sobretudo, que as ações cênicas do teatro falam muito mais do que qualquer texto’ (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11).

Dentre esses elementos, na SECPE, o espaço é adotado como objeto de estudo, em uma “[...] noção jurídico-política [...]” (FOUCAULT, 2005 [1979], p. 157), como elemento cênico e dispositivo político, propício para promover outras orientações de leitura sobre o teatro e sobre a vida em sociedade. Advertimos, contudo, em consonância com Leão (2009), que, em fins da década de 60, alguns artistas já questionavam o espaço, na busca por outras formas de comunicação e na tentativa de levar a arte ao povo, quando tenderam a explorar o espaço interno e a extrapolar os limites dos teatros.

É prudente discriminar, no que diz respeito à área de teatro, as noções de espaço dramático, espaço cênico e espaço teatral, físico. O espaço dramático refere-se ao espaço

abstrato descrito, geralmente, de forma precária, no texto teatral, o qual o leitor ou o espectador constrói por imaginação (PAVIS, 2008 [1996]). Sua descrição, de forma detalhada, depende muito do dramaturgo, da proposta de trabalho e da orientação para leitura silenciosa ou encenação. O espaço cênico “[é] o espaço real do palco [ou a área de atuação] onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 2008 [1996], p. 132, s.v. *espaço (no teatro)*), esse foi o elemento eleito para estudo e experimentação por Nivalda Costa.

O espaço cênico, ao longo dos tempos, foi trabalhado por teatrólogos que exploraram formas, tipos e qualidades cenográficas, principalmente, no que concerne às relações palco-plateia, investindo na relação desse com o espaço teatral (o local físico, prédio, sala, igreja, rua etc., onde o espetáculo é encenado), com as atividades humanas e com as relações socioculturais (PAVIS, 2008 [1996]). Segundo Ubersfeld (2005 [1996], p. 93),

[...] no teatro, o que sempre se reproduz são as estruturas espaciais, que definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações. Desse modo, a cena representa sempre uma simbolização dos espaços socioculturais [...]. De certo modo, o espaço teatral é o lugar da história.

O teatro, muitas vezes, a depender da concepção dramatúrgica, afirma-se como imagem do mundo, lugar da *mimesis*, e o espaço cênico, como elemento relevante na construção da representação. Nesse sentido, conforme Ubersfeld (2005 [1996]), podemos analisar o signo espacial tanto como signo da representação, de natureza icônica e não arbitrária, uma vez que o mesmo mantém uma relação de semelhança com o que representa, quanto como signo textual, ao qual se associam figuras de linguagem, metáfora e metonímia, em uma relação de condensação e de deslocamento, respectivamente, entre dois referentes ou duas imagens (UBERSFELD, 2005 [1996]).

De modo contrário à concepção tradicional, há abordagens em que se visa desestabilizar a visão imitativa e reprodutiva da arte, ligada ao efeito de real produzido no palco, e o teatro da identificação, de reconhecimento psicológico e ideológico, no qual o espectador imagina ser o personagem representado pelo ator. Nesse caso, repensar a noção de espaço, e de tempo, intrinsecamente ligados, faz parte de um ato estético-político.

Nessas abordagens, o espaço cênico é área de atuação na qual se investe em movimentos corporais, gestos, objetos cenográficos, jogos de iluminação e sonoplastia etc., em relações dinâmicas entre palco e plateia. É o espaço de “desnudamento” do ator diante do público, de desestabilização da identificação com os personagens, de convite ao espectador



para que se torne um participante. Nesse teatro acontecimento, ato de criação, o signo espacial afirma-se como signo da ação, da presença.

Logo, priorizar a dimensão espacial é posicionar-se de encontro ao princípio da representação, do cogito, enaltecido na tradição ocidental, o que gera sensações e impactos distintos, promove outras formas de leitura, de conhecimento, além daquela alcançada por meio da atividade hermenêutica. Ao se construir espaços cênicos e colocar, em primeiro plano, objetos e corpos, investindo-se em movimentos, outras relações, outros olhares, outras orientações de leitura do mundo e da vida são tecidas. O “espectador”, participante ativo, é convocado a interagir com o espaço, com os objetos e com os outros sujeitos, em apresentações que se dão como acontecimentos singulares.

No que concerne à relação cenográfica, segundo Pavis (2008 [1996], p. 336, s.v. *relação palco-plateia*), “[...] palco e plateia mantêm relações psicológicas e sociais que refletem a finalidade do espetáculo”, que pode ser de identificação (inerente ao teatro tradicional), de distância crítica (própria do teatro brechtiano), de alternância (característica do teatro contemporâneo) ou de modificação da relação ficção-realidade (própria do movimento *happening*). Embora se construam, em cada palco, relações distintas com o público, o dualismo palco/plateia mantém-se em todos os espetáculos, variando “[...] a distância estética entre o espectador e a cena, a maneira pela qual a *recepção* determina a compreensão do espetáculo” (PAVIS, 2008 [1996], p. 336, grifo do autor).

No teatro experimental de Grotowski (1992 [1968]), teatro-laboratório, centro de pesquisa, as produções teatrais são “[...] investigações do relacionamento entre ator e plateia. Isto é, *consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral*” (GROTOWSKI, 1992 [1968], p. 14, grifo do autor). A apresentação é sustentada pelo poder sugestivo de um texto, tomado como tema, a partir do qual o diretor deve criar o espetáculo, e da presença do corpo, dos atores e dos espectadores (PAVIS, 2008 [1996], p. 393, s.v. *teatro pobre*). Nesse teatro, “[...] [n]ão existe separação entre atores e espectadores. Todo o recinto se transforma em palco e, ao mesmo tempo, em plateia” (GROTOWSKI, 1992 [1968], p. 131). Isso por que “[...] [o]s espectadores representam uma unidade de participantes em potencial. Os atores dirigem-se a eles e, algumas vezes, se colocam entre os mesmos” (GROTOWSKI, 1992 [1968], p. 131). Há uma integração, um contato direto entre plateia e atores, vital para o teatro-laboratório.

No que tange a essa relação, Nivalda Costa promoveu uma espécie de jogo interativo entre palco/atores e plateia/público, (re)construindo espaços cênicos, espaços de manifestações estéticas e sociopolíticas coletivas, ao encenar os textos da SECPE. Ela buscou,

em diferentes momentos, romper com o teatro tradicional, tomando o espaço cênico como elemento privilegiado para experimentar outras relações e protestar, pois pensar o espaço é pensar em terrenos, fronteiras, limites, deslocamentos, apagamentos. Considerando que “[a] linguagem política é naturalmente espacial [...]” (AUGÉ, 1994 [1992], p. 61), naquela série, há uma proposta de desterritorialização da dimensão política, de experimentos quanto à organização espacial, ao posicionamento dos espectadores e dos atores, diretamente associados a dinâmicas sociopolíticas, a perspectivas que defendem liberdade de expressão e mobilidade social.

Precisamos ressaltar, ainda, a exteriorização do espaço interior, na revisão da relação entre ator e personagem. Na tradição ocidental, “[...] a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmuda-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 285, s.v. *personagem*), visando produzir no espectador “[...] um efeito de realidade e de *identificação*” (PAVIS, 2008 [1996], p. 287, grifo do autor). Com o passar do tempo, são propagadas releituras quanto à construção de personagens pelos atores, visando desconstrução, desnudamento, diante da/ou em meio à plateia.

Nessa última tendência, a relação entre personagem e ator dá-se no viés da diferença, o que propicia combinações diversas (PAVIS, 2008 [1996]) e tem impacto na recepção do espetáculo, causando, muitas vezes, estranhamento e desconforto, e, por conseguinte, incitando o público a mover-se, perspectiva adotada por Nivalda Costa. Ribeiro (2018) e Pedro [Sousa] e Sousa (2018), respectivamente, comentaram sobre essa questão:

Nivalda incomodava, [...] o Plínio Marcos [...] dizia [...] ‘eu faço teatro para incomodar os que estão em casa sossegados, só por causa disso eu faço teatro’, e isso também é minha máxima, e era também a máxima da Nivalda Costa. [...] Como dizia a Clarice Lispector ‘eu quero que aqueles que me leem levem um soco no estômago’, e isso era o teatro de Nivalda Costa, um soco no estômago para acordar, despertar, as pessoas (RIBEIRO, 2018, informação verbal).

[...] Essas coisas Nivalda tinha, coisas que reapareceram, que são tidas como muito modernas hoje, a gente já fazia [...] num passado tão remoto. [...] E as pessoas não entendiam, as pessoas rejeitavam, porque queriam aquela forma pré-existente, entendeu, [...] o preconceito vinha muito sobre isso também, essa quebra da forma, entendeu, as pessoas não aceitavam não [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal).

Nesse sentido, na SECPE, a intelectual engajada, dramaturga criativa, diretora ousada, mobilizou os conceitos de “poder” e de “espaço” como dispositivos para discutir, cenicamente, a realidade sociopolítica e histórica, em uma prática teatral subversiva, entrecruzando as dimensões crítica e ficcional. Para lermos os textos e a forma como são

construídos, como é tecido o discurso sobre as relações de poder, retrabalhando o espaço cênico e a relação palco-plateia, consideramos três momentos importantes da história do teatro brasileiro, conforme o período de submissão dos textos aos órgãos de Censura, e a metáfora realizada por Nivalda Costa, que leu, de modo figurado a nação brasileira em uma relação de semelhança com o mar.

#### 4.2.1 Mãe Pátria, um mar de ondas turbulentas: *Aprender a nada-r* e *A iniciação do pequeno príncipe*, *O pequeno príncipe*

O teatro baiano, em meados da década de 1970, passou por um momento de “[...] reciclagem e a classe teatral, que vinha há muitos anos com mais ou menos os mesmos integrantes, sofreu uma invasão de novos atores, diretores e dramaturgos [...]” (FRANCO, 1994, p. 221). A partir de 1975,

[...] os **universitários baianos praticaram um teatro engajado**, com pretensões de **integrar-se politicamente e falar** [...]. [A] Escola de Teatro [da UFBA] voltou a significar, atraindo espectadores e alunos, e surgiram **novos grupos produtores**, como o Dan-Dan, o **Testa**, o Gamboa, o Carranca, o Amador Amadeu e o Avelãz y Avestruz, com **propostas capazes de encantar plateias em busca de qualidade e novidades** (FRANCO, 1994, p. 226, grifo nosso).

Esses diferentes grupos, muitos amadores, contestavam a formação acadêmica brasileira ofertada nas escolas de arte (FRANCO, 1994) e, progressivamente, passaram a ser responsáveis por grande parte da produção teatral, representando “[...] tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social [...]” (LIMA, 2005, p. 247). Nesse sentido, a reunião desses grupos teatrais<sup>29</sup> como produtores estava “[...] muito mais balizada por vínculos afetivos, identidade artística e necessidade de estar no palco do que pelo rompimento da estrutura ‘patronal’ [...]” (LEÃO, 2009, p. 146), praticamente, inexistente na cidade de Salvador.

Dois daqueles grupos, recém-criados, Testa e Amador Amadeu<sup>30</sup>, anunciaram, em 1975, suas montagens de estreia: *Aprender a nadar*, de Nivalda Costa, e *Supermercado Pau e*

<sup>29</sup> No Seminário História do Teatro Baiano realizado no Teatro Vila Velha, **Hebe Alves comentou sobre o surgimento de diferentes grupos teatrais na década de 1970**: “[s]urge o Solta Minha Orelha, o Intercena, O Grupo Tato [...]. Tem o Teatro cooperativa do ICBA, o Teatro Livre da Bahia, **Grupo Testa, de Nivalda Costa**, Avelãz y Avestruz, tem Nós Vai de Jegue, que é de José Carlos de Silva [...], tem o Carranca [...]. Tem o Grupo Prata [...], e vem o Grupo Guerrilha, de Pedro Barroso e vem também o Amador Amadeu. [...]” (ALVES, 2008, p. 14, grifo nosso).

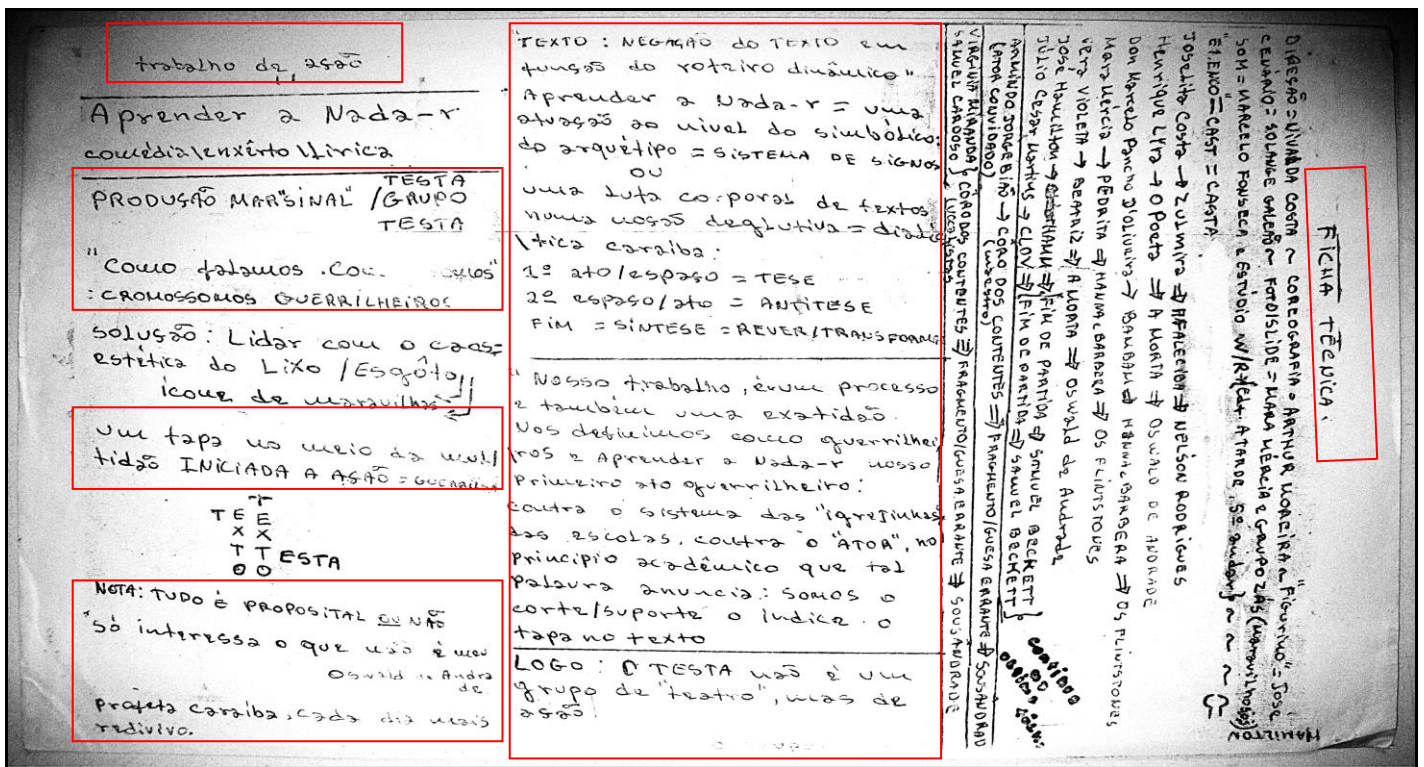
<sup>30</sup> Para maiores informações, consultemos, em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25528>, a dissertação *Edição e crítica filológica de Pau e Osso S/A do Amador Amadeu: o teatro amador em cena*, de Carla Cecí Rocha Fagundes (2014), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da UFBA.

Osso S/A, de Criação Coletiva. "[...] *Aprender a nadar* mostrou uma colagem de autores de vanguarda, praticando o experimentalismo cênico, enquanto o Amador Amadeu estreou preocupado com o teatro popular [...]" (FRANCO, 1994, p. 221, grifo nosso).

O Testa, Grupo de Experiências Artísticas, foi fundado em janeiro de 1975 (HAMLET..., 1975), por Nivalda Costa, que buscava, em uma tendência ideológica anárquica e de estética experimental, novas formas de expressão e de denúncia. Esse grupo, cujos membros "[...] são unânimes em afirmar que as escolas de artes, em termos de informação, só formam velhos" (QUATRO..., 15-16 jun. 1975, p. 11), foi responsável, em termos financeiro e artístico, por diferentes produções teatrais, "[...] sempre [...] de autoria dos componentes [...]" (QUATRO..., 15-16 jun. 1975, p. 11), apesar de enfrentar diversas dificuldades.

Em um documento escrito à mão por Nivalda Costa ([1975e]), em formato de um modelo de programa de espetáculo (doc. NC04b0005-sd), constam informações a respeito da proposta ideológica e estética do Testa, bem como acerca do espetáculo *Aprender a nada-r*, o primeiro trabalho profissional do grupo. Leiaamos e vejamos a forma como os mesmos se apresentaram à sociedade baiana (Cf. Figura 90):

Figura 90 – Manuscrito sobre o Testa e a encenação de *Aprender a nada-r*



Fonte: COSTA, [1975e]. APNC

À primeira coluna do documento, registra-se, logo no título, a proposta teatral do grupo, um “Trabalho de ação” (COSTA, [1975e]), o que é retomado, ao final da segunda coluna, ao concluir que “[...] O TESTA não é um grupo de ‘teatro’, mas de ação”, ratificando a postura de enfrentamento frontal (inerente ao nome do grupo, “testa”, frente, à frente, dianteira), mesmo em tempos de intensa repressão. O grupo, responsável pela produção “MAR ‘SINAL’” (COSTA, [1975e]), assumiu, explicitamente, uma postura e, efetivamente, uma prática ética e estética de vanguarda, ao tomar trechos de manifestos de Oswald de Andrade, “[...] o mais radical e revolucionário [...]” (TELES, 2009, p. 49) dos modernistas, para apresentar-se à sociedade baiana.

O termo “vanguarda”, “[...] de formação híbrida (*avant*, latim; *garde*, germânico), [...], ‘esperar, aguardar, cuidar’ [...]” (TELES, 2009, p. 101), “[...] mais do que simples tendência, [...] representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental [...]” (TELES, 2009, p. 102-103). Na literatura francesa, desde o final do século XIX, significava a parte mais radical dos movimentos artísticos, de teor experimental e crítico, noção que se estenderá a diferentes países (TELES, 2009). No âmbito literário, “[...] chegou ao Brasil com o modernismo e as suas projeções se estendem aos nossos dias, motivando a retomada de pesquisas que caracterizam os movimentos experimentalistas surgidos a partir de 1955” (TELES, 2009, p. 103), como a poesia concreta.

A grande contribuição dos modernistas diz respeito à “[...] abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; [e à] ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade [...]” (TELES, 2009, p. 411), convergindo projeto estético, predominante na década de 1920, e projeto ideológico, na década de 1930, em um contexto de grandes transformações sociais, econômicas e políticas do país, momento de implantação do capitalismo e de ascensão da burguesia, propício a rupturas no âmbito da linguagem tradicional, a buscas de uma expressão artística nacional, a denúncias quanto a problemas sociais.

De acordo com Lafetá (2000 [1974]), no modernismo brasileiro, em especial, embora distintos, os planos estético e ideológico estão intimamente ligados, articulam-se e se suplementam, uma vez que

[...] o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente (LAFETÁ, 2000 [1974], p. 20, grifo do autor).

Essa perspectiva de ruptura, de devoração e de transformação, por meio da linguagem, entendida em sentido amplo, para além da linguagem verbal, e de estudo do homem como ser em relação, é própria à poética modernista brasileira que

foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Ora, para realizar tais princípios os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte, nos procedimentos técnicos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por essa via, transformando-a; mas no Brasil [...] as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência européia. O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular — distorcendo assim nossa realidade — e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século (LAFETÁ, 2000 [1974], p. 22-23).

Os modernistas brasileiros, com base nas vanguardas europeias, em busca de renovação estética, de uma produção nacional, adotaram um procedimento antropofágico, dialógico e experimental, em uma racionalidade epistemológica mais ampla, rompendo com a linguagem artística tradicional, universal e “homogênea”. Em uma abordagem antropológica do Brasil, os modernistas defenderam as culturas, os costumes e os valores dos povos negros e ameríndios, ainda que algumas vezes de forma retórica, atuando em uma “[...] movimentação [estética e ideológica] negromestiça[,] [sic] [que] começou na década de 1920” (RISÉRIO, 2007, p. 357), impulsionada pela valorização da matriz afro-brasileira e pela radicalização discursiva, resultante do movimento.

Quanto ao teor experimental, Lafetá (2000 [1974], p. 21) explica-nos:

[a] experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese [...] ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional [...] não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade.

Tais princípios modernistas atravessam os textos pertencentes à SECPE, criados por meio de pesquisas e de experimentações, em uma tendência dialética que de fato entrecruza conhecimentos científicos e populares, em um contexto sociopolítico propício ao desenvolvimento desse projeto, que cumpre, de modo singular, sua função enquanto produção teatral brasileira multicultural e diversificada, de um tempo, de uma época. Na dramaturgia de Nivalda Costa, e, por conseguinte, nas produções do Testa, estão imbricados, desde *Aprender a nada-r*, o plano estético, de ruptura da linguagem teatral tradicional, de dessacralização da obra de arte e do teatro clássico, e o plano ideológico, de luta contra abusos de poder, ambos revolucionários.

Nesse sentido, a dramaturga-diretora adotou não somente trechos de manifestos de Oswald de Andrade, como veremos, mas a concepção desse modernista quanto ao trabalho radical com a linguagem, à redução/síntese da forma e à devoração crítica no ato de criação. De modo antropofágico, aquele buscava “[...] assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais [...] que davam ao produto resultante um caráter autônomo [...]” (CAMPOS, 2002, p. 27), denunciando a sociedade patriarcal e capitalista.

Do *Manifesto da Poesia Pau-brasil*<sup>31</sup> (ANDRADE, 2009 [1924]), no qual se propaga uma luta em favor do diálogo entre o moderno e o arcaico, o popular e o erudito; da criação de novas formas de linguagem; de ideias libertárias, contra as hierarquias e os preconceitos da academia, o grupo Testa tomou, de forma literal, o trecho “Como falamos. Como somos”, apresentando-o entre aspas, ao definir-se como “guerrilheiros”. No texto de Andrade (2009 [1924], p. 473, grifo nosso), temos:

[c]ontra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. **Como falamos. Como somos.**

---

<sup>31</sup> Texto publicado em 1924, no *Correio da manhã*, propagado com a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, durante um período de “inquietação intelectual que agitou a literatura na década dos 20, quando apareceram inúmeras revistas e jornais literários [...]” (TELES, 2009, p. 411).

Outros trechos desse manifesto foram tomados emprestados ainda na construção de *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975b), à terceira folha do texto teatral, comparemos:

*Manifesto da Poesia Pau-brasil*

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre, nos verdes da Favela sobre o azul cabralino, são fatos estéticos.

[...]

A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

[...]

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisperitos, perdidos como chineses na genealogia das ideias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

[...]

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese.

O equilíbrio.

O acabamento de carroserie.

A invenção.

A surpresa.

Uma nova perspectiva.

Uma nova escala.

[...]

O reclame produzindo letras maiores que torres.

[...] **Ver com olhos livres.**

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

[...]

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

[...] (ANDRADE, 2009 [1924], p. 472-477, grifo nosso).

*Aprender a nada-r*

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

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

A Síntese

O Equilíbrio

O Acabamento de Carroserie

A Invenção

A Surpresa

Uma Nova perspectiva

Uma nova escala

O reclame produzindo letras maiores que torres.

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

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

’ (COSTA, 1975b, f. 3, grifo nosso).

No texto teatral, no qual se indica “[...] ouve-se a gravação de trechos do Manifesto Pau Brasil [...]” (COSTA, 1975b, f. 3), observamos o deslocamento da expressão “Ver com olhos livres” para o final do trecho, possivelmente, a fim de concluir esta passagem com a mensagem fundamental, relacionada à livre criação e à conscientização da realidade vivenciada; e o acréscimo do adjetivo “doce” em “raça doce, crédula e dualista”. Esse discurso de contestação é emitido por “O Poeta”, pouco antes de cair da estante e iniciar a



cena, personagem responsável por um problema técnico no sistema controlador e dominante, representado no texto por “Voz” (SOUZA, 2012).

Do *Manifesto Antropófago*<sup>32</sup> (ANDRADE, 2009 [1928]), da passagem “**Só me interessa o que não é meu**. Lei do homem. Lei do antropófago [...]” (ANDRADE, 2009 [1928], p. 504, grifo nosso), o grupo apresentou, em forma de citação direta, ““Só interessa o que não é meu[’] Oswald de Andrade” (COSTA, [1975e]), suprimindo o pronome oblíquo “me”, adequando a citação à proposta coletiva, do Testa, uma vez que o documento é todo escrito na primeira pessoa do plural. Há menção ainda à “revolução Caraíba” (ANDRADE, 2009 [1928], p. 505), ao “contato com o Brasil Caraíba” (ANDRADE, 2009 [1928], p. 505), ao “instinto Caraíba” (ANDRADE, 2009 [1928], p. 506), ao homem brasileiro, natural, livre, em “profeta Caraíba” (COSTA, [1975e]).

Nesse manifesto, Andrade (2009 [1928]) incita uma reflexão quanto à necessidade de reconhecimento e de valorização da raiz, da natureza e do caráter do povo brasileiro, manifestando-se a favor da criação de uma sociedade brasileira libertária, sem repressões. É patente, em ambos os manifestos, o trabalho com a linguagem, a abordagem antropofágica e o posicionamento crítico de Oswald de Andrade, escritor muito presente na dramaturgia estudada, na produção teatral do Testa.

Os membros do grupo, de ideologia revolucionária, “[...] considera[va]m-se na vanguarda do teatro baiano [...]” (QUATRO..., 1975, p. 11) e tinham como principais **objetivos denunciar injustiças sociais, promover uma renovação estética e reivindicar a posição do negro** no teatro e na sociedade (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001). Definiam-se como “guerrilheiros”, não simplesmente como integrantes de teatro de grupo, pois buscavam, declaradamente, desenvolver um teatro político e intervir na esfera pública, em um teatro de guerrilha, o qual “[...] se pretende militante e engajado na vida política ou na luta de libertação de um povo ou de um grupo [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 382, s.v. *teatro de guerrilha*).

O Testa era um grupo de teatro amador formado, inicialmente, por estudantes, membros não permanentes, reunidos por Nivalda Costa, responsável pelos textos e pela direção geral dos espetáculos. Ela assumiu o lugar de dramaturga<sup>33</sup>, responsável pelo texto, e

<sup>32</sup> Texto publicado em 1928, na *Revista de antropofagia* (TELES, 2009).

<sup>33</sup> Em sentido tradicional, “[o] dramaturgo é o autor de dramas (comédia ou tragédia)” (PAVIS, 2008 [1996], p. 116, s.v. *dramaturgo*); em sentido moderno, “[...] designa [...] o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo” (PAVIS, 2008 [1996], p. 117, s.v. *dramaturgo*). Em alguns países, como na Alemanha, distinguem-se “[...] o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 117, s.v. *dramaturgo*). Essas atividades, às vezes, são desenvolvidas por uma mesma pessoa.

de diretora<sup>34</sup>, contemplando as tarefas de diretora-administradora, na articulação com os órgãos de Censura, na busca por patrocinadores e/ou colaboradores, nos contratos de aluguel de espaços, no fechamento de temporadas etc.; de diretora de ator e de diretora de cena, esta última em parceria com outros profissionais, sendo responsável, por exemplo, por objetos de cena e pela elaboração e criação de figurino.

O grupo, na encenação do primeiro trabalho, era formado por Nivalda Costa, Ângela Machado, Arthur Moreira, Bira Bonfim, Carlos Rodrigues, D. Marcelo Pancho d'Oliveira, José Hamilton, Joselita Costa, José Maria Veras, Júlio Cesar Martins, Mara Mércia, Paulo Pan, Samuel Cardoso, Solange Galeão, Vera Violeta, Virgínia Miranda e “[...] um ator convidado e oferecido: Armindo José Bião” (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9). Esse justificou sua participação: “[a] técnica é essencial [...], precisamos demais dela, e para mim uma maneira de dominá-la é diante de público, participando de quantos espetáculos posso, já que os cursos de preparação do ator são aqui [na Bahia] muito esparsos” (O PEQUENO..., 3 out. 1976a).

Em uma tendência teatral autodidata, libertária e experimental, contra os pressupostos do teatro clássico, os mesmos questionavam a supremacia do texto como elemento central do teatro, a obra de arte como una e sagrada, os ensinamentos acadêmicos, teóricos, como verdades absolutas, afirmando:

[n]osso trabalho, [sic] é um processo e também uma exatidão.  
Nos definimos como guerrilheiros e Aprender a Nada-r nosso primeiro ato guerrilheiro: contra o sistema das ‘igrejinhas’, das escolas, contra o ‘ator’, no princípio acadêmico que tal palavra anuncia: somos o corte/suporte o índice[,] o tapa no texto (COSTA, [1975e]).

Há, nesse registro, uma proposta de “[...] negação do texto em função do roteiro dinâmico” (COSTA, [1975e]), de acordo com concepções teatrais de Brecht e de Artaud, nas quais o texto é visto como mais um elemento dentre os vários da linguagem teatral, diferentemente do que ocorre na dramaturgia aristotélica. O grupo coadunava, ainda, com a visão de Rosenfeld (1996 [1993]), para quem o teatro não é instrumento a serviço da literatura, e defendia a relevância de todos os elementos cênicos na leitura de um espetáculo e da experimentação na criação teatral, tendendo a transgredir princípios epistemológicos tradicionais, limitadores e padronizados.

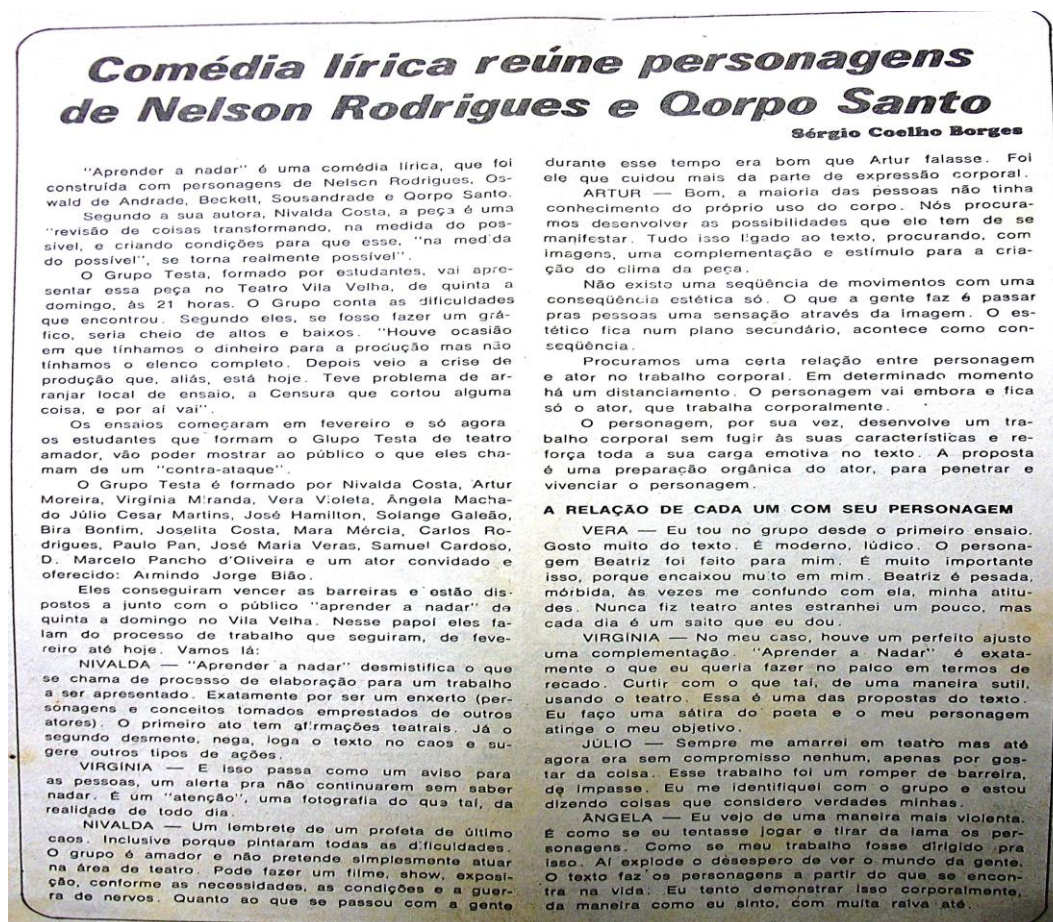
---

<sup>34</sup> Nos campos do teatro, do cinema e da televisão, “diretor” diz respeito “[...] [à]quele que dirige uma produção artística (espetáculo teatral, filme, programa de televisão etc.), e é responsável pela atuação dos artistas e pela coordenação geral da equipe” (HOUAISS, 2009, s.v. *diretor*). Pavis (2008 [1996]), ao discutir, no campo do teatro, sobre a figura do “diretor”, muitas vezes, confundida com a do “encenador”, trata de diferentes funções exercidas na direção de ator, na direção de cena e na administração do espetáculo.

A afirmação quanto à “[...] atuação ao nível do simbólico [...]” (COSTA, [1975e]), também posta no documento supracitado, exprime a perspectiva de trabalho com a linguagem e com os signos, em dimensão crítico-ficcional, na qual se tecem diálogos entre as linguagens verbal, gestual e audiovisual, explorando-se diversos signos. A “[...] luta corporal de textos[,] numa noção deglutiva = dialética [...]” (COSTA, [1975e]) faz menção à construção do texto *Aprender a nada-r*, em especial, elaborado a partir de excertos e de personagens de outros textos, por meio de apropriações, colagens e releituras.

Em uma matéria publicada no jornal *A Tarde*, do dia 17 de junho de 1975 (Cf. Figura 91), intitulada *Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Qorpo Santo* (doc. NC02a0049-75), temos informações sobre a apropriação, bem como acerca do Grupo Testa e da montagem do espetáculo:

Figura 91 - Recorte de jornal sobre *Aprender a nada-r*



Fonte: BORGES, 17 jun. 1975, p. 9. Acervo da BPEB

“Aprender a nadar” é uma comédia lírica, que foi construída com personagens de Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade, Beckett, Sousândrade e Qorpo Santo” (BORGES, 17

jun. 1975, p. 9), nomes listados à primeira folha do texto teatral (COSTA, 1975a), conforme verificamos a seguir. O gesto de apropriação, inerente à produção dramaturgica em estudo, resulta das atividades de pesquisa, de leitura e de escrita da dramaturga-diretora e envolve jogos de conhecimento, de representação e de poder. Vejamos:

#### APRENDER A NADAR

Comédia Excerto lírico em 2 (dois) espaços

Autoria: Nivalda Silva Costa

Bibliografia: A Falecida – Nelson Rodrigues

Fim de Partida – Samuel Beckett (fragmentos)

A morta – Oswald de Andrade (fragmentos)

O inferno de Wall Street – Sousândrade (fragmentos)

Mateus e Mateusa – Qorpo Santo (fragmentos)

Os Flintstones<sup>35</sup> – Hanna e Barbera (COSTA, [1975a], f.1).

Um exame dessas referências faz pensar, de imediato, nas convicções estéticas e ideológicas de Nivalda Costa, pois os artistas Nelson Rodrigues, Samuel Beckett, Oswald de Andrade, Sousândrade, Hanna e Barbera e Qorpo Santo são personalidades que contribuíram, de forma distinta, com a dramaturgia, a literatura e o desenho animado, ligados, em sua maioria, a vanguardas que buscavam revolução estética e/ou política. Essas escolhas revelam, pois, afinidades artísticas e tendências epistemológicas da leitora e organizadora, as quais embasam a feitura do tecido teatral (SOUZA, 2012).

São postos em diálogo personagens (e culturas) distintos, de Hanna e Barbera, de um desenho animado produzido em série por uma indústria de entretenimento; de Samuel Beckett, dramaturgo irlandês, considerado um dos mais significativos escritores do século XX; de Qorpo Santo, dramaturgo brasileiro, do século XIX, reconhecido a partir dos anos 1960; de Nelson Rodrigues, escritor brasileiro que teve muitas de suas peças teatrais adaptadas para a televisão e o cinema; dentre outros. São eleitos, também, para compor a peça teatral, trechos da ópera *O Guarani*, de Antônio Carlos Gomes (1868), adaptada à Bahia, em uma gravação carnavalesca, e da radionovela *O direito de nascer*<sup>36</sup>, transmitida, segundo Alencar (2009), em forma de telenovela nas décadas de 1960, 1970 e 2000, no Brasil.

Temos, dessa forma, desde a primeira produção teatral do Testa, uma prática de conhecimento condizente com a proposta de “ecologia de saberes”, de B. Santos (2008 [2006]), uma vez que se articulam saberes, linguagens, textos e personagens de diferentes

<sup>35</sup> Série de televisão produzida de 1960 a 1966, pela empresa Hanna-Barbera Productions, de William Hanna e Joseph Roland Barbera.

<sup>36</sup> Novela, originalmente, escrita para o rádio pelo cubano Félix Caignet, em 1940, apresentada de diversas formas (rádio, cinema e telenovela), em toda a América Latina. Segundo Alencar (2009, p. 2), “durante o período de ouro do rádio, essa mesma história teve mais de uma transmissão brasileira, com Paulo Gracindo como Albertinho Limonta, na Rádio Nacional, e Walter Forster, no mesmo papel, na Rádio Tupi”.

contextos, épocas e culturas, em um diálogo, um jogo interativo, capaz de desestabilizar o processo de hierarquização de saber-poder. Nivalda Costa, produtora e mediadora, como sujeito de seu tempo, promoveu espetáculos como práticas socioculturais, transgredindo valores epistemológicos modernos, em defesa do multiculturalismo.

Ressaltamos ainda a forma como os personagens e os textos são apropriados e encenados. A dramaturga-diretora explica que

‘Aprender a nadar’ desmistifica o que se chama de processo de elaboração para um trabalho a ser apresentado. Exatamente por ser um enxerto (personagens e conceitos tomados emprestados de outros a[u]tores). O primeiro ato tem afirmações teatrais. Já o segundo desmente, nega, joga o texto no caos e sugere outros tipos de ações (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9).

Esse comentário coaduna com o registro feito naquele documento manuscrito, “[...] 1º ato/espaco = tese[, o] 2º espaco/ato = antítese[, e o] FIM = SÍNTESE = REVER/TRANSFORMAR” (COSTA, [1975e]), no qual o grupo esquematiza e caracteriza o espetáculo, apontando para a estrutura da narrativa, que se divide em dois atos ou espaços construídos em um movimento dialético, de negação do anterior, provocando uma subversão, e, por conseguinte, o estranhamento do público. A elaboração deste texto teatral e a constituição dos personagens, nesse caso, estão relacionadas à apropriação, desvinculação e ressignificação de diferentes textos e personagens.

Nessa perspectiva, Nivalda Costa empreendeu, conscientemente, um trabalho de dessacralização da obra de arte, brincando e jogando com o fazer literário e teatral, vejamos, em suas palavras:

[...] eu pensei um texto pelo nome *Aprender a nada-r*, em que criando um espaço fictício, era um espaço da própria literatura, [...] era uma biblioteca, era um grande arquivo com várias gavetas, gavetas onde se armazenavam literaturas. E os personagens [...] eram [...] tomados emprestados exatamente dessas literaturas e nessa estante tínhamos Nelson Rodrigues e, conseqüentemente, personagens de Nelson Rodrigues, nós tínhamos em outra gaveta Samuel Beckett e, conseqüentemente, personagens beckettianos, tínhamos os quadrinhos, [...] e então ficamos com Hanna e Barbera, [...] as personagens [...] Bam-Bam e Pedrita, nós tínhamos o próprio Guesa Errante, [...] coro dos contentes, tínhamos também dois personagens Mateus e Mateusa [...], que era de Qorpo Santo que também fazia parte [...].

*Aprender a nada-r* [...] era despolonizador e ousado desde a própria construção, [...], *Aprender a nada-r* era o personagem de outras peças de teatro, ou seja, personagem de outros textos, de outros contextos, que inseriria nesse meu contexto. Os personagens saíam de uma explosão, digamos assim, é uma referência à antropofagia [...] (COSTA, 2007, informação verbal)<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em nov. 2007, à ETTC, na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, em Salvador.

Podemos ler a apropriação a partir da noção de antropofagia, de deglutição cultural, dos modernistas, que propuseram deglutir estilos, modelos e elementos de diversas culturas para construir algo diferente, novo, próprio à cultura nacional, regional, local. Retomando o documento intitulado “Trabalho de ação” (COSTA, [1975e]), no qual consta “[...] SOLUÇÃO: Lidar com caos = estética do LIXO / Esgoto [/] ícone de maravilhas [...]” (COSTA, [1975e]), pensamos na apropriação, releitura de personagens e textos ao contexto baiano, como uma reciclagem do já consumido, do “lixo”. Em uma concepção contracultural, no lixo,

[...] encontramos todos os resíduos de uma [ou mais] cultura[s], a sobra, o dejetivo, o não assimilado, aquilo que se joga fora e que perdeu a sua função utilitária, o que já foi consumível ou consumido e que depois de reciclado, adquirirá uma nova função utilitária para voltar a ser consumido [...] (CRUZ, 2003, p. 134).

No texto teatral, os personagens são caracterizados, no primeiro ato, como nas obras às quais pertencem, agindo de acordo com seus contextos, com falas e comportamentos próprios, situados em lugares e épocas diversas. Têm-se: Zulmira, de *A Falecida*; O Poeta, Beatriz e A Outra, de *A Morta*; Hamm e Clov, de *Fim de Partida*; Bam-Bam e Pedrita, de *Hanna e Barbera*; Mateus e Mateusa, da obra homônima de Qorpo Santo, além do Coro dos contentes, de *O Guesa* (SOUZA, 2012). No segundo ato, os personagens passam a vivenciar outra realidade, no mesmo tempo e espaço dos espectadores, o contexto ditatorial, assumindo diferente configuração (SOUZA, 2012). Os atores apresentam diversos personagens diante da plateia, por meio da substituição de adereços e, conseqüentemente, da mudança de personalidade, ação evidenciada pela sonoplastia (COSTA, 2011, informação verbal), provocando o público.

Deixemos, mais uma vez, que a dramaturga-diretora explique:

[...] esses personagens se situavam em cenas iluminadas de acordo com o contexto que pertenciam, e fizeram eles mesmos, naquele primeiro ato. [...] No segundo ato, havia uma queda tecnológica e essa estrutura que lançava esses personagens para cena os misturavam, [...] eles se perdiam, essas personagens perdiam seu contexto. [...] À proporção que eles [iam] se tocando um com o outro, eles iam adquirindo características daquele outro personagem, [...] tudo isso mexia com a plateia completamente [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

Nessa construção, foram utilizados, sobretudo, dois procedimentos cênicos, a desvinculação ator/personagem e o ecletismo de gênero e estilo (comédia, drama, sátira e revista, dentre outros), configurados a partir de ideias teatrais não ortodoxas de Brecht, Artaud e Grotowski, visando a desordem, o caos estético, em relação às convenções teatrais, e o

estranhamento/distanciamento do público, induzindo-o à reflexão e à ação quanto a sua realidade social.

Em relação à desvinculação ator/personagem, Arthur Moreira, um dos membros do Testa, comentou a respeito do trabalho cuidadoso com os atores, amadores que não tinham consciência quanto à expressividade corporal, da construção dos personagens e da leitura cênica do texto, registrando informações acerca do respeito à individualidade de cada ator, do entrosamento dos membros, do diálogo constante entre texto e cena e da perspectiva imagética quanto ao espetáculo:

[...] a maioria das pessoas não tinha conhecimento do próprio uso do corpo. Nós procuramos desenvolver as possibilidades que ele tem de se manifestar. Tudo isso ligado ao texto, procurando, com imagens, uma complementação e estímulo para a criação do clima da peça.

Não existe uma sequência de movimentos com uma consequência estética só. O que a gente faz é passar pras [sic] pessoas uma sensação através da imagem. O estético fica num plano secundário, acontece como consequência. Procuramos uma certa relação entre personagem e ator no trabalho corporal. Em determinado momento há um distanciamento. O personagem vai embora e fica só o ator, que trabalha corporalmente.

O personagem, por sua vez, desenvolve um trabalho corporal sem fugir às suas características e reforça toda a sua carga emotiva no texto. [...] (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9).

No ecletismo de gênero, cada cena é proposta de forma autônoma, articulando-se comédia, drama, sátira, melodrama e outros, de modo também independente, dentro do mesmo espetáculo, o que promove um caos estético, e possibilita, conseqüentemente, outras orientações de leitura. *Aprender a nada-r*, texto crítico apresentado como “comédia – enxerto lírico” (COSTA, 1975b, f. 1), é composto por diferentes estilos/gêneros, dramático, cômico e lírico, além de cenas em forma de revista/quadrinhos. O dramático, por conta dos personagens serem surpreendidos e aprisionados, por se debaterem em busca de saídas; o cômico, inscrito na presença do anão vestido de bebê<sup>38</sup>, que sai engatinhando da plateia e interrompe uma cena, e do Coro dos contentes que, junto a Mateus e Mateusa, encenam um carnaval e lambuzam-se de tintas, ironizando e caricaturando os personagens no e/do primeiro ato; e o lírico, teor alcançado a partir de diferentes fragmentos literários recitados pelos personagens, ao longo do texto. As cenas em forma de revista são construídas com a projeção de *slides* sobre histórias em quadrinhos, momento em que entram no palco Bam-Bam e Pedrita, personagens do desenho animado *The Flintstones*, (Os Flintstones).

<sup>38</sup> Após a saída de cena do “anão-bebê”, que inverte as posições das setas, parte do cenário, mudando o destino de outros personagens, há indicação quanto à emissão de trechos da radionovela *O direito de nascer*.

O teor crítico perpassa toda a trama, uma vez que os personagens procuram saídas para uma situação de opressão imposta por determinado sistema, movimentando-se, de forma ordenada e aleatória, conforme setas coloridas, contorcendo-se e apalpando-se perdidos, presos, ao final, em uma rede de caçar borboletas. Desde o título, criado a partir de leitura atenta e cuidadosa da obra *O Guesa*<sup>39</sup>, de Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade (1832-1902), o leitor é orientado quanto à realidade vivida, a nação brasileira inundada em repressão e medo, e à necessidade de mudança: é preciso aprender a nadar<sup>40</sup> com a própria nação, a sobreviver, a buscar saídas, mesmo imerso, sufocado, pelo regime.

Representa-se a nação brasileira, à cena final do texto teatral, por meio de um tapete ou lençol, azul ou verde, estendido no palco, aludindo à bandeira nacional. Nesse espaço, os personagens, sem roupas, se movimentam, tateiam e procuram saídas, associando-se a nação a um mar<sup>41</sup> de ondas turbulentas. Há um enfretamento, por parte do Testa, quando propõe que os atores fiquem nus, em cena, assim como ao buscar “compor” a nação, no palco, e problematizar, cenicamente, a realidade sociopolítica, ainda que simbolicamente.

No texto teatral, submetido aos órgãos de Censura, temos a cena (Cf. Figuras 92 e 93):

---

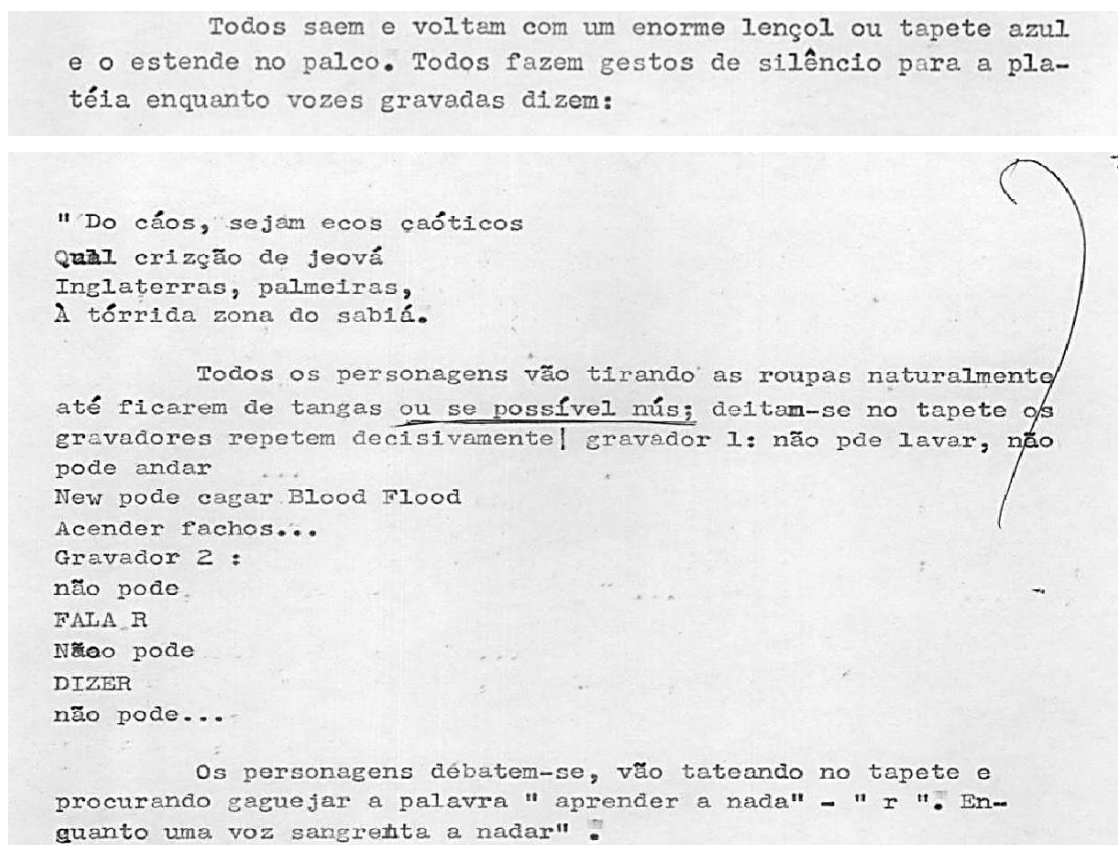
<sup>39</sup> Esta obra foi publicada a partir de 1960, em periódicos, por Haroldo e Augusto de Campos que lançaram, em 1964, a primeira edição do livro *Re Visão de Sousândrade*, com a colaboração de Luiz Costa Lima.

<sup>40</sup> Para uma leitura acerca da construção do título *Aprender a nada-r*, consultar Souza (2012).

<sup>41</sup> Essa associação entre nação e mar perpassa a SECPE, construindo-se, explicitamente, nos textos *Aprender a nada-r*; *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*; *Glub! Estória de um espanto* e *Casa de cães amestrados* (SOUZA, 2012).



Figuras 92 e 93 – Recortes de fac-símile do texto *Aprender a nada-r* (cena final)



Fonte: COSTA, 1975b, f. 8-9. COREG-AN-DF(DCDP)

Os técnicos de Censura usaram de grifo, sublinha, para destacar a expressão “ou se possível nus”, a ser verificada durante o exame do ensaio geral, e de ponto de interrogação, à margem direita, para demarcar o trecho de onze linhas, à folha 9, traço que exprime o questionamento, a dúvida, dos mesmos quanto à passagem, criada a partir da obra de Sousândrade, bem como a dificuldade em avaliar o texto escrito por seu intrínseco enlace quanto à encenação. Lembremos que essa parte final do texto, em uma folha avulsa, foi emendada, à mão, em tinta azul, na qual se apresenta “Enquanto uma voz sangrenta a nadar”> [↑anuncia:] [APRENDER A NADA-R]” (COSTA, [1975d]), e, no testemunho arquivado no APNC, temos “Os personagens debatem-se, vão tateando e procurando gaguejar a palavra ‘Aprender a nada-r’. Enquanto uma voz sangrenta diz: ‘Mãe-Pátria ensinando a nadar’” (COSTA, [1975a], f. 7).

Em entrevista, Nivalda Costa comentou:

[...] na época que eu construí *Aprender a nada-r*, eu estava lendo um poeta maranhense Joaquim de Souza Andrade, uma figura realmente [...] de vanguarda, [...], uma vanguarda brasileira. Ele tem um texto, o *Guesa errante*, fragmento do *Guesa errante* que foi recuperado [...], e no *Guesa errante* eu encontro [...] essa expressão ‘aprender a nadar mãe pátria me ensinando a nada’, e aquela situação, aquela rebeldia literária me causou uma identificação imediata [...] então essa identidade do texto de Sousândrade, junto com as minhas vivências, me deu uma ideia de aprendizagem, de superação [...] e eu comecei com esse título [...] (COSTA, 2010, informação verbal).

[...] *Aprender a nada-r* me deu todo um exercício [...] mental interessante, Aprender a nada-r como sobrevivência, Aprender [...] novas rimas, Aprender novas líricas, então Aprender a nadar era algo muito rico, Aprender a nadar [...] era nova fórmula de reação, Aprender uma arma, todas essas possibilidades [...] (COSTA, 2011, informação verbal).

Esse primeiro exercício cênico, tecido com base em pesquisas e em vivências, no diálogo entre saberes, funcionou como um espaço de laboratório, de experimentos, em que a dramaturga-diretora pôde construir um texto plural, abrir caminhos para a criação de outros textos e se construir na prática de (re)leitura, (re)escrita, (re)criação, transformando-se. Essa vertente teatral é partilhada por todos do Testa, que construíram o espetáculo, imbuídos dos mesmos valores ideológicos e estéticos. Temos registro desse entrosamento do grupo, naquela matéria de Borges (17 jun. 1975, p. 9), na qual há a opinião de alguns dos membros a respeito do texto, da encenação, da proposta de teatro, e, por conseguinte, ainda que implicitamente, da líder Nivalda Costa:

**VERA – Eu tou [sic] no grupo desde o primeiro ensaio. Gosto muito do texto. É moderno, lúdico. O personagem Beatriz foi feito para mim. É muito importante isso, porque encaixou muito em mim. Beatriz é pesada, mórbida, às vezes me confundo com ela, minha[s] atitudes. Nunca fiz teatro antes[,] estranhei um pouco, mas cada dia é um salto que eu dou.**

**VIRGÍNIA – No meu caso, houve um perfeito ajust[e,] uma complementação. ‘Aprender a Nadar’ é exatamente o que eu queria fazer no palco em termos de recado. Curtir com o que taí [sic], de uma maneira sutil, usando o teatro. Essa é uma das propostas do texto. Eu faço uma sátira do poeta e o meu personagem atinge o meu objetivo.**

**JÚLIO – Sempre me amarrei em teatro[,] mas até agora era sem compromisso nenhum, apenas por gostar da coisa. Esse trabalho foi um romper de barreira, de impasse. Eu me identifiquei com o grupo e estou dizendo coisas que considero verdades minhas.**

**ÂNGELA – Eu vejo de maneira mais violenta. É como se eu tentasse jogar e tirar da lama os personagens. Como se meu trabalho fosse dirigido pra [sic] isso. Aí explode o desespero de ver o mundo da gente. O texto faz os personagens a partir do que se encontra na vida. Eu tento demonstrar isso corporalmente, da maneira como eu sinto, com muita raiva até (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9, grifo nosso).**

Os membros do grupo comentaram também acerca das dificuldades enfrentadas, de natureza diversa, quanto a apoio institucional, local para ensaio e exame censório: “[h]ouve ocasião em que tínhamos o dinheiro para a produção mas não tínhamos o elenco completo. Depois veio a crise de produção [...]. Teve problema de arranjar local de ensaio, a Censura que cortou alguma coisa, e por aí vai” (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9). Todavia, ainda nessa matéria, somos informados de que os mesmos “[...] conseguiram vencer as barreiras e estão dispostos a junto com o público ‘aprender a nadar’ de quinta a domingo no Vila Velha [...]” (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9), o que nos permite realizar uma leitura da resistência e da proposta do Testa, de trabalhar/construir com o público caminhos para a mudança, apesar das adversidades; de discutir questões sociais, no palco-tribuna; de aprender juntos, no palco, espaço para experimentos; de buscar saídas em ação uma coletiva.

As dificuldades apontadas coadunam com informações veiculadas em outros jornais, como na matéria *Quatro dias para ‘Aprender a Nadar’ lá no Vila Velha*, do *Diário de Notícias*, do dia 15 e 16 de junho de 1975 (doc. NC02a0047-75), na qual se afirma que a estreia da peça “[...] já [foi] adiada duas vezes por motivos de elenco e censura” (QUATRO..., 15-16 jun. 1975). Esse registro vai ao encontro do divulgado em dois roteiros (docs. NC02c0033-75 e NC02c0060-sd) sobre a estreia do espetáculo, em abril e, depois, em maio, o que não ocorreu.

*Aprender a nada-r* foi submetido a exame de Censura, em âmbito federal, conforme atestam os documentos do processo censório da peça. Em 5 de maio de 1975 (doc. NC03a0016-75), por meio de autorização da SBAT – Ba, Nivalda Costa,

[...] [e]ntrevistadora de [p]ublicidade e estudante [...], solicita [ao Diretor da DCDP do DPF] que seja procedido o exame censório dos originais da peça ‘Aprender a Nadar’, da autoria da requerente. Para a qual junta (3) três vias datilografadas do referido texto, que será encenado no Teatro Vila Velha – de 18 à [sic] 22 de [j]unho de 1975, às 21 horas, sob a direção da própria autora [...] (SOLICITAÇÃO, 1975).

Conforme trâmites legais entre o Chefe do SCDP/SR/BA e o Diretor da DCDP/DPF, aquele texto teatral foi encaminhado para análise. *Aprender a nada-r* foi avaliado, inicialmente, por dois técnicos que consideraram o texto “[...] um ariete<sup>42</sup> [sic] contra os mandamentos da Constituição da República [...]” (PARECER..., 1975a), “nociv[o] à coletividade e contrári[o] à segurança nacional” (PARECER..., 1975b), no qual a autora tinha

---

<sup>42</sup> “Rubrica: armamento. [M]áquina de guerra com que se derrubavam as muralhas ou as portas das cidades sitiadas” (HOUAISS, 2009, s.v. *ariete*).

a “[...] intenção de distorcer a realidade nacional [...]” (PARECER..., 1975a) (Cf. Figura 94, doc. NC03d0020-75).

**Figura 94** – Parecer censório n.º 4474/75 do texto *Aprender a nadar*

Relato:

Com fragmentos de produções já do domínio da interação social, nos chega da terra de Castro Alves uma peça teatral que ostenta o título em epígrafe.

Avaliação:

A peça é assaz bem redigida. Astutamente, no entanto, usa da sub-repção para proferir prédicas contra o regime vigente, processando-se tal pelo expressado no simbolismo cênico como também, matreiramente, pelo que é proferido pelos atores.

É palpável ser a mesma um ariete contra os mandamentos da Constituição da República (art.153, § 8º do Dec. 20.493 de 24.01.46, art. 41, letra d, g, e h, da Lei 5.536, de 21.11.68, art. 2º inciso I.

Conclusão:

Ipso-facto, sugiro a não liberação de "Aprender a Nadar".

É o meu parecer

Brasília-DF., 16 de maio de 1975

Fonte: PARECER..., 1975a. COREG-AN-DF(DCDP)

Com base na legislação vigente à época, sobretudo o Decreto 20.493/46, os técnicos opinaram pela não liberação do texto, justificando a não autorização do espetáculo por se tratar de uma temática subversiva, contrária às concepções do governo, que poderia incentivar o público contra o mesmo, caracterizando-se como nociva à segurança nacional (Cf. Figura 95, doc. NC03d0021-75).

**Figura 95** – Parecer censório n.º 4475/75 do texto *Aprender a nadar*

O autor, utilizando-se de alguns trechos / de conhecidas obras e de uma linguagem simbólica, procura tecer críticas ao nosso regime, criando, veladamente, situações propícias à contestação. Um exemplo bem palpável da intenção de distorcer a realidade nacional, pode ser localizado no final da obra, quando o povo subjugado, silencioso, debate-se sobre um lençol azul, momento em que são expressos os seguintes dizeres: "não pode FALAR, não pode DIZER, não pode". "Mãe Pátria ensinando a nadar".

Considero a peça "Aprender a Nadar" nociva à coletividade e contrária à segurança nacional, razão porque inclino-me pela sua não liberação, baseada no que dispõe o Dec. 20.493/46 art. 41, alíneas "d" e "b" combinado com a Lei 5.536/68, art. 2º, inciso I.

Brasília, 16 de maio de 1975

Fonte: PARECER..., 1975b. COREG-AN-DF(DCDP)

Nesses pareceres, ao avaliarem o texto, e inscreverem, dentre outras, as expressões “é assaz bem redigida”, “astutamente”, “usa da sub-repção para proferir prédicas”, “expressado no simbolismo cênico” e “matreiramente”, aqueles sujeitos configuram a dramaturga-diretora como estrategista e astuciosa, alguém que, por meio de simbolismo linguístico e cênico, articula e profere ideias político-ideológicas contra o regime, incitando o público a tomar uma atitude crítica diante dos fatos (SOUZA, 2012).

Quanto às leis e aos decretos citados nos pareceres, no Art. 153, § 8º, da Constituição Federal, temos:

Art. 153. A Constituição assegura aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

§ 8º É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica, bem como a prestação de informação independentemente de censura, salvo quanto a diversões e espetáculos públicos, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos não depende de licença da autoridade. Não serão, porém, toleradas a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, de raça ou de classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 35).

Nesse documento, fica explícito que os responsáveis por diversões e espetáculos públicos responderão pelos abusos cometidos, de acordo com a lei, não sendo admitida “a propaganda de guerra” e “de subversão da ordem”. Os técnicos destacaram também as alíneas

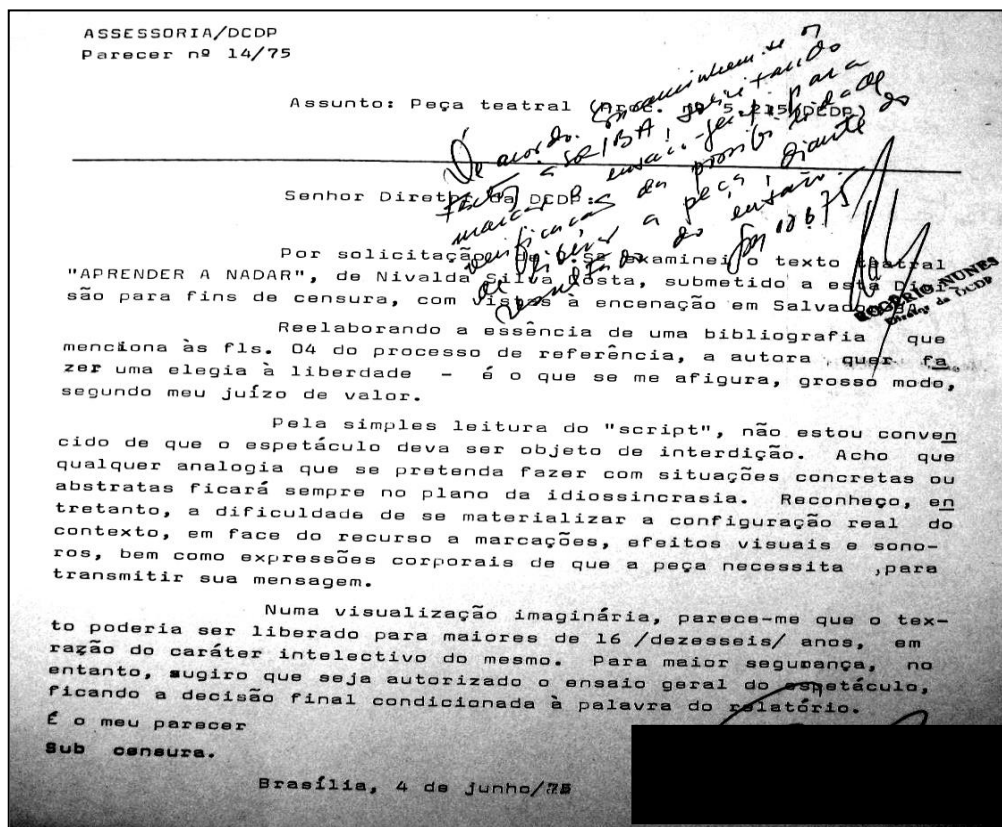
“d”, “g” e “h”, do Art. 41, Decreto 20.493/46, nas quais se afirma que será negada a liberação nos casos em que a representação “[...] d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes [...]” (BRASIL, 1963, p. 81); “[...] g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das forças armadas [...]” (BRASIL, 1963, p. 81).

A Lei Federal 5.536/68 dispõe sobre a censura a obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura e dá outras providências. No Art. 2º, o governo afirma a proibição de peças teatrais que “[...] de qualquer modo, possam: I – atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático [...]” (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971, p. 180). Esses documentos, em conjunto, embasaram legalmente o julgamento dos censores quanto ao texto da peça *Aprender a nada-r*, endossando e justificando a avaliação tecida e a sugestão pela não liberação.

No terceiro parecer, de nº 14/75 (doc. NC03d0022-75), em 4 de junho de 1975, um funcionário da assessoria, à pedido do Diretor da DCDP, avaliou o texto e apontou que “[...] a autora quer[ia] fazer uma elegia à liberdade [...]” (PARECER..., 1975c), no entanto, reconheceu a dificuldade em avaliar o texto, devido à importância dos elementos cênicos. O mesmo informou que “[n]uma visualização imaginária, [...] o texto poderia ser liberado para maiores de 16 [...] anos, em razão do caráter intelectual do mesmo” (PARECER..., 1975c), contudo, por questões de segurança, sugeriu que fosse autorizado o exame do ensaio geral.

O diretor da DCDP, considerando os pareceres emitidos, e a não unanimidade quanto à opinião pela proibição, de acordo com o último avaliador, registrou, de próprio punho, à caneta esferográfica, no parecer (Cf. Figura 96): “De acordo. Encaminhem-se os textos à SR/BA, solicitando marcar o ensaio geral para verificação da possibilidade de liberar a peça, diante do resultado do ensaio” (PARECER..., 1975c).

Figura 96 – Parecer censório n.º 14/75 do texto *Aprender a nadar*-r



Fonte: PARECER..., 1975c. COREG-AN-DF(DCDP)

No dia 16 de junho, emitiu-se o Ofício n.º 685/75 (doc. NC03b0023-75) à SR/BA, encaminhando, em anexo, as segunda e terceira vias do *script* da peça, solicitando ao superintendente regional mandar proceder ao exame do ensaio geral. Quanto a esse procedimento, há uma lacuna no processo censório arquivado na COREG-AN-DF(DCDP), pois não constam registros sobre o ocorrido após essa autorização para realização do exame. Entretanto, dois documentos, um memorando (doc. NC03e0024-75) e uma espécie de relatório (doc. NC03g0025-75), encontrados no Acervo do *Nós, por exemplo* – CDMTVV, atestam, na medida do possível, o que aconteceu a partir desse momento.

Em 18 de junho, o Chefe do SCDP/SR/BA, José Augusto Costa, enviou ao Diretor do Teatro Vila Velha, à época, João Augusto, um comunicado, assinado pelo mesmo e por Nivalda Costa, responsável pelo espetáculo, informando que a peça

[...] ‘APRENDER NADAR [sic]’, de autoria de Nivalda Silva Costa, está autorizada a ser encenada nos dias 19, 20, 21, 22 de junho, no Teatro Vila Velha **conforme entendimentos mantidos entre este órgão e a referida autora**. O ensaio geral para liberação definitiva do espetáculo está marcado para o dia 19 às 16 horas, devendo todo o elenco estar no Teatro 15 minutos antes em condições de apresentação.

**O SCDP se reserva o direito conforme a legislação censória, de suspender o espetáculo caso não sejam observados os cortes e outras determinações legais (MEMORANDO..., 1975, grifo nosso).**

De acordo com esse documento, fica explícito que o Chefe do SCDP/SR/BA autorizou a liberação do espetáculo, antes mesmo do exame do ensaio geral<sup>43</sup>, realizado apenas para cumprir trâmites legais, exigidos pelo DCDP/DPF. O Chefe mencionou acerca de um acordo mantido entre o órgão e a dramaturga-diretora, “[...] os cortes e outras determinações legais [...]” (MEMORANDO..., 1975), sem maiores informações quanto aos mesmos. No dia 20 de junho, o técnico de Censura F.P.L.J. produziu um documento, que se assemelha a um relatório censório, deliberando quanto à encenação da peça:

[a]ssisti ao ensaio geral, às 15,30 [sic] hs., do dia 20/VI/75<sup>44</sup>, no Teatro Vila Velha, a peça teatral APRENDE [sic] A NADAR, da autoria de Nivalda Silva Costa, que **não recebeu ainda da D.C.D.P. o certificado de censura**. Em nome do Sr. Chefe do S.C.D.P., da Superintendência Regional da Bahia, do Departamento da Polícia Federal, SR. José Augusto Costa, **fica liberado e [sic] espetáculo, estritamente para os dias programados no Teatro Vila Velha, com os cortes que foram designados** ([RELATÓRIO...], 1975, grifo nosso).

O técnico informou sobre a realização do exame do ensaio geral, e, em nome do Chefe do SCDP, SR/BA, autorizou a apresentação da peça, em dias específicos, no Teatro Vila Velha. Fez menção a cortes realizados, todavia, não discriminando por escrito, e à falta de emissão do Certificado de Censura<sup>45</sup> por parte da DCDP/DPF. Os cortes mencionados nos dois documentos censórios não estão registrados no texto teatral nem em outro documento consultado. Esses cortes parecem ter sido realizados antes mesmo do exame do ensaio geral, naquele acordo entre a SR/BA e Nivalda Costa, uma vez que, em matérias de jornal, dos dias 16 e 17 de junho, também citadas anteriormente, estranhamente, o Testa já comentava sobre cortes realizados pela Censura.

<sup>43</sup> Conforme Nivalda Costa (2007), técnica de Censura Maria Helena Guerreiro participou do exame de ensaio geral de *Aprender a nadar*, contudo, não há registros quanto a isso nos documentos consultados.

<sup>44</sup> De acordo com comunicado do Chefe do SCDP/SR/BA ao diretor do Teatro Vila Velha o exame do ensaio geral estava marcado para o dia 19 de junho, às 16h, contudo, no relatório realizado pelo técnico Francisco Pinheiro Lima Júnior, em nome do Chefe da SCDP/SR/BA, o mesmo afirma ter assistido ao ensaio no dia 20 daquele mês, às 15h:30m. Não se tem conhecimento, de fato, se o exame ocorreu no dia 20 ou se trata de confusão de datas por parte do técnico.

<sup>45</sup> Em nenhum documento consultado, até este momento, temos registro quanto aos cortes e ao Certificado mencionados.



Em entrevista, a dramaturga-diretora comentou sobre essa situação, a dificuldade quanto aos órgãos de Censura, apresentando outras informações, também não registradas nos documentos consultados:

[...] tive enorme dificuldade para [...] conseguir a temporada [...], eu acho que [...] consegui fazer quatro [apresentações], duas apresentações eu não consegui porque no dia que a Censura, realmente, impediu, a gente teve que pedir ao público desculpas e não fazer. [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

Nesse relato, ficamos sabendo que a encenação<sup>46</sup> de *Aprender a nada-r*, mesmo após liberação restrita ([RELATÓRIO...], 1975), foi totalmente vetada, proibida, não ocorrendo em todos os dias, conforme programado e divulgado na imprensa. O SCDP pode ter suspenso o espetáculo por falta de rigor quanto ao cumprimento do acordado durante a encenação. É prudente ressaltarmos, ainda, que tais dificuldades podem também estar relacionadas à escolha do local onde a peça foi encenada, o Teatro Vila Velha.

Embora o diretor do teatro, à época, João Augusto, tenha ajudado o Testa quanto à encenação naquele espaço, conforme asseverou Nivalda Costa (2010) – “[...] João Augusto [...] viu o *Aprender a nada-r*, ele gostava muito, ele apostou muito, ele me cedeu, praticamente, o Teatro Vila Velha [...]” –, de acordo com Franco (1994, p. 208), na década de 1970,

[o] Teatro Vila Velha, centro de resistência à ditadura instalada no país, enfrentou perseguições oficiais e extra-oficiais. Algumas montagens visitantes cancelaram temporadas na casa, temendo problemas, e cartas misteriosas foram publicadas nos jornais, denunciando o Teatro como um ponto de distribuição e consumo de drogas. [...]. O Vila, entretanto, não fez concessões ao autoritarismo.

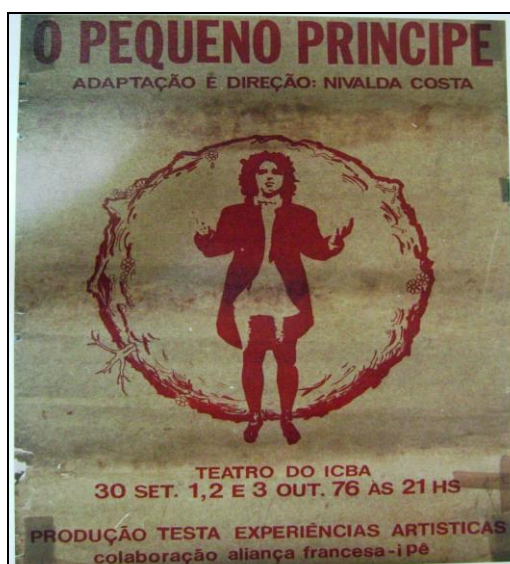
A escolha por esse espaço, ainda que feita por um conjunto de motivos, permite-nos determinadas leituras sobre a produção teatral em estudo no que tange aos órgãos de Censura, a outros grupos de teatro da cidade e à sociedade baiana. Encenar o primeiro espetáculo no Teatro Vila Velha, no contexto sociocultural e político de 1970, nos diz muito sobre a identidade estético-ideológica do grupo Testa. A partir de 1974, além dos palcos do Teatro Vila Velha, do Teatro Castro Alves e do Teatro Santo Antônio, os artistas já contavam com o Teatro Gamboa, o Teatro do ICBA, o Teatro do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) (FRANCO, 1994) e com espaços alternativos, “[...] o Centro Folclórico

<sup>46</sup> Montagem produzida pelo Grupo Testa, **texto e direção geral**, de Nivalda Costa; **elenco** formado por Jango Machado, Armindo Jorge Bião, Vera Violeta, Solange Galeão, Júlio Cesar Martins, Dom Marcelo Pancho de Oliveira, José Hamilton Oliveira, Samuel Cardoso, Ângela Machado, Paulo Pan, Mara Mércia; Virgínia Miranda, José Maria Vargens, Joselita Costa, Carlos Cruz Rodrigues e Henrique Lira; **coreografia e expressão corporal**, de Arthur Moreira; **contra-regragem**, de Bira Bonfim; **cenário**, de Solange Galeão; **figurino**, de José Hamilton; **foto/slide**, de Mara Mércia e Grupo ZÁS; **som**, de Marcelo Fonseca e Estúdio W/R (COSTA, [1975e]; FRANCO, 1994).

de Salvador, o auditório da Biblioteca Pública, o subsolo do Cemitério de Sucupira, o palco do restaurante Tenda dos Milagres e a Capela do Solar do Unhão” (FRANCO, 1994, p. 204).

Essa perspectiva quanto à escolha do local para montagem do espetáculo, atitude nada neutra, é ratificada também ao eleger o Teatro do ICBA para a encenação do segundo texto teatral da SECPE, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, em fins de setembro e início de outubro de 1976<sup>47</sup>, com a colaboração da Aliança Francesa (Cf. figura 97).

**Figura 97** – Cartaz do espetáculo *O Pequeno Príncipe*



Fonte: O PEQUENO..., out. 1976b. APNC

O ICBA, outro espaço que funcionou como importante centro de resistência política e cultural, no estado da Bahia,

[...] com capacidade para 150 espectadores, [...] foi inaugurado em 1974, sob a administração brilhante de Rolland Schaffner [...]. Inicialmente, o Teatro funcionou como criador de espetáculos cênicos, tendo seu próprio grupo. Em seguida, restringiu-se à cessão de pautas mediante o pagamento de uma taxa insignificante, política que mantém nos dias atuais, com menos prodigalidade. **Durante os anos 70, o Teatro do ICBA não foi apenas uma casa de espetáculos, mas o ponto de encontro de toda uma geração artística, que em seu espaço discutiu, ensaiou e mostrou projetos de música, teatro, artes plásticas e literatura** (FRANCO, 1994, p. 204, grifo nosso).

<sup>47</sup> Antes da encenação de *O pequeno príncipe*, o Testa produziu o espetáculo *Hamlet*, adaptado e dirigido por Nivalda Costa, no Forte de São Marcelo, em janeiro de 1976, em Salvador, produção que teve grande repercussão, sobretudo pela escolha e pelo uso do local, “[...] que pela primeira vez, serve de palco e cenário para um espetáculo teatral [...]” (“HAMLET..., 25 jan. 1976). Quanto à noção de espaço e à perspectiva teatral do grupo, no termo de aluguel daquele forte, lemos: “[n]ossa visão do texto-espaço é contemporâneo. Baseamos em situações reais do texto para serem vividas pelos atores, numa linha de construção de personagem fornecida por António Artaur [sic] e Jerzy Grotowski [sic]” (HAMLET..., 1975).

Desse modo, além de lugar de ensaio e apresentação, no qual os grupos teatrais apresentavam suas produções, esse funcionou como espaço de sociabilidade, local onde os artistas e intelectuais sentiam-se à vontade para criar e discutir. No *Seminário História do Teatro Baiano* realizado no Teatro Vila Velha, Hebe Alves e Raimundo Matos de Leão, ao discorrerem sobre o teatro baiano na década de 1970, época em que eram estudantes, atores em formação, teceram os seguintes comentários sobre o ICBA:

[n]ós temos o Teatro do ICBA, [...] espaço [...] que a gente [...] frequentava, não só pelas peças, pelo trabalho lá desenvolvido, mas pelo espaço de lazer e de encontro. Ali era o lugar que a gente ficava até mais tarde, batendo papo e conversando (ALVES, 2008, p. 23).

[...] a gente precisa também dizer [...] [sobre] o espaço que o ICBA, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha, [...], criou para nós do teatro, não só do teatro. Naquele espaço, nós podíamos respirar de uma maneira mais relaxada porque, talvez por ser um Instituto ligado a outro governo, a outro país, e tudo que isso implica, embora a gente soubesse que ali circulavam [...] os ratos, que eram os policiais [...], ali era um espaço de liberdade, era um espaço de respirar. Ele proporcionou uma série de experiências (LEÃO, 2008, p. 22).

Em conformidade às afirmações de Franco (1994), Alves (2008) e Leão (2008), Ribeiro (2018), em entrevista concedida à ETTC, em 2018, teceu considerações sobre o ICBA, identificando-o como um importante espaço de encontro, de discussão e de produção de parte da juventude baiana, além de comentar sobre sua participação, como membro do Testa, na encenação do espetáculo:

[...] conheci Nivalda Costa e fui convidado por ela para integrar o Grupo Testa Experiências Artísticas, que, no momento, estava iniciando os ensaios, no Instituto Cultural Brasil Alemanha, no ICBA, do *Pequeno Príncipe*. O ICBA era um centro de cultura muito popular, [...] em plena ditadura militar, na época, em Salvador, até porque era tido como um território estrangeiro, [...], por que fazia parte do consulado alemão, na verdade, não era, não era assim, oficialmente, fazendo parte do consulado alemão, nem um território estrangeiro, mas a Polícia Federal tinha assim; então, eles não invadiam de uma hora para outra, não impediam muitas atividades lá, e nós estudantes de vanguarda e de esquerda, contra a ditadura, nos reuníamos lá, era um centro efervescente de cultura (RIBEIRO, 2018, informação verbal).

Nesse centro cultural, espaço privilegiado para produção teatral experimental, a dramaturga-diretora, junto ao grupo, apresentou uma leitura da obra *Le petit prince*, de Antoine de Saint-Exupéry, original de 1943, dirigida ao público adulto, na qual se narra a estória de um menino que saiu pelo mundo sozinho, insatisfeito e desiludido, buscando refletir sobre a existência humana. Nesta trajetória, nos encontros do príncipe com outros personagens, com as quais aprenderá sobre si e sobre a realidade vivenciada, são tecidas discussões quanto a conflitos sociais, políticos e econômicos.

Em relação à obra literária, Amélia Lacombe (2009) comenta:

[L]ivro de criança? Com certeza. Livro de adulto também, pois todo homem traz dentro de si o menino que foi. [...]. *O pequeno príncipe* devolve a cada um o mistério da infância. De repente retornam os sonhos. **Reaparece a lembrança de questionamentos, desvelam-se incoerências acomodadas, quase já imperceptíveis na pressa do dia a dia.** Voltam ao coração escondidas recordações. O reencontro, o homem-menino (2009 [1943], contracapa, grifo nosso).

Em consonância com Lacombe (2009 [1943]), quanto ao teor questionador próprio à narrativa, que resulta de efeitos de estranhamento e funciona como catalizador na busca por conhecimento, Nivalda Costa, em relação à construção do seu texto teatral, asseverou que “[...] a atmosfera [...] foi propositalmente dirigida no sentido de despertar o público para uma análise aprofundada sobre os seus problemas [...]” (TIPOS..., [1976]), mantendo-se “[...] o ‘clima de busca’ que predomina na existência do pequeno príncipe [...], [e abolindo-se] o caráter meloso que [...] caracteriza o conhecido livro [...]” (TIPOS..., [1976]).

Ao longo do texto teatral, há um processo cênico de desnudamento do personagem, uma desmistificação da representação da fantasia, do sonho e da esperança, no qual se questionam a existência humana e as condições de vida, apresentando “[...] um pequeno príncipe que tinha **cáries e carências** [...]” (COSTA, 1976b, f. 2, grifo nosso), a partir de slides e/ou letreiros, com fundo musical. À segunda folha do texto, identificamos a primeira fala do personagem, que se encontra situado em um contexto de dor, repressão, violência, angústia e dúvida: “[g]ostaria de começar essa estória ao molde dos contos de fadas, mas todos eles [↑dormem] ~~envelheceram e hoje nem mais nos fazem adormecer~~. Estou<.>Silêncio. Sòzinho. Quero. Conhecer-me” (COSTA, 1976b, f. 2).

Em um diálogo entre “O pequeno príncipe” e o “Bêbedo/Bêbado”<sup>48</sup>, sujeito consciente, amargo e irônico, embebecido pelas circunstâncias, há uma configuração do contexto vivenciado, de um regime que vigia, controla e mata: “[...] PEQ. PRÍNCIPE: Aqui as circun[↑s]tâncias embebedam...? (inseguro/curioso) / BÊBEDO: ... e torturam e matam (assustador)” (COSTA, 1976b, f. 5). Nesse sentido, progressivamente, é desenvolvido o processo de desmistificação, nos encontros entre personagens, por meio de música, projeção de slides, gesto e mímica corporal, ficando patente, ao final do texto, às cenas 1 e 2 (Cf. Quadro 12), em que há uma *performance* por parte dos atores, envolvendo a plateia, principalmente de Vera Violeta, a atriz que representou o personagem central.

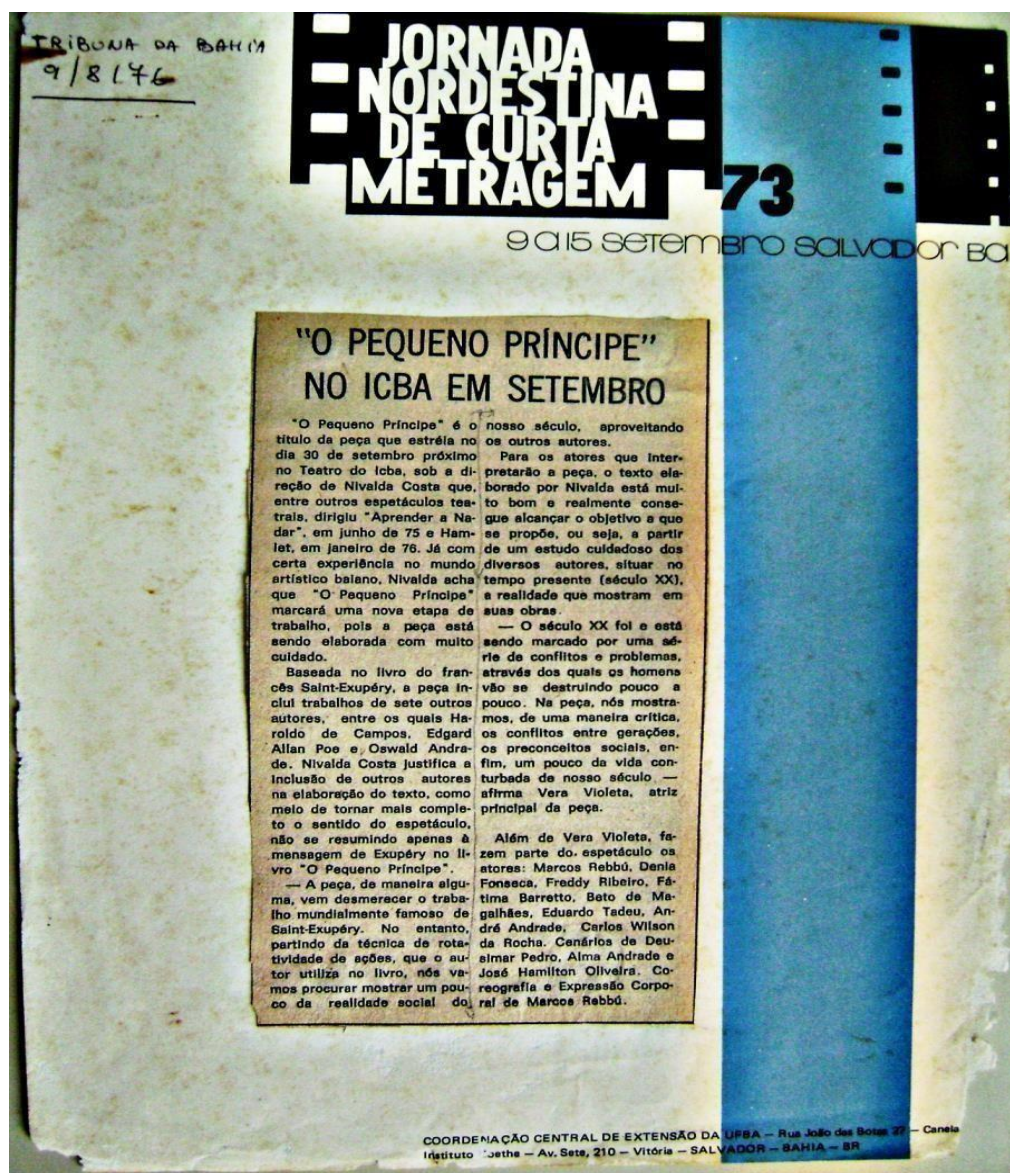
<sup>48</sup> Considerando a singularidade de cada um dos dois testemunhos deste texto, nos quais encontramos os registros “Bêbedo” (COSTA, 1976b) e “Bêbado” (COSTA, 1976c), ambas as formas existentes na língua portuguesa, optamos por trazer o registro “Bêbedo/Bêbado”.

Quadro 12 – Recorte de fac-símile do texto *O pequeno príncipe* (à esquerda) e transcrição (à direita)

<p>Cena 1 Musical - Desmistificação do Pequeno Príncipe.  Os personagens irrompem caracteristicamente, <del>mas</del>  desenvolvendo um círculo <i>em torno dele.</i>  Cena 2 Muda - O Pequeno Príncipe <del>desmistificado.</del>  PEQUENO PRÍNCIPE - (FALANDO PARA O NARRADOR) Por favor, <del>desenha-me</del> um  revolver.  Música leve, com momentos de angústia. Os personagens  retiram as suas maquiagens e melancolicamente apontam  revólveres gestuais para si e para o público.  Música / projeções FIM  Concluem-se Nivalda Costa  Maio, 1976</p>	<p>Cena 1 - Musical - [↑O]  Desmistificação [↑nudamento] do Pequeno  Príncipe. / Os personagens irrompem  caracteristicamente, desenvolvendo um  círculo&lt;.&gt;[/e\m torno dele.]  Cena &lt;↑&gt;[↑2] - Muda - O Pequeno Príncipe  desmistificado[nudado]. PEQUENO  PRÍNCIPE - (FALANDO PARA O  NARRADOR) Por favor, desenh&lt;e&gt;/a\me  um revolver.   [Música/projeções]  [Concluem-se]</p>
<p>Fonte: COSTA, 1976b, f. 13. APNC</p>	

Para essa leitura cênica, adaptada à realidade ditatorial, temos apropriação da obra de Saint-Exupéry e de textos de diferentes autores (COSTA, 1976c, f. 1), da literatura nacional e internacional. Na matéria ‘*O Pequeno Príncipe*’ no *ICBA em setembro* (Cf. Figura 98), conservada no APNC, recorte de jornal colado em uma folha da “Jornada nordestina de Curta Metragem”, identificado e datado, ao ângulo superior, à mão, por Nivalda Costa, encontramos informações quanto à construção do texto e à encenação do espetáculo:

Figura 98 – Recorte de jornal sobre a adaptação de *O pequeno príncipe*



Fonte: O PEQUENO..., 9 ago. 1976. APNC

Na construção desse texto, há uma apropriação dos personagens e da estrutura narrativa de Saint-Exupéry (*O PEQUENO...*, 9 ago. 1976) e de textos de escritores, em sua maioria, vanguardistas, a saber, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Edgard Allan Poe, Oswald de Andrade, James Joyce, Kilkerry e Maiacovski, além de alguns da própria dramaturga-diretora (COSTA, 1976c) e de Franz Kafka (COSTA, 1976b/1976c). “Nivalda Costa justifica a inclusão de outros autores na elaboração do texto, como meio de tornar mais completo o sentido do espetáculo, não se resumindo apenas à mensagem de Exupéry [...]” (*O PEQUENO...*, 9 ago. 1976).

Dentre os referidos escritores, destacamos Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que, junto a Augusto de Campos, fundaram, em 1952, o Grupo *Noigandres*, palavra tomada como “[...] sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975 [1965], p. 193), e lançaram a revista homônima, em São Paulo, marco do Movimento de Poesia Concreta, o primeiro movimento brasileiro de repercussão internacional, herdeiro do modernismo e da noção de antropofagia (TELES, 2009).

No *Plano-piloto para Poesia Concreta*, publicado no número 4 da Revista *Noigandres*, os concretistas afirmaram que essa poesia é “[...] produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...], [na qual se privilegia o] [...] espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado [...]” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975 [1965], p. 156). Eles propuseram a “[...] utilização dinâmica dos recursos tipo-gráficos [...]” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975 [1965], p. 18), a criação livre de aprisionamentos formais, sintáticos, e a interação entre os mais diversos signos.

“O projeto não consiste em fazer o novo pelo novo, mas sim, em propor conteúdos novos, inviáveis sem formas novas, sem renovação linguística” (OSEKI-DÉPRÉ, 2000 [1992], p. 8), nesse sentido, em dimensão crítica, experimental e participativa, aqueles asseveravam que “[...] conteúdo ideológico revolucionário só redundava em poesia válida quando é veiculado sob forma também revolucionária [...]” (OSEKI-DÉPRÉ, 2000 [1992], p. 7), orientando novas pesquisas, outras produções e outros discursos, impactando diferentes formas de artes, tanto no plano estético quanto no plano ético.

Haroldo de Campos (1929-2003) tentou integrar, no plano e em seus outros escritos, autores diversos (alguns desses também tomados por Nivalda Costa), entre eles, Mallarmé, Joyce, Cummings, Maiakovski, Sousândrade, Kilkerly, Oswald de Andrade (OSEKI-DÉPRÉ, 2000 [1992]), adotando uma atitude crítica, antropofágica, que tem como consequências

[...] o *descaráter* no plano ontológico, ou seja, em lugar da identidade conclusa e acabada, regionalizada, do nacionalismo substancialista, monológico, o jogo dialógico da diferença brasileira, operando contra um pano de fundo universal *Weltliteratur* [...]; a ruptura com a discursividade linear; a elaboração de uma historiografia heterogênea, constelar; a reconstrução da tradição (inclusive a revalorização do que foi marginalizado [...]); a constituição de ‘um espaço crítico paradoxal’, que substitui a ‘doxa’ uníssona vigente (OSEKI-DÉPRÉ, 2000 [1992], p. 14).

Essa perspectiva é inerente à SECPE, uma vez que tanto a forma de construção e de apresentação quanto o conteúdo dos seis textos teatrais são anárquicos, em especial, ressaltamos aqui *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, por se tratar de

texto resultante de um processo de criação bastante diferenciado. Nesse, Nivalda Costa posicionou-se em consonância com Campos, ao escolher alguns autores, ao colocar em diálogo uma diversidade de identidades, de culturas, de nações e de tradições, construindo sua obra a partir de outras obras, retecendo, transfigurando, transgredindo o fazer teatral.

Os personagens (O pequeno príncipe, Narrador, Rei, Vaidoso, Bêbedo/Bêbado<sup>49</sup>, Homem de negócios<sup>50</sup>, Acendedor de lampiões<sup>51</sup>, Geógrafo, Serpente, Flor, Aflor/A Flor<sup>52</sup>, Jardim de rosas, Raposa, Guarda-chaves e Vendedor de sonhos), situados em um tempo e um espaço específico, foram criados a partir da obra do autor francês e transmutados por meio de releituras daqueles outros textos que suplementam o sentido do discurso teatral. A dramaturga-diretora explicou que “[...] partindo da técnica de rotatividade de ações, que o autor utiliza no livro, [...] [o grupo Testa buscou] mostrar um pouco da realidade social do [...] século, aproveitando os outros autores” (O PEQUENO..., 9 ago. 1976).

Para o elenco, “[...] o texto elaborado por Nivalda está muito bom e [...] consegue alcançar o objetivo [...], ou seja, a partir de um estudo cuidadoso dos diversos autores, situar no tempo presente (século XX), a realidade que mostram em suas obras” (O PEQUENO..., 9 ago. 1976). O elenco era formado por André Andrade, Beto de Magalhães, Carlos Wilson da Rocha, Eduardo Tadeu, Deny Fonseca, Fátima Barretto, Freddy Ribeiro, Marcos Rebu e Vera Violeta (O PEQUENO..., 9 ago. 1976). Para a última,

[o] século XX foi e está sendo marcado por uma série de conflitos e problemas, através dos quais os homens vão se destruindo pouco a pouco. Na peça, nós mostramos, de uma maneira crítica, os conflitos entre gerações, os preconceitos sociais, enfim, um pouco da vida conturbada de nosso século [...] (O PEQUENO..., 9 ago. 1976).

O ator Freddy Ribeiro (2018), ao comentar sobre a “adaptação”, ressaltou a ousadia e a intelectualidade da dramaturga-diretora, bem como o preconceito e a perseguição com a mesma por ela ser uma mulher negra escrevendo e dirigindo teatro, na década de 1970.

<sup>49</sup> O personagem o “Bêbedo/Bêbado” é baseado no texto *Recordação do país infantil*, do livro *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (1971 [1933]).

<sup>50</sup> No diálogo entre “O pequeno príncipe” e o “Homem de negócios”, ao configurar a condição humana em um contexto vigiado e policiado, no qual o sistema vigente trata o homem como um inseto, como uma barata, a dramaturga faz alusão a Franz Kafka (1963, [1915]), nesse caso, ao livro *Die Verwandlung (A Metamorfose)*.

<sup>51</sup> O personagem “Acendedor de lampiões”, representação da morte, conforme Ribeiro (2018), é construído a partir de texto de Edgar Allan Poe.

<sup>52</sup> Optamos também por registrar as duas formas encontradas nos testemunhos quanto a “Aflor” (COSTA, 1976b) e “A Flor” (COSTA, 1976c), personagem distinto, mas interligado a outro personagem, “Flor”. O diálogo entre “Aflor/A Flor” e “O pequeno príncipe” é construído com base em textos de Haroldo de Campos e de Décio Pignatari.



[...] [A] adaptação do *Pequeno Príncipe* era uma ousadia enorme na época por que não era uma adaptação, era uma adaptação da história do Saint-Exupéry, do *Pequeno Príncipe*, só que do Saint-Exupéry só havia [...] o rei e a raposa, [...], esses dois personagens eram dele, os outros personagens eram textos de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Kilkerry, Maiacovski, James Joyce e Edgard Allan Poe. [...]. Era uma adaptação muito ousada, [...], até alguns críticos falavam assim ‘mas para que tanto intelectualoide?’, uma coisa já de uma perseguição incutida de ser uma negra intelectual dirigindo um trabalho [...] com tantos intelectuais, no teatro baiano [...] (RIBEIRO, 2018, informação verbal).

Temos, nessa “adaptação ousada”, uma “[b]ricolagem [t]eatral” (COSTA, 1976b, f. 1), um processo intenso de criação, no qual, mais do que organizar, cria-se a partir de estudo, de apropriação e de transformação, e se produz saber, em uma prática dialógica, contextualizada e dessacralizadora, jogando com o fazer teatral, tecendo críticas ao regime, trabalhando bastante a forma, o modo de construção, diferentemente do praticado na época.

O espetáculo teve grande repercussão entre o público e parte dos críticos, todavia, segundo Ribeiro (2018), a dramaturga-diretora foi criticada por alguns profissionais, devido ao preconceito racial, “[...] uma perseguição incutida [...]” (RIBEIRO, 2018). Esse aspecto foi também destacado por Deusimar Pedro [Sousa] (2018), que trabalhou no espetáculo como cenógrafo, e por sua irmã, Rosangela Sousa (2018), outra participante do Testa, que atuou em outros momentos como maquiadora:

[...] o trabalho de Nivalda [...] era [...] muito diferente do que se rolava na época [Rosangela: é mesmo], com uma consciência política muito mais aguçada, [...] e Nivalda sempre foi uma pessoa que, por ser negra e inteligente, foi muito perseguida pelo mundo baiano [...]. A gente tinha dificuldades de fazer as coisas [Rosangela: qualquer produção] de finanças, de produção, [Rosangela: era difícil, era uma perseguição], por causa do preconceito. Aquele preconceito não esclarecido, aquele preconceito velado, [...], horrível [Rosangela: nunca dava certo]. [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018).

O preconceito e a dificuldade, de natureza diversa, perpassam as produções do Testa, desde *Aprender a nada-r* – quando foi apresentado à sociedade baiana um espetáculo plural, com muitas referências teatrais, literárias e midiáticas, cruzando linguagens e provocando outras relações entre ator, personagem e público –, e estão, de alguma maneira, inscritos nos documentos do dossiê, sobretudo nos registros da imprensa, que atestam o movimento de resistência do grupo, para quem as adversidades eram transformadas em forças catalizadoras na construção de textos-peças-manifestos.

Na criação de *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, prática tradutória/migratória e antropofágica, no viés da diferença, há um movimento de deslocamento e descentramento de personagens, de escritores e de obras, um trabalho com

diferentes discursos e linguagens, que chamou atenção da sociedade baiana. No jornal *A Tarde*, em dois momentos, o crítico de teatro João Augusto, ao divulgar o espetáculo, comentou:

O PEQUENO PRÍNCIPE – a glória do pieguismo, vem aí numa releitura de Nivalda Costa. Com Maiakovsyk, Joyce, Oswald de Andrade, os irmãos Campos. Precisa mesmo tudo isso, Nivalda? Em cartaz no ICBA. Produção do grupo TESTA (AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], 01 out. 1976).

**O PEQUENO PRÍNCIPE**, de Exúpery – como no livro: uma visão existencial do homem. Leitura cênica de Nivalda Costa, num vale-tudo intelectual. Ela é um dos nossos poucos diretores que tem consciência do significado do teatro como linguagem. Vamos ver o espetáculo – no ICBA (AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], 08 out. 1976).

O crítico, em primeira instância, enfatizou a figura da intelectual plural e voraz, junto à leitora, pesquisadora e dramaturga, questionando se era mesmo necessário reunir tantos autores e discursos na construção teatral, e, depois, pôs em destaque a diretora e sua visão de teatro como criação, apresentação, no qual se exploram linguagens, elementos e recursos, assim como a relação entre palco e plateia, entre atores e público, em um teatro experimental, participativo, social.

Conforme João Augusto (1977),

**[a] participação em acontecimentos teatrais** é uma prática muito antiga e generalizada. **Vem sendo reduzida, na nossa cultura, durante séculos, por várias razões.** O público geralmente espera que um espetáculo comece e termine em tempo. Alguns atores idem. O público espera que um espetáculo esteja acabado, ‘pronto’, ‘empacotado’ – como outros produtos que ele consome. Alguns diretores também. Participação significa tomar parte na peça. É uma participação ativa, ideal, vai além da ‘empatia’ e do ‘envolvimento mental e sentimental’ do público. [...]. Essa participação significa que o público deve representar uma cena com os atores, usar elementos cênicos com os atores [...]. Trabalhar a partir dessa perspectiva significa acoitar o público – como um aliado potencial, e admitir que sem a colaboração da plateia o espetáculo não é possível, não se realiza. **Teatro** passa a ser então **considerado como uma oportunidade social e a ter diversas consequências.** [...]. **O sistema social em que vivemos não se acha preparado para aceitar um teatro de participação. Estimular a participação em cena é estimular a mudança do sistema social.** [...] (AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], 26 ago. 1977, grifo nosso).

Essa proposta teatral condiz com a dramaturgia de Nivalda Costa, convidada, em agosto de 1977, pelo Teatro Livre da Bahia, dirigido por João Augusto, após a morte de Alberto D’Aversa<sup>53</sup>, no início da década (JESUS, 2008), para participar da série *Depoimentos*, em “[...] que [se] visa informar os atores do Teatro Livre das atividades (e personalidades)

<sup>53</sup> Alberto D’Aversa, Kerton Bezerra, Nonatho Freire e Sônia dos Humildes criaram o Teatro Livre da Bahia em 1968 (JESUS, 2008).

que possam ser significativas com seu trabalho teatral” (AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], 26 ago. 1977).

A diretora atuou, junto aos atores do Testa, no trabalho de construção de personagens, em forma de laboratórios, durante muitas horas, em alguns meses (RIBEIRO, 2018); cada ator apresentou dois personagens, exceto Vera Violeta (COSTA, 1976b, f. 1). A coreografia e a expressão corporal foram de responsabilidade de Marcos Rebu, que, recorrendo a recursos de dança, de cinema mudo e de teatro gestual, preparou os atores, respeitando o ritmo e a maneira de se expressar de cada um (O PEQUENO..., 9 ago. 1976).

Em *Novas sementes no teatro baiano: Vera Violeta x Freddy Ribeiro*, matéria publicada no *Diário de Notícias*, em 3 de outubro de 1976, os dois atores consideraram que seus personagens, respectivamente, representavam a vida, o pequeno príncipe, e a morte, o acendedor de lampiões, em um teatro que é vida, produzido por atores conscientes do que fazem e abertos a todas as possibilidades (FREIRE, 1976).

Os cenários foram construídos por Deusimar Pedro [Sousa], Alma Andrade e José Hamilton Oliveira (O PEQUENO..., 9 ago. 1976), em diálogo constante com Nivalda Costa, que tinha uma perspectiva geográfica, espacial, bastante perspicaz, investindo em marcações geométricas e no uso de tapetes (RIBEIRO, 2018). O figurino, de responsabilidade de José Hamilton e equipe (FRANCO, 1994), teve também a participação da diretora, envolvimento atestado em um documento arquivado no APNC, uma folha manuscrita autoral, na qual se listam as roupas de alguns dos personagens, indicando tecidos e cores (doc. NC04a0007-sd).

A composição sonora de José Chaves e a fotografia de Lúcio Mendes (FRANCO, 1994) também contribuíram para a construção do espetáculo, conforme Deusimar Pedro [Sousa] (2018), que comentou sobre o trabalho:

[...] efetivamente, a primeira participação minha, de teatro, com Nivalda Costa, foi n’*O Pequeno Príncipe*, onde eu fiz a cenografia. Era no ICBA, [...], o *Pequeno Príncipe* foi um trabalho muito bonito [...]. Os personagens são aproveitados, mas a relação inclusive de música, de espaço, de tudo, era...o cenário era um pouco lúdico, [...] tinha *Beatles* no fundo musical, [...], toda uma linguagem de época que se transformava, que influenciava, ela trazia tudo isso junto ao texto do Saint Exupéry. [...]. Plasticamente ficou belíssimo [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018).


Este espetáculo encenado no ICBA e depois, de 13 a 21 de outubro, no Teatro de Arena, do Departamento de Folclore da Prefeitura, conforme registros na imprensa da época, foi submetido aos órgãos de Censura, em 5 de agosto de 1976, e liberado para encenação, em 01 de outubro de 1976. Nivalda Costa, como estudante, no início do mês de agosto, solicitou autorização para exame censório do texto da peça de sua autoria, baseado na obra de Saint-

Exupéry (SOLICITAÇÃO, 1976), contudo, somente no final de setembro, após envio de um radiograma n.º 34/76 (RADIOGRAMA..., 1976) da SR/Ba para o diretor da DCDP/DPF, o texto foi encaminhado para avaliação por um técnico de Censura.

No Parecer n.º 5412/76 (doc. NC03d0043-76), do dia 27 de setembro, o técnico registrou se tratar de uma adaptação com trechos de outras obras, informação que consta à primeira folha do texto (COSTA, 1976c, f. 1), “[...] apresentada em forma de alegoria, expressa em linguagem filosófica, revestida de subjetivismo [...]” (PARECER..., 1976). O avaliador destacou a desmistificação do personagem principal e o “[...] subjetivismo imposto ao texto [que] dificulta o seu entendimento por parte de um público muito jovem, como também, as possíveis implicações contidas no mesmo [...]” (PARECER..., 1976). Recomendou, ao final, a liberação, sem cortes, com restrições a menores de 14 anos, sugerindo proceder ao exame do ensaio geral.

Verifiquemos, na íntegra, o parecer (Cf. Figura 99):

**Figura 99** – Parecer censório n.º 5412/76 do texto *O pequeno príncipe*

	MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
	PARECER Nº <u>5412 1 76</u>
TÍTULO: " O PEQUENO PRÍNCIPE " - ADAPTAÇÃO: NIVALDA SILVA	
COSTA	CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: <u>14 ( QUATORZE ) ANOS</u>
ESPÉCIE: TEXTO PARA TEATRO	
<p>Trata-se de adaptação da obra <i>O Pequeno Príncipe</i> de Antoine Saint Exupéry, complementada através da inserção de trechos de autores diversos, apresentada em forma de alegoria, expressa em linguagem filosófica, revestida de subjetivismo. Quanto ao conteúdo, apesar de idêntico em algumas partes ao original, nota-se a desmistificação do personagem (<i>Pequeno Príncipe</i>), mostrando-o inseguro, insatisfeito, amargo, desiludido e irônico. O subjetivismo imposto ao texto, dificulta o seu entendimento por parte de um público muito jovem, como também, as possíveis implicações contidas no mesmo, sendo recomendada liberação com restrição a menores de 14 anos, condicionada ao ensaio-geral.</p>	
Brasília, 27 de setembro de 1976	

Fonte: PARECER..., 1976. COREG-AN-DF(DCDP)

Conforme sugestão do parecerista, por meio de ofício (doc. NC03b0044-76), o diretor da DCDP, encaminhou, à SR/Ba, duas vias do texto e mandou proceder ao exame do ensaio geral. No relatório (doc. NC03g0045-76) do exame, realizado no dia 30 de setembro, às 16h:30min, no ICBA, o técnico sinalizou a existência de cortes (Cf. Figura 100), o que não condiz com o verificado no texto (doc. NC03c0040-76T2), na ficha de protocolo (doc. NC03h0041-76) e no próprio Certificado de Censura (doc. NC03i0046-76), nos quais, reiteramos, não constam indicações e inscrições de corte, ou carimbos “CORTE”.

**Figura 100** – Relatório censório n.º 17/76 do texto *O pequeno príncipe*

2.065-c

SERVICÓ PÚBLICO FEDERAL  
 MI-DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
 SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NA BAHIA  
 SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

RELATÓRIO Nº 17/76 /SCDP/SR/Ba Salvador, 01.10.76

De: Técnico de Censura [REDACTED]  
 Ae: SR. CHEFE DO SCDP/SR/BA.  
 Assunto: Parecer - apresenta.

EXAME CENSÓRIO DO ENSAIO GERAL: *O PEQUENO PRÍNCIPE*  
 AUTOR: ANTOINE SAINT EXUPÉRY, adaptação de NIVALDA COSTA  
 TRADUTOR:  
 ENGENHADOR: TESTA: GRUPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS  
 LOCAL: ICBA  
 DATA DO ENSAIO: 30.09.76 HORÁRIO: 16,30 hs.

1. TEXTO		
1.1. Tema	(sim)	(não)
1.2. Sofreu alterações?	(x)	( )
1.3. Alterações significativas?	(x)	(x)
1.4. Sofreu cortes?	(x)	( )
1.5. Os cortes foram observados?	(x)	( )
1.6. Classificação: 18 anos	(x)	( )
1.7. Opina pela alteração da impropriedade?	( )	(x)
2. ENCENAÇÃO		
2.1. De acordo com as normas censórias?	(x)	( )
2.2. Cenário	(x)	( )
2.3. Iluminação	(x)	( )
2.4. Música	(x)	( )
2.5. Guarda-roupa	(x)	( )
2.6. Projeção de slides	(x)	( )
2.7. Expressão corporal	(x)	( )
RESTRITÕES		
OBSERVAÇÕES	ENCAMINHADO - SE A DCDP / DPF / SR/BA Em [REDACTED]	
3. PARECER DO TÉCNICO DE CENSURA		
3.1. Opina pela liberação	(x)	( )
3.2. Opina pela proibição de acordo com	( )	( )

De acordo [REDACTED] ass. [REDACTED]  
 DPF / SR / BA  
 - do Costa

Fonte: RELATÓRIO..., 1976. COREG-AN-DF(DCDP)

Em relação à encenação, o técnico indicou que o cenário, a iluminação, a música, o guarda-roupa e a expressão corporal estavam de acordo com as normas censórias, e, portanto, opinou pela liberação do espetáculo (RELATÓRIO..., 1976), encaminhando relatório no dia 01 de outubro, mesma data de emissão do Certificado de Censura. Em entrevista, Freddy Ribeiro (2018) comentou que os técnicos, no exame do texto e do ensaio geral, “[...] não entenderam muito bem e, como não entenderam muito bem, eles liberaram o espetáculo”. Nivalda Costa (2009), por sua vez, relatou sobre o incômodo de um técnico, durante o exame

do ensaio geral, quanto ao diálogo entre os personagens “O pequeno príncipe” e “Aflor/A Flor” (COSTA, 1976c, f. 9-10).

Esse diálogo é construído a partir das obras *Galáxias*<sup>54</sup>, de Haroldo de Campos (2011 [1984]), e *Incipit*, de Décio Pignatari (1975). O primeiro é um

[...] ‘livro de ensaios’ elaborados durante treze anos, publicado parcialmente em 1976 (e integralmente em 1984). Livro de viagem e de viagens, viagem-livro, em que são abolidas as fronteiras entre prosa e poesia. [...]. As *Galáxias* constituem, sem dúvida, o texto mais explicitamente barroco de Haroldo de Campos, não só do ponto de vista do ‘engendramento’ poético [...], mas também do ponto de vista de uma visão caleidoscópica do mundo, onde o velho dialoga com o novo, a luz com as sombras, o passado com o presente, o belo com o feio, a vida com a morte (OSEKI-DÉPRÉ, 2000 [1992], p. 12-13).

Leiamos, às figuras 101 e 102, a passagem do texto teatral em que há remissão a Haroldo de Campos no início do diálogo entre os personagens, e observemos que nessa apropriação a dramaturga-diretora faz alusão à nação brasileira como o mar. Há reescrita da obra de Campos, embora os trechos sejam aspeados no texto teatral (COSTA, 1976b/1976c):

---

<sup>54</sup> Campos (2011 [1984]) explicou a situação deste livro: “[i]nciei as *galáxias* em 1963 e as concluí em 1976. Sem contar com as publicações episódicas na revista *Invenção* nº 4 (1964) e 5 (1966-67); as traduções de alguns fragmentos para o alemão (1966), francês (1970), espanhol (1978) e inglês (1976, 1981) e a primeira recolha de uma sequência ampla de textos galáticos em *Xadrez de estrelas* (São Paulo, Perspectiva, 1976), só em 1984 pude ver concretizado meu projeto em condições funcionalmente adequadas, graças à Editora Ex-Libris, de Frederico Nasser [...]” (CAMPOS, 2011 [1984], p. 119).

Figuras 101 e 102 – Fac-símiles dos textos *Galáxias* (à esquerda) e *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* (à direita)

passatempos e matatempos eu mentoscuro pervago por este minuscoleante instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma estória scherezada minha fada quantos fados há em cada nada nuga meada novos fora fada scherezada scherezada uma estória milnoitescontada então o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago dragoncou-lhe a turgimano com setifauces furnávidas e grotantro cavurnoso meuminino quer-saber o desfio da formesta o desvio da furnesta só dragão dragonante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta entãoquão meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque deu com a bela endormida belabela me diga uma estória de vida mas a bela endormida de silêncio endormia e ninguém lhe contava essa estória se havia meuminino disparte para um reino entrefosco que o rei morto era posto e o rei posto era morto mas ninguém lhe contava essa estória desvinda meuminino é soposto a uma prova de fogo devadear pelo bosque forestear pelo rio trás da testa-de-osso que há no fundo do poço no fundo catafundo catafalco desse poço uma testa-de-morto meuminino transfunda adeus no calabouço mas a testa não conta a estória do seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço um cisne de outravez lhe aparece no sonho e pro cisnepaís o leva num revo meuminino pergunta ao cisne pelo conto este canta seu canto de cisne e cisnecanta-se dona sol no-que-espera sua chuva de ouro deslumbra meuminino fechada em sua torre dânae princesa íncuba coroada de garoa me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira irrigou teu tesouro mas a de ouro princesa fechou-se auriconfusa e o menino seguiu no empós do contoconto seguiu de ceca a meca e de musa a medusa todo de ponto em branco todo de branco em ponto scherezada minha fada isto não leva a nada princesa-minha-princesa que estória malencontrada quanto veio quanta volta quanta voluta volada me busque este verossímil que faz o vero da fala e em fado transforma a fada este sibilino bicho-azougue serpilino machofêmea do destino e em fala transforma o fado esse bicho malinmaligno vermicego peixepalavra onde o canto conta o canto onde o porquê não diz como onde o ovo busca no ovo o seu oval rebrilhoso onde o fogo virou água a água um corpo gazoso onde o nu desfaz seu nó e a noz se neva de nada uma fada conta um conto que é seu canto de finada mas ninguém nemnunca umzinho pode saber de tal fada seu conto onde começa nesse mesmo onde acaba sua alma não tem palma sua palma é uma água encantada vai minino meuminino desmagnar essa maga é um trabalho fatigoso uma pena celerada você cava milhas adentro e sai no poço onde cava você trabalha trezentos e recolhe um trecentavo troca diamantes milheiros por um carvão mascavado quem sabe nesse carvão esteja o pó-diamantário a madre-dos-diamantes morgana do lapidário e o menino foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir não se volta a lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas

(CAMPOS, 2011 [1984], p. [112])

O Pequeno Príncipe, fica completamente sózinho. Desespera-se e monologa com os objetos de cena:

PEQUENO PRINCIPE:

Alusão à nação brasileira como mar

"Me busco nêsse mar que não ouve meus peixais palavras; onde o canto conta o canto onde o porque não diz como onde o ôvo busca no ôvo o seu oval rebrilhoso onde o fogo virou água onde o nú desfaz o nó e neva na da.

Matam-se tempos com peripécias de calabouços e eu minúsculo pervago minúsculos instantes instados para contecontear uma estória polvilhada de feridas.

A criança em mim morre silenciosa calma e furiosa num corpo de lendas fechado em copas que não diz desdiz ou só dá voltas...

→ Haroldo Campos.

Causando um susto, prosta-se diante do desesperado, Pequeno Príncipe, A flor (vestindo uma letra A).

A FLOR:

Ver poema de Pignatari (epígrafe)

Cansa-se, senhor dessa vida, embora não haja outra.

Fonte: COSTA, 1976c, f. 9. COREG-AN-DF(DCDP)

Em relação ao texto de Décio Pignatari, trata-se do poema *Incipit*, veiculado na *Revista Código*<sup>55</sup>, nº 2, em 1975. Nessa revista publicada em Salvador, no período de 1974 a 1990, reuniram-se textos de Baudelaire, Dylan Thomas, e. e. cummings, Pound, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Caetano Veloso, José Lino Grünewald, Julio Plaza, Regina Silveira, Waly Salomão, Júlio Bressane, Lenora de Barros, Alice Ruiz, Pedro Xisto, Paulo Leminski, dentre outros (MARTINS, 2016).

Augusto de Campos, em entrevista, comentou sobre a importância dessa publicação, naquela época:

[d]urante cerca de 15 anos, de 1974 a 1990, a revista *Código* foi a porta-voz das poéticas experimentais brasileiras mais avançadas. Publicação alternativa, acolheu materiais de vanguarda que não encontrariam guarida nas publicações convencionais, com originalidade e versatilidade gráficas incomuns. Foi importantíssima não só para a evolução da poesia concreta e visual, como para o despontar de várias novas gerações de poetas, artistas e músicos interessados na produção de novas linguagens. E incentivou, com o seu exemplo, o aparecimento de várias outras publicações que tiveram presença significativa no desenvolvimento da literatura de invenção no Brasil' (CAMPOS, 2013 apud MARTINS, 2016).

Nivalda Costa, que possivelmente tinha acesso a essa revista, apropriou-se do supracitado poema de Pignatari, praticamente na íntegra, embora não tenha feito, nesse caso, uso de aspas nem indicado a autoria ao final do trecho, no testemunho encaminhado aos órgãos de Censura. No testemunho conservado no APNC, 1976a, todavia, há aspas no início das duas primeiras falas do personagem “Aflor/A Flor”. Vejamos, a seguir, o poema e o trecho do texto teatral, atentando para a apropriação literal e para a transformação feita no final do diálogo entre os personagens, em que lemos uma possível alusão ao texto *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975). Além disso, atentemos para as inscrições, à mão, realizadas pelos técnicos de Censura, que destacaram trechos a serem observados no exame do ensaio geral (Cf. Figuras 103 e 104):

---

<sup>55</sup> A partir de 2016, os doze números da *Revista Código* podem ser consultados, em versão digital, no site <http://www.codigorevista.org/nave/>.



Figuras 103 e 104 – Fac-símiles dos textos *Incipit* (à esquerda) e *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* (à direita)

**Incipit**

**décio pignatari**

Epígrafe

– Cansa-se, Senhor, da vida dos signos,  
embora não haja outra.

O Místico Quente, Sutra II, 5-a

– A criou a palavra elefante e todos os elefantes começaram a desaparecer, desde a espécie que cheira com as orelhas até a que trepa em posição ginecológica. A encerebrou a essência dos elefantes e no lugar deles começaram a aparecer outros objetos.

– Que objetos?

– Cadeiras.

– Palavras cadeiras?

– Ambas.

– A criou a palavra amor e todos os amores começaram a desaparecer, desde o que se degusta rindo com a nova forma nasi até o que se pirlipica com o gomo meio aberto. A encerebrou a essência dos amores e em seu lugar começaram a aparecer outras coisas.

– Que coisas?

– A emoção indireta e as máquinas de pipoca plástica.

– A criou a palavra pássaro e todos os pássaros começaram a desaparecer, desde os que mudam de plumagem durante o vôo até os que as mulheres fazem de terceiro seio. A encerebrou a essência dos pássaros e no lugar deles começaram a aparecer outros pássaros.

– Outros?

– Sim: os que não voam apenas pelo céu.

– A criou e

sp março 75

Fonte: PIGNATARI, 1975

20

PEQUENO PRINCIPE: A?

A FLOR: A criou a palavra elefante e todos os elefantes começaram a desaparecer, desde a espécie que cheira com as orelhas até a que trepa em posição ginecológica. A encerebrou a essência dos elefantes e no lugar deles começaram a aparecer outros objetos.

Sublinha

PEQUENO PRINCIPE: Que objetos?

A FLOR: Cadeiras.

PEQUENO PRINCIPE: Palavras-cadeiras?

A FLOR: Ambas. A criou a palavra amor e todos os amores começaram a desaparecer, desde o que se desgusta rindo com a nova forma nasi até o que se pirlipica com o gomo meio aberto. A encerebrou a essência dos amores e em seu lugar começaram a aparecer outras coisas.

PEQUENO PRINCIPE: Que coisas?

A FLOR: A emoção indireta e as máquinas de pipoca plástica.

A criou a palavra pássaro e todos os pássaros começaram a desaparecer, desde os que mudam de plumagem durante o vôo até os que as mulheres fazem de terceiro seio. A encerebrou a essência dos pássaros e no lugar deles começaram a aparecer outros pássaros.

PEQUENO PRINCIPE: Outros?

A FLOR: Sim; os que não voam apenas pelo céu A-criou, A prenda.....

Sai entre ruídos luminosos e sonoros.

PEQUENO PRINCIPE: Aprendi.

Ouve-se um assobio. O Pequeno Príncipe, volta-se e vê a Serpente.

"não"

Alusão a Aprender a nada-r

Fonte: COSTA, 1976c, f. 10. COREG-AN-DF(DCDP)

A dramaturga-diretora teceu o diálogo, aproveitando, inclusive, da epígrafe apresentada por Pignatari, mas, além disso, ressaltamos que o próprio personagem “Aflor/A Flor”, transmutado em cena ao vestir a letra “A”, é construído no processo de (re)leitura, de novas formas por meio da interação entre signos. No final, temos uma síntese da passagem, na qual lemos uma remissão ao texto *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), alusão ao procedimento de reação, de conhecimento, de busca por aprendizagem. Quanto às marcas da Censura, não são suficientes para confirmar a existência de corte, ficando patente a falta ou a incoerência de registro por parte do técnico, configurando, assim, uma lacuna ou um ruído no processo censório do texto da peça.

Entendemos que as propostas concretistas, sobretudo de Haroldo de Campos, em *Galáxias* e *Ciropédia ou a educação do príncipe*<sup>56</sup>, são dispositivos de engendramento textual na composição de *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, uma vez que Nivalda Costa, não só trilhou um dos caminhos apontados por aqueles, mas também traduziu para a /ou em linguagem teatral alguns dos seus princípios estéticos. Por conseguinte, a obra de Saint-Exupéry é mais uma dentre as outras que foram relacionadas, reconfiguradas e transformadas, contudo, longe de uma simples adaptação, recurso muito utilizado em sua época, a dramaturga-diretora empreendeu uma recriação, em perspectiva haroldiana, tradução como criação e crítica (CAMPOS, 2013 [1963]), operação radical de criação de uma obra nova, no diálogo com outra(s), em perspectiva antropofágica e transgressora. Temos, assim, um processo de dessacralização da obra de arte, de renovação estética e de rasura da linguagem teatral tradicional.

Na década de 1970, muitos teatrólogos fizeram uso de obras/autores clássicos, metáforas, alusões, digressões, linguagens codificadas, jogos de palavras, reticências, episódios/personagens históricos, cenas mudas, movimentos corporais, dentre outros recursos, como estratégias para driblar a ação da censura e encenar seus espetáculos (SOUZA, 2009). Além disso, segundo Douxami (2001, p. 347-348), “[...] os atores e diretores negros decidiram ensaiar textos ‘clássicos’ para conseguir, apesar de tudo, colocar a temática negra dentro dos espetáculos”.

---

<sup>56</sup> Embora não haja registro nos documentos, nem remissão a esta obra em *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, acreditamos que a dramaturga-diretora teve acesso ao mesmo e o usou, inclusive na criação do título do seu texto. *Ciropédia ou a educação do príncipe* “[...] provém de Xenofonte, do romance pedagógico em que é narrada, com intuítos exemplares, a educação de Ciro, o Grande, da Pérsia. Aqui se trata antes de um ‘[r]etrato do poeta quando jovem’ de um ‘poema de formação’, a descoberta do poder das palavras e da sexualidade” (CAMPOS, 2000 [1992], p. 152). Esse texto foi publicado na Revista *Noigandres*, em 1952.

A adaptação de obras/autores clássicos era um recurso muito utilizado na produção de espetáculos infantis, que, naquele período, aumentou, significativamente. De acordo com Leão (2009, p. 128),

[o] teatro para criança é a brecha encontrada para não silenciar a atividade cênica, veicular temas distantes do acomodamento e de uma visão estreita sobre a realidade do seu público. Além disso, os espetáculos buscam a renovação estética.

Ressaltamos que, em 1979, Nivalda Costa fez outra adaptação da obra do francês, intitulada *Pequeno príncipe: aventuras*, direcionada para o público infantil, texto que não pertence à SECPE, mas, pode ser relacionado ao de 1976. Há outra caracterização da narrativa e da atmosfera, onírica, marcada, logo no início do texto, quando se faz menção ao cenário: “ATO 1: CENÁRIO: Reconstrução de alguns detalhes do quadro de R. Bosch ‘Jardim das Delícias’” (COSTA, [1979c], f. 1). Esse quadro<sup>57</sup>, em perspectiva surrealista, descreve, em três painéis, a história do mundo a partir da criação, representando o paraíso e o inferno, com diversas imagens e símbolos.

Participaram dessa encenação a atriz mirim Karla Kars, de nove anos, no papel do personagem central; três crianças, uma morena, uma negra e uma loira; e o ator negro Kal Santos, que vivenciou o rei (O PEQUENO..., 1 nov. 1979, doc. NC02a0152-79). Nivalda Costa explicou que, geralmente, “[...] toda a visão que se dá à criança de reinado e impérios é sempre colonizadora. [...] [A]presentam reis loiros de olhos azuis que [...] para a região latina é utópico. Pretendo mostrar [...] outros impérios onde existiam mais negros [...]” (O PEQUENO..., 1 nov. 1979), aproximando-se da realidade vivenciada na Bahia.

Quanto às crianças, trata-se de um “reforço visual”, mostrando-se que “[...] no mundo infantil não existe o preconceito que é inculcado na criança pelo próprio adulto [...]” (O PEQUENO..., 1 nov. 1979). Nessa montagem, produzida em um contexto de revogação do AI-5, há uma mensagem esperançosa, de que “[...] a humanidade ainda pode salvar-se se conseguir acionar os mecanismos dos seus sonhos para um futuro e uma realidade melhor” (O PEQUENO..., 1 nov. 1979). Temos, ao final do texto:

---

<sup>57</sup> Cf. *Jardim das Delícias Terrenas* em [http://www.allposters.com.br/-sp/O-Jardim-das-Delicias-Terrenas-c-1504-posters\\_i9950825\\_.htm](http://www.allposters.com.br/-sp/O-Jardim-das-Delicias-Terrenas-c-1504-posters_i9950825_.htm).

Pequeno Príncipe: Desenha-me um carneiro...  
 Narrador desenha-lhe o carneiro.  
 PEQUENO PRÍNCIPE: Pronto, acabou-se!  
 Para um ponto onde cai uma luz amarela que o leva embora.  
 EFEITOS SONOROS/ELÉTRICOS:  
 NARRADOR: Desde que meu amigo se foi, tudo continuou alegre colorido [sic] e triste.  
 Caminha/Marca Cênica  
 NARRADOR: Mas tudo isso parece ter pouca importância, as pessoas grandes envelhecem e tudo hoje não passa de uma grande repetição.  
 ALEGORIAS: Festa dos habitantes do Planeta Terra.  
 Música  
 Cores  
 Doces  
 Funcionamento simultâneo de todos objetos/Cenário.  
 PEQUENO PRÍNCIPE, assiste (MARCA CÊNICA) (COSTA, 1979c, f. 9).

No texto teatral de 1976, temos uma desmistificação do príncipe, que à última cena pede para o narrador desenhar-lhe um revólver, conforme vimos anteriormente. Dessa forma, temos, em 1976 e em 1979, dois processos de leitura e de criação distintos, condizentes com o momento sociohistórico vivenciado, embora tenhamos como base o mesmo texto francês. Em relação às duas adaptações, somos informados:

[e]m 1976, Nivalda Costa fez uma montagem do Pequeno Príncipe, mas totalmente diferente [...], para adultos. ‘Foi um trabalho sobre o existencial amargo, a busca de um homem, que no caso era o pequeno príncipe, à procura de saídas para a sua existência’[.] Neste primeiro trabalho, ela utilizou os personagens do livro[,] mas haviam dados de Saint Exupéry que ela considerou completamente dissociados da realidade [...] nos quais ela deu um tratamento ‘para ficar parecidos com personagens repressivos, violentos, que existem hoje. Nesta primeira montagem poderia dizer que o sonho não existe, na segunda, posso dizer que existe até certo ponto’ (O PEQUENO..., 1 nov. 1979).

Em outubro de 1976, quando estava em cartaz a primeira adaptação, pela segunda vez, a dramaturga-diretora participou de uma enquete realizada por Nilda Spencer, a fim de discutir o problema da falta de público nos teatros da Bahia. Outros artistas e intelectuais como Yumara Rodrigues, Ivone Alves de Oliveira, Alberto Martins, Hebe Alves, Jurema Penna, Eleonora Ramos, Sônia Maria, Nonatho Freire também expuseram suas opiniões.

Um problema que vem sendo por muito tempo discutido no meio teatral, ou fora dele, é a falta de público nos teatros da Bahia. [...]. A resposta vai aqui representada através de diversas opiniões [...]. **Nivalda Costa, por exemplo**, que no momento está apresentando com o Grupo Testa Experiências Artísticas *O Pequeno Príncipe* (a peça vai agora para o Teatro do Centro Folclórico da Prefeitura, atrás do Guarani a partir de hoje até 21 deste [1976]) **acha que o público baiano é apenas composto de uma pequena elite. São sempre as mesmas pessoas a frequentar os teatros. E diferentemente dos grandes centros, a Bahia não comporta apresentações simultâneas. Se há um bom espetáculo numa casa, a outra fica vazia. “Os Doces Bárbaros” serve como exemplo. Mas, acrescenta, poderia haver uma solução para o caso, se os órgãos oficiais se dispusessem a apoiar o teatro no sentido financeiro, a fim de que se pudesse cobrar muito menos o preço do ingresso, à maneira de como foi feito pelo SNT, quando se viu muita cara nova nos teatros. Deveria haver também, uma campanha nas escolas, no sentido de aproveitar a curiosidade do adolescente e incentivá-lo a compreender a importância de se frequentar o teatro.** [...] (SPENCER, 13 out. 1976, p. 9, grifo nosso).

Na opinião de Nivalda Costa, produtora e mediadora cultural, para modificar a situação, o governo deveria apoiar financeiramente as produções, a fim de baratear o preço dos ingressos, e, além disso, promover campanha nas escolas, instruindo jovens quanto à importância de frequentar teatro. Isso significa reavaliar as políticas públicas do estado da Bahia, repensar o papel do teatro na formação do sujeito e reconhecer a cultura como um direito do cidadão.

O desenvolvimento deste fazer-pensar teatral, em um contexto ditatorial que reprimia e sufocava os artistas, e em uma sociedade conservadora e elitista, não foi tarefa fácil. Todavia, apesar das dificuldades e dos preconceitos, Nivalda Costa passou a construir um espaço informal de troca de conhecimento e de discussão acerca da realidade, parte de uma práxis de produção de saber-poder, de democratização do acesso à arte, como forma de sobreviver em um mar-nação de ondas turbulentas, de fazer emergir seus peixes-palavras, produzindo, junto ao Testa, um teatro vida, meio de experimentação, de comunicação e de transformação.

#### **4.2.2 Entre imersões e emersões: o *Vegetal vigiado* estudando a *Anatomia das feras***

Na Escola de Teatro da UFBA, no final do mês de agosto de 1977, Yan Michalski, professor e crítico de teatro, proferiu palestras sobre o teatro nacional e concedeu entrevista ao *Jornal da Bahia*, momento em que pontuou:

[...] a censura [...] continua proibindo ou cortando grande parte das peças que pretendem investigar os nossos problemas mais imediatos.

Assim é que a dramaturgia brasileira tem se ressentido das proibições e muito mais da silenciosa atitude de recolhimento de muitos autores ressabiados com a intervenção oficial nas suas obras. [...].

Mas a ação da censura, responsável pelo processo de involução da cultura brasileira, se coloca em vários planos a começar, obviamente, nas obras que são criadas e ficam na gaveta concorrendo para uma desestimulação generalizada nos autores. [...].

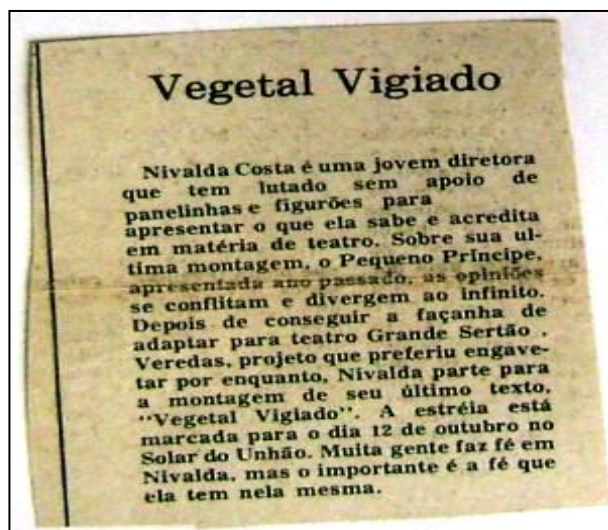
Um outro plano [...] é na questão da auto-censura, na medida em que os critérios utilizados são vagos e imprevisíveis [...] e os artistas, no esforço de contornarem esses critérios, recorrem muitas vezes a uma linguagem cifrada constantemente pouco entendida pelo público. Ou o que é mais dramático, partem para um teatro puramente comercial e digestivo que pelo menos lhes garante uma sobrevivência confortável e segura. [...].

‘A gente sabe que apesar de todos os problemas da censura às vezes é possível ainda fazer um trabalho de qualidade [...]’ (MICHALSKI, 2 set. 1977).

A luta contra o governo continuava e ocupava “[...] primordialmente quase todos os trabalhadores de teatro do Brasil. Os protestos em nada resultavam” (MACIEL, 2005, p. 106). Era grande a insatisfação quanto às condições do teatro, com proibições sucessivas, cortes diversos, resultantes de critérios vagos (MICHALSKI, 2 set. 1977), temporadas canceladas, artistas, jornalistas e intelectuais desaparecidos (MACIEL, 2005). Alguns teatrólogos começaram a acreditar ser melhor mudar de vida, parar de escrever para teatro, engavetar suas obras; outros começaram a desenvolver um teatro comercial, livre de censuras e com garantia de público (MICHALSKI, 2 set. 1977). O “[...] homem de teatro [estava] esmagado, quase impotente e revoltado” (ARRABAL, 2005, p. 209).

É nesse contexto que Nivalda Costa produziu *Vegetal vigiado*, aludindo ao sentimento dos homens da época, à vida humana como a de um vegetal, sem perspectivas, vigiado, controlado e reprimido, impotente quanto aos acontecimentos (SOUZA, 2009). No jornal *A Tarde*, do dia 11 de setembro de 1977, lemos (Cf. Figura 105):

Figura 105 – Fac-símile de matéria de jornal *Vegetal Vigiado*



Fonte: VEGETAL..., 11 set. 1977. APNC

Nessa matéria, registram-se o movimento de resistência e a vontade de fazer teatro da “[...] jovem diretora que tem lutado sem apoio de panelinhas e figurões para apresentar o que ela sabe e acredita em matéria de teatro [...]” (VEGETAL..., 11 set. 1977), e, por conseguinte, do Grupo Testa. Após encenar *Aprender a nada-r* e *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*, apesar das dificuldades, e de “[...] conseguir a façanha de adaptar para teatro Grande Sertão Veredas [...]” (VEGETAL..., 11 set. 1977), em alguma medida, Nivalda Costa mostrou insatisfação com as condições do teatro, pois, além de engavetar *Veredas: cenas de um grande sertão*<sup>58</sup>, divulgou *Vegetal vigiado* como “[...] seu último texto [...]”, a estreiar dia “[...] 12 de outubro no Solar do Unhão [...]” (VEGETAL..., 11 set. 1977).

Em *Vegetal vigiado*, dividido em dois atos, *Jogo em espirais* e *Vegetal vigiado*, os quais podem ser lidos de forma independente, são tecidas discussões acerca da repressão imposta por um sistema controlador, das condições de existência humana e da possibilidade de mudança por meio de planejamento e ação. No primeiro ato, também chamado de “Jogo de

<sup>58</sup> Ribeiro (2018, informação verbal) relatou que o Testa chegou a ensaiar o espetáculo, que estava pronto para ser montado na sala principal do Teatro Castro Alves, contudo, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, responsável pela promoção, não cumpriu com o acordado. Como o grupo não tinha condições financeiras para arcar com os gastos, a peça não foi encenada. Deusimar Pedro [Sousa] (2018), também em entrevista, comentou: “[...] no *Grande Sertão, veredas*, eu faria a cenografia, que era no Teatro Castro Alves, que seria a peça, que não aconteceu. Mas não era aquela estrutura de palco, ia ter umas plataformas onde ficasse do lado da plateia... era uma rotatividade teatral, [...] até para quebrar a estrutura do teatro, coisa que Nivalda gostava muito de fazer [...], era bem a cara dela essas coisas. E [...] eu faria também um personagem [...], eu seria o Hermógenes [...]. Chegamos a ensaiar bastante lá no *foyer* do Teatro Castro Alves, [...] não, lá nas salas de ensaio, lá embaixo, mas acontece que a produção foi difícilíssima, era uma peça grande, muitos atores, e não rolou. Mas [...] a visão de Nivalda dos Grandes Sertões era muito especial, [...], o texto [...] era muito pinçado, com muita coisa, [...] a estrutura geral era bastante interessante, que pena que não saiu (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal). Aninha Franco (1994), ao tratar sobre peças encenadas em 1977, registrou: “[o] Testa anunciou *Veredas: Cenas de Um Grande Sertão* (Guimarães Rosa e Nivalda Costa), que não estreou [...]” (FRANCO, 1994, p. 228).

Passados [...]” (COSTA, 1977a, f. 3), são empreendidas reflexões quanto a acontecimentos de um passado recente, a fim de compreender como se desenvolveu a situação vivida, e melhor compreender o presente e o futuro próximo, propondo medidas, inscrição posta no ato 2, “Jogo dos Futuros = Vegetal Vigiado” (COSTA, 1977a, f. 3), em uma perspectiva dialética também do tempo, não segmentado e linear.

A problematização quanto à realidade opressiva e ao sentimento de inoperância, que perpassa os dois atos, se dá, principalmente, por meio de trabalho simbólico entre atores e entre atores e plateia, de linguagem figurada, metáfora, comparação e alusão, de jogo de palavras, de reticências, de interrupção da linha do pensamento, de espaço em branco, dentre outras estratégias (SOUZA, 2009) que foram sinalizadas pelos técnicos de Censura ao avaliarem o texto. Em linguagem figurada, são representadas duas grandes parcelas da sociedade, a das pessoas enguias (peixes parecidos com cobra, modeláveis, presas escorregadias) e a das pessoas de mármore (duros, frios, inflexíveis, indiferentes, insensíveis), descritas também como “[...] dragões [que] sitiaram nossos passos de modo que andamos [como enguias] escorregando em suas gosmas verdes” (COSTA, 1977a, f. 2).

Por meio de diferentes signos, de subentendidos e de jogo de palavras, cria-se uma cena acerca da possibilidade de mudança, na qual se omite a palavra “liberdade” (COSTA, 2007):

PRECISÃO DE GESTOS: TRAZEM PARA O ESPAÇO/CENÁRIO OBJETOS (VESTUÁRIOS E SÍMBOLOS) QUE SERÃO UTILIZADOS DURANTE AS CENAS POSTERIORES.

DURANTE A ARRUMAÇÃO DOS OBJETOS:

ATOR Δ: – Eu trabalho sem...

ATOR I: – Isso não conduz ao...

ATOR X: –... ao ponto onde se esconde a...

ATOR Ø: – ... a chama que nos despertará desse sonho de morcêgos.

**(jogo de letras do alfabeto que formam um mo[r]fema).**

ATOR Δ: – **Avivando essa chama, essas letras um dia se tornarão sol** (COSTA, 1977a, f. 2, grifo nosso).

No testemunho conservado na COREG-AN-DF(DCDP), os técnicos destacaram esse trecho com sublinha, inscrevendo, à mão, “Ensaio geral” (Cf. Figuras 106 e 107), recursos usados, ao longo do texto, para sinalizar questões a serem observadas durante o exame do ensaio geral.



**Figuras 106 e 107** – Recortes de fac-símiles do texto *Vegetal vigiado*

(jogo de letras do alfabeto que formam um morfema) *Ensaio*  
 ATOR Δ - Avivando essa chama, essas letras um dia se tornarão *geral*  
 sol.

JOGO DE PERSONAGENS: *Ensaio geral* 3.  
 DESENVOLVIMENTO DE UM TRABALHO SIMBÓLICO COM A PLATÉIA. EFE-  
 TUADO PELO ATOR Δ

Fonte: COSTA, 1977b, f. 2 e 3. COREG-AN-DF(DCDP)

Quanto a espaços deixados em branco, há dois casos inscritos no testemunho arquivado no NAEXB, que também foi submetido aos órgãos de Censura, em:

ATOR X – Conclusão: o mais importante não pode ser dito agora... É um percurso... Nesse □<sup>59</sup> as pessoas todas ou são enguias ou são de mármore; e os de mármore pressionam os enguias (COSTA, 1977a, f. 3).

PROMETEU NUM CANTO ANUNCIA FALICAMENTE: “Se você não sabe. O □ É A SUA SOLUÇÃO OCULTA: O PROBLEMA É CEGO, DIGO SÉRIO; O SUBTERFÚGIO JÁ FOI UM FORTE ARMAMENTO TEÓRICO. HOJE OS TANQUES, DIGO TEMPOS MUDARAM: E BLOQUEIAM TODOS OS SENTIDOS, MAS O CARO AMIGO TEM UMA SAÍDA, COMPRE HOJE MESMO O SEU ASPIRA/DOR ARDE... MIRAU E RECOLHA-SE PELO QUE RASGAR... (COSTA, 1977a, f. 7).

No testemunho da COREG-AN-DF(DCDP), por sua vez, esses espaços foram preenchidos, à mão, com as palavras “assomo” e “saber”, respectivamente (Cf. Figuras 108 e 109). No outro testemunho, conservado no APNC (COSTA, [1978d]), o primeiro espaço foi preenchido também com a palavra “assomo” e o segundo não consta no texto, uma vez que todo o trecho foi suprimido.

**Figuras 108 e 109** – Recortes de fac-símiles do texto *Vegetal vigiado* (preenchimento de espaço)

ATOR X - Conclusão: o mais importante não pode ser dito agora... É um percurso... Nesse *assomo* as pessoas todas ou são enguias ou são de mármore; e os de mármore pressionam os enguias. }

PROMETEU NUM CANTO ANUNCIA FALICAMENTE: "Se você não sabe. O *SABER* É A SUA SOLUÇÃO OCULTA: O PROBLEMA É CEGO, DIGO SÉRIO; O SUBTERFÚGIO JÁ FOI UM FORTE ARMAMENTO TEÓRICO. HOJE OS TANQUES, DIGO TEMPOS MUDARAM: E BLOQUEIAM TODOS OS SENTIDOS, MAS O CARO AMIGO TEM UMA SAÍDA, COMPRE HOJE MESMO O SEU ASPIRA/DOR ARDE....MIRAU E RECOLHA-SE PELO QUE RASGAR....

Fonte: COSTA, 1977b, f. 3 e 7. COREG-AN-DF(DCDP)

<sup>59</sup> O símbolo □ (espaço deixado em branco pelo autor) é um dos operadores utilizado para a descrição simplificada das marcas autorais realizadas no texto.

Nesse segundo trecho, ainda que por meio de linguagem figurada, afirmou-se, mais uma vez, qual é a “arma”, a “fórmula de contra-ataque”, tecida a partir do “primeiro ato guerrilheiro” (COSTA, [1975e]) do Testa, o aprendizado, o “saber”, “solução oculta”, recurso a ser usado para resolver o problema “sério”. É a busca de conhecimento por parte dos homens e das mulheres que são agentes socioculturais e histórico-políticos, criadores/criadoras das condições e das instituições, capazes de transformar a realidade. Colocou-se, em discussão, o processo de construção de saber-poder, de poder ideológico, “tanques” que deveriam ser usados na resolução dos conflitos sociais e políticos.

Além do uso de estratégias, a dramaturga-diretora realizou apropriações de textos de diferentes sujeitos, enriquecendo o seu discurso político, desde o início, ao trazer uma epígrafe, mote para tratar sobre a condição do homem-vegetal, controlado e alienado, ambientando e situando o leitor quanto ao tema abordado no texto teatral. Na epígrafe, localizada à primeira folha do texto, nos testemunhos de 1977, e à oitava folha, no início do segundo ato, no testemunho de 1978, cita-se Ronald David Laing, “[...] psiquiatra e psicanalista escocês, preocupado [...] com o tratamento [...] para pessoas diagnosticadas como psicóticas [...]” (GABRIEL; TEIXEIRA, 2008, p. 661).

Em destaque, a seguir, lemos o fragmento citado como epígrafe sobre o caos existencial:

**[q]uando os nossos mundos pessoais forem redescobertos e puderem reconstituir-se, a primeira coisa que descobriremos será o caos: corpos semimortos, partes genitais dissociadas do coração, cabeça separada do coração, cabeça dissociada das partes genitais, tudo sem unidade interior, com o senso de continuidade quase insuficiente para agarrar-se a uma identidade — a idolatria corrente; corpo, mente e espírito despedaçados por contradições internas, arrastados em diferentes direções; o Homem separado de sua própria mente e também de seu corpo — criatura semi-enlouquecida num mundo insano (LAING, 1974 [1967], p. 42, grifo nosso).**

Esse trecho faz parte do segundo capítulo, “A Experiência Psicoterapêutica”, do livro *A política da experiência e a ave-do-paraíso*, traduzido e publicado em 1974, no Brasil, pela editora Vozes, integrando a Coleção Psicanálise. Laing (1974 [1967]) trata sobre o estudo do comportamento e da experiência humana no campo da psicanálise, considerando que “[...] a base do ser de todos os seres é a relação entre eles” (LAING, 1974 [1967], p. 32) e a psicoterapia “[...] uma tentativa obstinada de duas pessoas para recuperar a integridade do ser humano através do relacionamento entre elas” (LAING, 1974 [1967], p. 40).

Para o autor, ao almejar uma maior compreensão do homem, devemos nos questionar:

[p]odem os seres humanos ser pessoas, hoje em dia? Pode um homem ser seu verdadeiro *self* com outro homem ou mulher? [...] [P]recisamos indagar se o relacionamento pessoal é possível, ou se *são possíveis as pessoas* na situação presente? O que nos preocupa é a possibilidade do homem. A pergunta só pode ser formulada através de suas facetas. O amor é possível? É possível a liberdade? (LAING, 1974 [1967], p. 18).

Ao tomar este psicanalista, que defendia uma vertente experimental como fonte da teoria no estudo do ser humano, Nivalda Costa incitou uma reflexão crítica quanto à existência e à alienação humana, à violação dos direitos humanos e às relações de poder na sociedade, propiciando discussão acerca do papel do homem como agente criador e/ou destruidor da história. Além disso, colocou em cena o estudo psicoterapêutico como uma forma de compreender e interpretar os seres humanos, seres interdependentes, bem como o teor experimental como relevante na análise das relações humanas.

De acordo com Laing (1974 [1967], p. 42, grifo do autor),

[o] relacionamento psicoterapêutico é, [...], uma pesquisa. Uma busca constantemente reafirmada e reconstituída daquilo que todos perdemos e que alguns podem talvez suportar com um pouco mais de facilidade que outros, assim como alguns suportam melhor que outros a falta de oxigênio, e *esta nova busca é autenticada pela experiência partilhada da experiência reconquistada no relacionamento terapêutico e através dele, aqui e agora.*

É uma maneira de pensar acerca do que é especificamente pessoal ou humano, das relações-objeto e relações interpessoais, da perda, da despersonalização e da coisificação humana. Para essa discussão, o autor tomou Martin Heidegger (1949), filósofo alemão ligado ao existencialismo e à fenomenologia, refletindo sobre a existência humana e a tradicional tripartição corpo, mente e espírito. Esse filósofo, em sua obra *Existence and Being*, ressignificou a noção de existência humana ao pensar no “ser-tempo-espaço”, contrário à noção dicotômica entre interior e exterior, essência e existência, defendendo o ser humano como possuidor de liberdade e de individualidade, “ser-come”, “ser-no-mundo”, definido por aquilo que faz (INWOOD, 2002 [1999]).

Temos, no livro:

[p]enso que a razão desta confusão [causada por uma visão dicotômica] reside no significado da frase de Heidegger: ‘o Medonho já aconteceu’.

Os psicoterapeutas são especialistas em relações humanas. Mas o Medonho já aconteceu. Aconteceu a todos nós. Os terapeutas encontram-se também num mundo onde o interior já está separado do exterior. O interno não se torna externo, e o externo torna-se interno apenas com a redescoberta do mundo “interior”. Isto é apenas o começo. Como toda uma geração de homens estamos tão distanciados do mundo interior, que muitos afirmam que ele não existe; e, ainda que exista, não tem importância. Mesmo que tenha algum significado, não se trata do preciso material da ciência, e se não for preciso, neste caso, tornemo-lo tal: vamos medi-lo e contá-lo. Quantificar a agonia do coração e o êxtase num mundo em que, quando o universo interior for descoberto, é possível que nos encontremos confusos e em decadência. Pois sem o que é interior, o externo perde o seu sentido, e sem o externo, o interior perde a substância (LAING, 1974 [1967], p. 41-42, grifo do autor).

Possivelmente, a partir da leitura de Laing (1974 [1967]), a dramaturga-diretora, na luta contra a perda da liberdade, da coisificação, intensificada no contexto ditatorial opressor, também fez menção, em seu texto teatral, ao filósofo, em “PROMETEU – (lendo amargamente). O medonho já aconteceu – Martin Heidegger [...]” (COSTA, 1977a, f. 10). Essa fala é proferida após os personagens mostrarem ao público uma faixa onde está escrito, em caixa alta, “[...] ESTAMOS TODOS IMPLICADOS NESTE ESTADO DE ALIENAÇÃO” (COSTA, 1977a, f. 9), frase tomada, na íntegra, do livro de Laing (1974 [1967]), inscrita à página 42, alguns parágrafos após menção a Heidegger (1949).

Ao tratar sobre as diversas maneiras pelas quais a pessoa aliena a si mesma, questão descrita na psicanálise como “mecanismos de defesa”, Laing (1974 [1967]) afirma que

[n]ascemos num mundo onde a alienação nos aguarda. Somos potencialmente homens, mas em estado alienado, e tal estado não é simplesmente um sistema natural. A alienação como nosso destino atual só é alcançada por meio de chocante violência perpetrada por seres humanos contra seres humanos (LAING, 1974 [1967], p. 10).

Essa perspectiva quanto à alienação e à noção da ação pessoal como modo de transformar a experiência, embasa a discussão proposta em *Vegetal vigiado* acerca do estado de alheamento dos homens, vegetativo, relacionado à existência moral e aos valores éticos, os quais, segundo Chauí (2000 [1994]), são resultantes de um processo de naturalização, de criação histórico-cultural, que constituem a vida em sociedade construída pelos próprios homens. A alienação

[...] é o fenômeno pelo qual os homens criam ou produzem alguma coisa, dão independência a essa criatura como se ela existisse por si mesma e em si mesma, deixam-se governar por ela como se ela tivesse poder em si e por si mesma, não se reconhecem na obra que criaram, fazendo-a um ser-outro, separado dos homens, superior a eles e com poder sobre eles (CHAUÍ, 2000 [1994], p. 216).

Em roteiros de divulgação sobre a montagem do texto teatral, veiculados tanto no *A Tarde* quanto no *Jornal da Bahia*, em outubro de 1977, o público é informado de que, na “[...] peça montada pelo grupo Testa, mostrando uma intertextualidade teatral experimental [...]” (JORNAL..., 4 out. 1977) são discutidas “[...] as diversas formas da alienação humana [...]” (A TARDE, 4 out. 1977; JORNAL..., 4 out. 1977), tomando “[...] o homem [...] como fragmento ou uma totalidade em qualquer sistema social existente” (A TARDE, 4 out. 1977; JORNAL..., 4 out. 1977).

Chauí (2000 [1994]) aponta três formas de alienação existentes nas sociedades modernas ou capitalistas, a saber, a alienação social, a alienação econômica e alienação intelectual, que juntas constituem a ideologia cuja principal função “[...] é ocultar e dissimular as divisões sociais e políticas, dar-lhes a aparência de indivisão e de diferenças naturais entre os seres humanos” (CHAUÍ, 2000 [1994], p. 221). Na alienação social, “[...] os humanos não se reconhecem como produtores das instituições sociopolíticas [...]” (CHAUÍ, 2000 [1994], p. 219) e oscilam entre duas principais atitudes:

[...] ou aceitam passivamente tudo o que existe, por ser tido como natural, divino ou racional, ou se rebelam individualmente, julgando que, por sua própria vontade e inteligência, podem mais do que a realidade que os condiciona. Nos dois casos, a sociedade é [...] algo externo a nós, [...] e com poder total ou nenhum poder sobre nós (CHAUÍ, 2000 [1994], p. 219).

No texto teatral, essa forma de alienação pode ser lida no primeiro ato, formado pelos personagens “ $\Delta$  – Determinante”, “ $\emptyset$  – Conjunto vazio”, “ $I$  – Conjunto dos números irracionais” e “ $X$  – Incógnita – 1º termo de uma equação” (COSTA, 1977a, f. 1), ou melhor, por atores vestidos de conhecidos e significativos elementos matemáticos (COSTA, 2009). Por meio da matemática, do raciocínio lógico, almejam-se novas fórmulas, respostas para resolver um problema, uma “equação” inscrita em determinadas condições, cruzando valores, números, funções e conjuntos.

Aqueles personagens representam dois posicionamentos, característicos do homem que vive sob um regime militar, um, de combate, de enfrentamento, por parte de “ $\Delta$  – Determinante” e de “ $X$  – Incógnita – 1º termo de uma equação”, e, outro, de recuo, que pode ser subdividido em passividade (manter-se afastado, indiferente) e em silêncio estratégico (atitude afirmativa, tática), por parte dos outros dois personagens, “ $\emptyset$  – Conjunto Vazio” e “ $I$  – Conjunto dos números irracionais”. Vejamos algumas passagens do texto, atentando para as falas, sobretudo, do Ator X, incógnita ou variável que oscila seu posicionamento, sendo ora de enfrentamento ora de recuo, estratégico:

ATOR X (entre plateia) – Eu só abarcante de desejos. Abrindo espaços nas paredes duras...

ATOR Δ (voz) – Transformar = Discurso Global de minha necessidade de mudanças.

ATOR I - Falimos de falar: Estamos trancados aqui dentro e o tempo me diz que há algo lá fora...

ATOR X - (gesto de silêncio) – Podemos ser ouvidos. Podemos ser impedidos até de jogar com a vida.

[...]

ATOR I – Nessa forma estamos presos numa boca enorme, vigiados de dentes.

ATOR X – Estamos vivos isso é igual a alguma coisa. Podemos brincar ou jogar...

ATOR Δ –... O que implica em construir modelos de imediata aplicação.

[...] (COSTA, 1977a, f. 2).

ATOR Δ – Afiar depressa pelos e presas. (ri)

ATOR Ø – Sou um todo ou sou nenhum. É que vale viver? Sem liberdade tudo foge.

ATOR X – Enquanto isso os de mármore sugam a pele das enguias e não se pode romper o ar com raízes imaginárias. Jogo de palavras contra o silêncio: jogar e brigar.

Andam pelo espaço (Jogo de gestos)

[...] (COSTA, 1977a, f. 3).

Leiamos outras passagens, contudo, nas quais há uma indicação quanto à necessidade de uma ação coletiva para resolução do problema, pois há consciência quanto à ineficácia do ato de rebelar-se individualmente:

ATOR Δ – Jogar ou brincar?

ATOR X – Um arranjo simples: brinquemos de nós mesmos.

ATOR Δ - Correto. Reconstrução de tudo que somos, fomos e possamos ser.

[...]

ATOR Δ – Chamo esse modelo de jogo em espiral, porque essa revisão pode ser uma causa de morte.

Ator I – CHAMO ESSE POSICIONAMENTO DE APATIA, CARACTERÍSTICA PRINCIPAL DOS VEGETAIS VIGIADOS.

[...] (COSTA, 1977a, f. 3).

Vozes gravadas:

ATOR Δ – Estamos juntos e poderíamos planejar evoluções.

ATOR I – Precisamos de uma organização prática.

ATOR Ø – Somos poucos contra um infinito...

ATOR X –... E impotentes como uma paisagem de vacas...

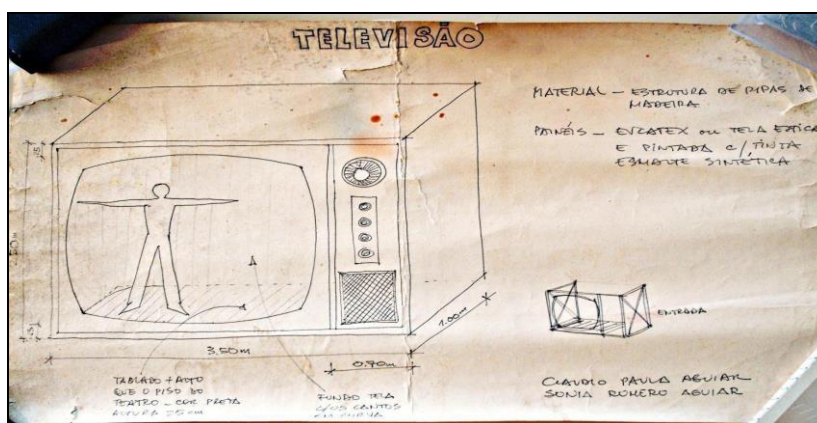
ATOR Δ – Amedrontados com qualquer forma de ruído, só nos restou essa solidão que podemos transformar em ecos (COSTA, 1977a, f. 10).

Outra forma de alienação é a econômica, “[...] na qual os produtores não se reconhecem como produtores, nem se reconhecem nos objetos produzidos por seu trabalho” (CHAUÍ, 2000 [1994], p. 219). No texto teatral, podemos ler Prometeu Prosdócimo como sujeito engendrado nos efeitos desse tipo de alienação, personagem apresentado, no segundo ato, como

[...] rapaz um pouco magro de óculos, cabelos um pouco grandes, aparência inteligente, um pouco teórico ao falar e agita muito a cabeça enquanto fala – **Faz propaganda de liquidificadores, aspiradores e outros eletrodomésticos, bem como é noticiarista; funções estas desempenhadas numa emissora de televisão** (COSTA, 1977a, f. 1, grifo nosso).

Para encenar estes comerciais, no palco, a dramaturga-diretora apresentou como área de atuação uma televisão, construída a partir de um croqui, desenho de parte do cenário elaborado por Cláudio Paula Aguiar e Sônia Romero Aguiar (Cf. Figura 110). A televisão é o principal meio de comunicação de massa, no Brasil, de caráter industrial, viabilizada, economicamente, pela propaganda comercial (MIRANDA; PEREIRA, 1983).

**Figura 110** – Croqui de cenário da peça *Vegetal vigiado* (televisão)



Fonte: AGUIAR; AGUIAR, [1977a]. APNC

De acordo com Miranda e Pereira (1983),

**[...] qualquer discussão que diga respeito à produção cultural no Brasil e que pretenda extrapolar os limites bastante estreitos das camadas da população mais ‘sofisticadas’ intelectualmente não pode, em hipótese alguma, deixar de lado a análise cuidadosa da televisão.**

Especialmente a partir da segunda metade dos anos 60 – embora aTV exista no Brasil desde 1950 – é este veículo que vai ser o responsável pela criação e satisfação de boa parte das exigências intelectuais e artísticas de parcelas cada vez mais numerosas e significativas da população.

Por outro lado, as próprias condições de produção dos bens culturais televisivos também colocam problemas suficientemente interessantes para chamarem a atenção dos que se preocupam com a análise da produção cultural. Fora o caráter comercial da televisão, a possibilidade mesma de atuação dos agentes emissores depende de uma concessão do Estado (MIRANDA; PEREIRA, 1983, p. 14, grifo nosso).

Nesse sentido, eleger uma televisão como parte do cenário, meio de comunicação que atinge grande e diversificado público e passa “[...] a existir como fenômeno social significativo e como sistema abrangente [...]” (KEHL, 1979-1980, p. 5), é discutir alienação econômica e ideológica, produção cultural, indústria cultural e mercadoria de consumo,

instâncias que têm consequências no plano pessoal, cultural, econômico, social e político. Pensar e “[e]screver sobre a tevê brasileira neste período [década de 1970] é reconstituir a história da indústria cultural no país ligada à atuação dos grandes monopólios econômicos [...]” (KEHL, 1979-1980, p. 5) e à política de integração nacional.

Segundo Ribeiro e Botelho (1979-1980, p. 90),

[a] década de 70 é representativa das rearticulações políticas e econômicas que se processam a partir de 1968. Uma nova aliança se redefine, na medida em que os setores ‘tradicionais’ que apoiaram o movimento de 64 [...] vão sendo progressivamente aliados do poder em favor dos setores ‘modernos’, ou seja, a grande empresa, a grande indústria, a tecnocracia, etc.

No contexto ditatorial, a televisão funcionou como importante veículo da “[...] ação avassaladora da indústria da comunicação, transformando ‘matérias-primas’ locais em produtos culturais industrializados e estes em mercadoria de consumo [...]” (MARCONDES FILHO, 1988). As redes de televisão e as emissoras de rádio foram relevantes mecanismos de criação e formação de um novo mercado consumidor, parte do plano de desenvolvimento do governo, por meio de neutralização, uniformização e padronização das diversas identidades culturais (MARCONDES FILHO, 1988).

No texto teatral, é explorado o caráter comercial da televisão, dando-se ênfase à propaganda, ao *break*, uma das partes que constituem o modelo televisivo brasileiro, junto à programação, em blocos<sup>60</sup>. O personagem Prometeu Prosdócimo, representante da comunicação de massa, da publicidade na televisão, atravessa as cenas realizando propagandas, apresentando e ofertando mercadorias e produtos como bens em si, que têm um preço, supostamente, desvinculados de qualquer trabalho humano, como na seguinte cena:

[...] PROMETEU PROSDÓCIMO [...] INVADE A CENA PARA FAZER UM COMERCIAL DE TV:  
 “Lembre-se meu amigo, consulte hoje mesmo as lojas Theater e tenha a resposta do seu problema”.  
 LEVANTA AS MÃOS QUE ATÉ ENTÃO ESTAVAM ESCONDIDAS ATRÁS DA BUNDA E MOSTRA DOIS BONECOS (COSTA, 1977a, f. 4).

Ao mesmo tempo em que vende produtos, o personagem vende sua força de trabalho, e, como todos os trabalhadores, assemelha-se a uma mercadoria. Conforme Chauí (2000 [1994], p. 219),

---

<sup>60</sup> Tanto o programa quanto o material publicitário, veiculados em televisão e rádio, eram submetidos ao exame de Censura e avaliados conforme os Art. 41 e 77, do Decreto nº 20.493/46 (FAGUNDES, 1974).



[v]endendo sua força de trabalho no mercado da compra e venda de trabalho, os trabalhadores são mercadorias e, como toda mercadoria, recebem um preço, isto é, o salário. Entretanto, os trabalhadores não percebem que foram reduzidos à condição de coisas que produzem coisas; não percebem que foram desumanizados e coisificados.

Leiamos duas passagens, respectivamente, em que Prometeu Prosdócimo, no processo de coisificação, de desumanização, pergunta a opinião dos amigos sobre sua atuação, deixando explícita sua falta de percepção quanto a sua função de mercadoria; e, em outra cena, quando, após participar de uma “[...] orgia corporal [...]” (COSTA, 1977a, f. 5), faz um comercial, mantendo-se indiferente aos outros personagens:

PROMETEU PROSDÓCIMO – Fui bem na TV, amigos?

BILLIE – Entravastes como um violão cego.

GRALHA – Ruminastes como um jumento.

FÓSFORO (Confiança (coro)) – Mercastes como um mercador.

PROMETEU (irritado) – Redundantes. Vocês todos estão na 2ª pessoa, passem pra 1ª, vamos passem... (COSTA, 1977a, f. 5).

PÓS – ORGIA: PROMETEU PROSDÓCIMO, NU, FAZ UM COMERCIAL TENDO COMO FUNDO DE CENA A AGITAÇÃO CORPORAL DE SEUS COMPANHEIROS:

PROMETEU PROSDÓCIMO – De – sa – jei – ta – dos; Re – dun – dan – tes.

Nada pode salvar seres tão doentes... (COSTA, 1977a, f. 6).

Precisamos ressaltar, ainda, o papel da televisão, nos anos 1970, no projeto político, no controle e na manipulação dos conteúdos e das formas de apresentação, “[...] *no modo de produzir um programa*, nele inserindo estruturas que esvaziam qualquer conteúdo que provoque atuação mais efetiva dos telespectadores” (MARCONDES FILHO, 1988, p. 95, grifo do autor). Ribeiro e Botelho (1979-1980) comentam quanto à “[...] função conservadora que assumiu o veículo [a televisão], reproduzindo o discurso do governo no período em que o ‘milagre econômico’ coexistiu com o auge da repressão política [...]” (RIBEIRO; BOTELHO, 1979-1980, p. 85).

No texto teatral, por meio de uma emissora de rádio, também importante veículo de construção social e política, os personagens tomam consciência quanto à morte de Billie, segundo notícia dada por Prometeu Prosdócimo. Na passagem, há uma reprodução do discurso indiferente, vago e implícito do governo, que, de forma violenta, atuava contra os “vegetais vigiados”, pensantes e engajados. Vejamos:

Ouve-se uma notícia dada por PROMETEU PROSDÓCIMO: ‘Foi encontrado morto em seu apartamento, Brasilino Flores, mais conhecido por Billie, sem emprego fixo e que nas horas vagas dedicava-se a atividades subvisceralmenteverivas. Sua causa morte até o momento é ignorada’ (COSTA, [1978d], f. 16).

Há uma crítica, por parte da dramaturga-diretora, quanto à manipulação, ao uso comercial e político dos meios de comunicação, despertando o público para o poder da televisão, do governo e do homem. Problematisa-se o uso que os homens têm feito desse veículo e o modo de produção cultural no país, chamando a atenção para as formas de alienação envolvendo as instâncias ideológica, cultural e econômica. Advertimos, contudo, que o problema está no uso, e não no veículo, que pode ser usado visando uma comunicação educativa e libertadora, como nos programas *Fêmea* e *Afro-Memória*, exibidos na TVE, em fins da década de 1980, por Nivalda Costa.

Fagundes (1974) pontua quanto ao papel da televisão e do rádio na educação dos cidadãos:

[e]xatamente por tratar-se dos mais atuantes veículos de divulgação, capazes de influenciar sobremaneira na mentalidade de um povo, representam eles preponderantes papéis no sentido da educação ou deseducação popular, segundo sejam utilizados criteriosamente ou não.

Potencialmente, como instrumentos de educação coletiva, constituem também poderosíssima arma de doutrinação política, que pode prestigiar ou desacreditar qualquer líder ou forma de governo, da noite para o dia.

Além desses aspectos latentes, as organizações radiodifusoras costumam ser de significativo poderio econômico e de grande área de influência política, razão pela qual se torna bastante difícil a ação coercitiva do órgão censório nesse setor (FAGUNDES, 1974, p. 151).

No universo da comunicação de massa, há, no texto teatral, também, sem maiores informações, “NOVELA” (COSTA, 1977a, f. 7) e a indicação quanto à exibição de uma “[...] novela ou [um] filme de gangster [...]” na televisão (COSTA, 1977a, f. 9). Cenicamente, os referidos comerciais, o áudio de novelas ou filmes, a projeção de fotos e slides, bem como o uso de placas (“Quarto”, “Pra lá do lado de dentro”, “Ar livre”, “Cinema”, “Boite” e “Silêncio”, situando o ambiente), são recursos utilizados na promoção de ruptura da linearidade da cena, ou seja, da ilusão por parte do público, proposta do teatro ação, apresentação.

Há ainda a alienação intelectual, “[...] resultante da separação social entre trabalho material (que produz mercadorias) e trabalho intelectual (que produz idéias)” (CHAUÍ, 2000 [1994], p. 220). Os intelectuais, em uma sociedade alienada, segundo Chauí (2000 [1994]), esquecem de que as ideias são produzidas por eles e estão ligadas à classe social a que pertencem, não existindo por si mesmas.

No texto teatral, temos a personagem Gralha, aquela que fala mesmo em um contexto de silenciamentos, representante intelectual, mulher “[...] magra; negra ou pardacenta; imperturbável; olhar seguro; sempre que fala, abana reto o braço direito, para o lado direito e

outras variações deste gesto [...]” (COSTA, 1977a, f. 1). Esse é símbolo de enfrentamento, de protesto e de resistência sociopolítica, gesto muito usado em manifestações nas ruas. Gralha, na maioria das vezes, junto ao personagem Billie, articula ideias e profere falas, fazendo uso das palavras em sentido figurado e sarcástico, mostrando-se, contudo, consciente de que os pontos de vistas, as instituições e os valores são construções sociais.

À quarta folha do texto, temos o seguinte diálogo entre os personagens:

BILLIE – (fungando) Que é que faremos?  
 GRALHA – Marcaremos o passo do que chamam ALMA.  
 BILLIE – Não sei prá que existe coerência...  
 GRALHA – Prá medir os fatos; Billie tudo é sim e não.  
 BILLIE – E também senão. Por que a coerência?  
 (avança para Gralha como se fosse agredi-la)  
 GRALHA – Calma, não inventei valôres e muito menos sou estímulo de extravasamentos imberbes; logo não dou respostas físicas.  
 GRALHA SAI, ANTES FUNGA E IMITA O ANDAR DE BILLIE, CHAMANDO ‘Graaalha!’ (COSTA, 1977a, f. 4).

Gralha é a conselheira do grupo, executa trabalho intelectual, planeja, pondera os fatos de forma lógica, racional, avalia as condições e toma decisões de forma tranquila e consciente, e, além disso, é bastante irônica. Em outro diálogo, à oitava folha, há menção ao “niilismo”, doutrina filosófica do personagem Billie, também chamado de Bia, que tem repercussão no discurso e na atuação de Gralha, como pensar-fazer afirmativo, ação revolucionária.

Vejamos o referido trecho:

GRALHA – Os pirilampos Bia, o rádio anuncia... está tudo aí, o periquitinho é verde...  
 BILLIE – Mas não os quero no meu quintal. (cortante) Gralhas... (abre a boca largamente)  
**GRALHA – Galho pelo que gralha teu niilismo...**  
**BILLIE – Sem niilismo sinto-me uma bananeira...**  
 A VOZ DE PROMETEU PARALISA A CENA ANUNCIANDO:  
 “O serviço de bacteriologia informa: Semas no ar, que para as plantas é sperma e para o texto yerma<sup>61</sup>...” (COSTA, 1977a, f. 8, grifo nosso).

Conforme Abbagnano (2007 [1971], p. 712, s.v. *niilismo*), Nietzsche empregou esse termo, niilismo, não de forma polêmica, mas “[...] para qualificar sua oposição radical aos

---

<sup>61</sup> No testemunho de 1977, há esta remissão ao texto teatral *Yerma*, de Federico Garcia Lorca e Soffredini (1967). No testemunho de 1978, Nivalda Costa reescreveu esta fala: “[...] Voz (noticiando): – O serviço de bacteriologia informa: somos no ar, o que significa que a maré não está pra peixe, que o caldo vai entornar, etc... (improvisado)” (COSTA, 1978, f. 14). O texto *Yerma* foi encenado no Teatro Castro Alves, em junho de 1978 (FRANCO, 1994).

valores morais tradicionais e às tradicionais crenças metafísicas [...]”. Entendemos “nihilismo”, no texto teatral, em sentido nietzschiano, como

[...] descrença em um futuro ou destino glorioso da civilização, opondo-se portanto à idéia de progresso [...], negando a crença em um absoluto, fundamento metafísico de todos os valores éticos, estéticos e sociais da tradição. O nihilismo nietzschiano deve, no entanto, levar a novos valores que sejam 'afirmativos da vida', da vontade humana, superando os princípios metafísicos tradicionais c[omo] a 'moral do rebanho' do cristianismo e situando-se 'para além do bem e do mal' (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 [1989], p. [140], s.v. *nihilismo*).

Nesse sentido ideológico, lemos tanto Gralha quanto Billie, “[...] rapaz esquelético, pálido, sempre nú da cintura para cima, [...] sofre de coriza crônica, razão pela qual [...] anda [...] levando um lenço ao nariz e fungando” (COSTA, 1977a, f. 1). Essa nudez, traço marcado ao longo do texto, pode ser compreendida como símbolo de enfrentamento, de rebeldia, principalmente quanto à opressão sexual, e de desnudamento do personagem bissexual que se apresenta sem máscaras ao público.

Billie, uma espécie de filósofo revolucionário, em diferentes momentos, adota “Postura de Linus” (COSTA, 1977a, f. 9), assemelhando-se ao famoso personagem de história em quadrinhos e de desenho animado, “Linus van Pelt”, irmão de Lucy e amigo de Charlie Brown, da série *Peanuts*, do cartunista norte-americano Charles Monroe Schulz (MOLERO, 2007). Esse “[...] é o intelectual do grupo e vive surpreendendo seus amigos com suas revelações filosóficas e soluções para os problemas da vida. Famoso por carregar um cobertor [...] e por estar sempre chupando dedo [...]” (RIBEIRO, 2007, p. [1]).

No texto teatral, há:

**BILLIE** – Digo que não é pré-ciso viver e nem morrer e nem nascer e nem...  
**SENTA, POSTURA DE LINUS (S[c]hulz)** e canta “**O herói gosta de macho e das estrelas**” (deturpação do Herói das Estrelas - Mautner) (COSTA, 1977a, f. 4, grifo nosso).

Além de alusão ao personagem “Linus van Pelt”, há remissão à canção (música) “Herói das estrelas”, do carioca Henrique George Mautner (1974), “[r]emanescente do tropicalismo e ex-membro do Partido Comunista Brasileiro, [...] escritor, cantor, compositor, violinista, cineasta, pensador e agitador cultural [...]” (TROPICÁLIA..., 2007). À nona folha, do texto, temos a indicação de outra canção desse cantor, em “[...] [c]omeça uma música, talvez ‘O Relógio quebrou’ de Mautner<sup>62</sup> [...]” (COSTA, 1977a, f. 9), parte de uma cena composta por mímicas.

<sup>62</sup> Estas músicas estão presentes no disco *Jorge Mautner*, lançado em 1974, pela gravadora Polydor, com produção de Gilberto Gil, disponível em <https://genius.com/albums/Jorge-mautner/Jorge-mautner>.

Billie, representante de uma parcela da juventude que se refugiava nas drogas, e foi encontrado morto em seu apartamento, e Gralha, problematizam o contexto, fazendo menções à repressão e à violência sofridas, por meio de linguagem figurada, de objetos e de mímicas. Leiamos alguns excertos do texto:

**Gralha (tropeçando como se acordasse naquele momento):** – Bato em portas que não identifico... Mas, trago-te líquidos para tua alimentação.

**Billie:** – Ótimo, Gralha! Estava mesmo sem nenhuma fome...

**Gralha:** – Trouxe pão, mel e melancia.

**Billie:** – Ah! Pão... Mel... Ânsia...

**Gralha (balançando cabeça e mão):** – Nenhum há são...

**Billie:** – Não sei viver um mundo só de aparências, que faço Gralha?

**Gralha observa-o silenciosamente** (COSTA, [1978d], f. 8, grifo do autor).

BILLIE – PROMETEU, (languidamente) vem ver meus sutilances...

**PROMETEU APROXIMA-SE DE BILLIE, E ESTE ABRE UMA GAVETA E MOSTRA A PROMETEU UMA MÁSCARA E UMA MORDAÇA** (COSTA, 1977a, f. 6, grifo nosso).

**CONFIANÇA – Bi ii lie comprei uma maca e um fogão.**

(Billie corre atrás dela e a morde, feliz)

**GRALHA – (ironizando com voz oligofrênica)**

– **Billie, comprei uma marca e um borrão** (COSTA, 1977a, f. 7, grifo nosso).

PROMETEU – Gralha! Crumb, quer dizer cobre a *cheap t[h]ril[ls]*, do casal que entrou (entregando a Gralha um coração de cartolina rosa)

**GRALHA – (quase cantando) o trôonco.....!**

**PROMETEU** – (dirigindo-se para a teórica mesa onde estão FÓSFORO/CONFIANÇA e BILLIE) **Eis o tronco, quer dizer o troco** (entregando-lhes um pé de Luva) (COSTA, 1977a, f. 9, grifo nosso).

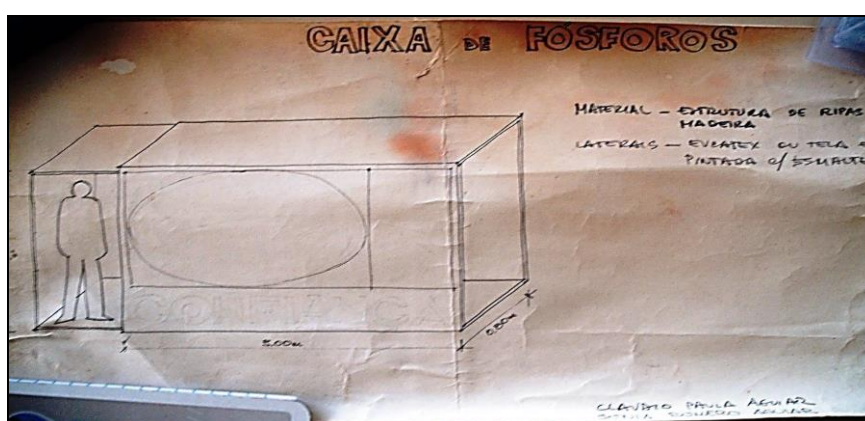
Neste último trecho, na fala de Prometeu Prosdócimo, “[...] Gralha! Crumb, quer dizer cobre a *cheap t[h]ril[ls]*, do casal que entrou (entregando a Gralha um coração de cartolina rosa) [...]” (COSTA, 1977a, f. 9), há referência ao artista e ilustrador Robert Crumb, reconhecido como um dos fundadores do movimento *underground* dos quadrinhos – no Brasil, seus quadrinhos foram publicados nas revistas *Grilo*, em 1970, *Circo* e *Porrada!*, ambas em 1980 – e à capa do disco *Cheap Thrills*<sup>63</sup>, cuja ilustração foi feita por Crumb, considerada ícone da arte *underground* dos anos da contracultura (SOUZA, 2009). Esse álbum musical foi lançado, em 1968, pela banda Big Brother e The Holding Company, tendo como intérprete Janis Joplin.

Ao construir o personagem Billie, bissexual, bem como os irmãos gêmeos fraternos, Fósforo, homossexual, e Confiança, bissexual – personagens criados a partir de um objeto do cotidiano das pessoas, uma caixa de fósforos, objeto esse que constituía parte do cenário (Cf.

<sup>63</sup> Cf. Disco *Cheap Thrills* em <https://www.discogs.com/Big-Brother-The-Holding-Company-Featuring-Janis-Joplin-Cheap-Thrills/release/10356205>.

figura 111) –, a dramaturga-diretora pôs em cena a questão da sexualidade, problematizando o predomínio de uma racionalidade, de uma linguagem e de uma cultura como modelos sociais. A mesma teceu um diálogo entre textos, personagens e objetos, de cunho popular (aqueles dois personagens que remetem a uma marca de caixa de fósforos da época, os elementos matemáticos, o personagem de desenho animado, as canções) e erudito (textos de base psicanalítica e noções filosóficas), em uma prática de conhecimento experimental, anárquica e multicultural.

**Figura 111** – Croqui de cenário da peça *Vegetal vigiado* (caixa de fósforos)



Fonte: AGUIAR; AGUIAR, [1977b]. APNC

Além de personagens de orientação sexual diversa, em uma cena do segundo ato, há uma orgia entre os personagens, símbolo de libertinagem, de desregramento, de desordem, de subversão a todas as regras, na qual a dramaturga-diretora manifestou-se, incisivamente, contra os padrões morais tradicionais, inserindo-se nos movimentos em efervescência, à época, acerca da liberdade e da igualdade de direitos para todos. A partir de 1976, “[...] metalúrgicos [...] cruzaram os braços para protestar contra a política salarial do governo. Estudantes encheram as ruas<sup>64</sup> [...]! [...]. Negros, mulheres e [...] homossexuais começaram a se organizar, exigindo serem ouvidos” (GREEN et al., 2003, p. 49).

De acordo com Facchini (2003, p. 84), “[o] movimento homossexual tem seu surgimento no Brasil, registrado pela bibliografia sobre o tema, na segunda metade dos anos 1970 [...]”, como parte integrante dos movimentos sociais contra o regime militar. Neste primeiro momento de configuração e expansão, o movimento homossexual é entendido

<sup>64</sup> “Em 1977, os estudantes voltaram às ruas, de onde foram expulsos em 1969, sem espancamentos. [...]. Em outubro de 1977, o Movimento Pela Anistia tentou, em vão, realizar a Noite Pela Liberdade, no Teatro Vila Velha, sendo vetados poemas de Gregório de Mattos e Rimbaud. Em maio de 1978, as Universidades entraram em greve, aconteceu um ato público na cidade com a presença de dois mil manifestantes [...]” (FRANCO, 1994, p. 200).

[...] como o conjunto das associações e entidades, mais ou menos institucionalizadas, constituídas com o objetivo de defender e garantir direitos relacionados à livre orientação sexual e/ou reunir, com finalidades não exclusivamente, mas necessariamente políticas, indivíduos que se reconheçam a partir de qualquer uma das identidades sexuais tomadas como sujeito desse movimento (FACCHINI, 2003, p. 84).

Em defesa de uma politização da questão da homossexualidade, foi fundado, no Brasil, em 1978, um Grupo de Afirmação Homossexual, intitulado SOMOS, que esteve diretamente envolvido com outros movimentos e manifestações (GREEN et al., 2003). Os membros desse grupo “[...] liam [...] Lampião da Esquina. [...] [J]ornal [...] produzido por [...] escritores e intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, [...] veículo para discussão sobre sexualidade, discriminação racial, artes, ecologia e machismo” (GREEN et al., 2003, p. 50), e defendiam a união de minorias (mulheres, negros, homossexuais) na luta pela democracia, sem a qual nenhum direito seria alcançado.

Esse posicionamento, que gerou, progressivamente, discussões e ramificações internas no grupo, coaduna com a perspectiva adotada por Nivalda Costa, em seu texto teatral, no qual a questão da sexualidade é pensada como fenômeno cultural e histórico, relacionada a outras instâncias, social, cultural, econômica, de gênero, racial, étnica, etc.. Trazer aos palcos essa questão, problematizar a repressão e a censura à sexualidade, é assumir um posicionamento crítico contra o regime militar, correndo riscos e enfrentando os órgãos de Censura, que coíbiam todo e qualquer tipo de manifestação pública ofensiva “à moral e aos bons costumes”.

Segundo Fagundes (1974, p. 148, grifo do autor),

[a] definição de **bons costumes** está intimamente ligada à aceção moral. Se se refere ao costume, diz respeito àquilo que é usual, habitual, cotidiano, trivial na conduta de um membro de determinada sociedade. Se são bons, são moralmente sadios, válidos, louváveis dentro daquele mesmo contexto social. Seriam eles, então, as condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade, se transmitem através das gerações, como modelos de atitudes ideais. São bons costumes os hábitos de relevo dentro da escala social de valores morais, dentre os quais, para exemplificar, citaríamos a prática da honestidade, da lealdade, da gratidão, do amor ao próximo, do altruísmo, da abnegação, do desprendimento, do patriotismo, da caridade, da aversão ao vício, à corrupção, às intemperanças sexuais, à lascívia etc.. Não é, pois, válido nem admissível, face à legislação de censura, procurar-se, através da diversão pública, subverter essa ordem de valores morais, ou confundi-la.

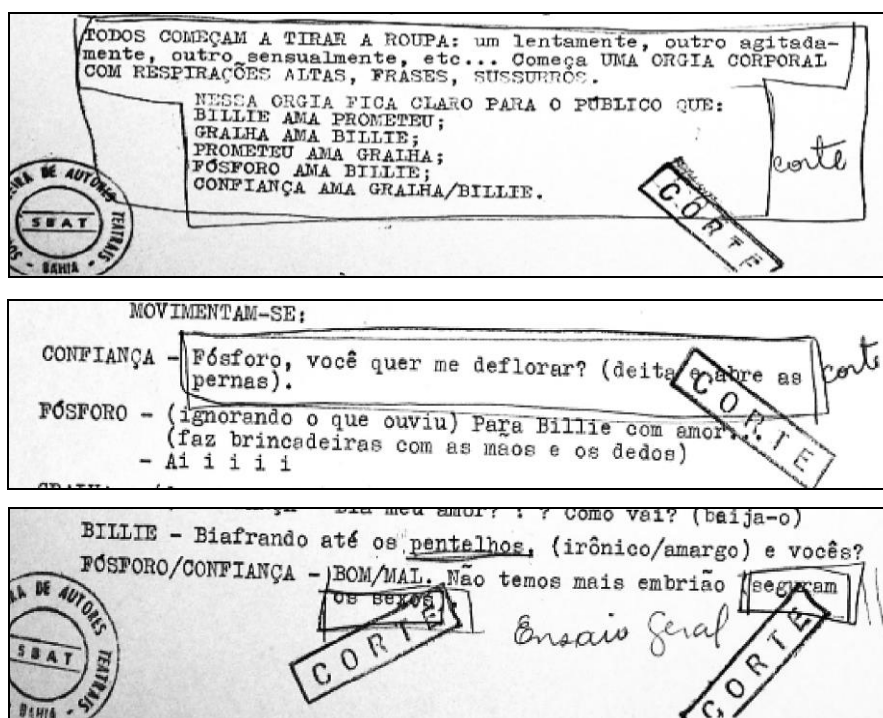
Orientados por essa noção de moral e com base na legislação em vigor, dois técnicos avaliaram o texto *Vegetal vigiado*, submetido aos órgãos de Censura no dia 8 de agosto de 1977, pela estudante Nivalda Costa (SOLICITAÇÃO, 1977). No Parecer n.º 3617/77 (doc. NC03d0061-77), do dia 22 de agosto de 1977, inicialmente, os técnicos teceram um breve

comentário sobre os atos, informando que, no primeiro, “[...] as falas são [...] simbólicas e desconexas [...]” (PARECER..., 1977), e, no segundo, há “[...] maior movimentação e delineia-se uma estória” (PARECER..., 1977). Depois, fizeram uma análise do texto e da linguagem usada na construção, afirmando que se “[...] pretende, através do absurdo, protestar contra um certo tipo de opressão, porém, de forma implícita e utilizando-se de metáforas e trocadilhos” (PARECER..., 1977).

Informaram também que “[e]m algumas passagens os atores apresentam-se nus, o que deverá ser avaliado por ocasião do exame do Ensaio Geral” (PARECER..., 1977), uma vez que subverte a ordem de valores morais, e, por isso, ao longo do texto, palavras, expressões e trechos foram sinalizados, à mão, com sublinha, círculos ou retângulos, e inscrição “Ensaio geral”. Por fim, os técnicos indicaram os cortes realizados às folhas 5 e 6 e sugeriram que a peça fosse “[...] liberada com a impropriedade máxima [dezoito anos], contudo, estritamente, condicionada ao ensaio geral” (PARECER..., 1977).

Vejamos, às figuras 112, 113 e 114, os trechos cortados:

**Figuras 112, 113 e 114** – Recortes de fac-símiles do texto *Vegetal vigiado* (cortes censórios)



Fonte: COSTA, 1977b, f. 5 e 6. COREG-AN-DF(DCDP)

Após as sugestões dos pareceristas, o diretor da DCDP/DPF emitiu o Certificado de Censura (doc. NC03i0063-77), no dia 31 de agosto, registrando as restrições quanto à classificação etária e aos cortes. Esse é o último documento do processo censório da peça, não



havendo registros quanto ao ocorrido a partir desse momento. É mais um processo lacunar, pois não apresenta registro quanto à autorização para realização do exame do ensaio geral, na ficha de protocolo (doc. NC03h0060-77), nem há relatório desse exame.

Segundo Nivalda Costa (2009), durante o exame do ensaio geral, os técnicos realizaram inúmeros cortes, o que inviabilizou a encenação, em Salvador, e a temporada a ser realizada em São Paulo:

[...] nós íamos levar a peça [*Vegetal vigiado*] para lá [São Paulo] [...] o que interessava [...] era a novidade, era justamente esse estudo [...] sobre o caos da existência [...], é [a] política no país, era o que o que interessava, então, quando houve esses cortes [...] da censura, por parte da censura, [...] ficou complexo [...] pra [sic] [...] recompor, [...] passou o prazo e nos perdemos a produção (COSTA, 2009, informação verbal).

A partir dos documentos lidos, acreditamos que os técnicos proibiram a encenação por julgar ferir princípios éticos, por promover “[...] divulgação ou indução aos maus costumes [...]” (FAGUNDES, 1974, p. 144), no que tange, sobretudo, à nudez, presente em várias passagens, nas quais há uma afirmação do corpo como elemento expressivo, comunicativo e político. Além disso, pode ter sido negada a encenação também por “[...] sugestão, ainda que velada, de uso de entorpecentes [...]” (FAGUNDES, 1974, p. 144), uma vez que há, no texto, também, referência ao uso de cigarros, de lenços, de aspiração profunda pelo nariz, em prática individual e coletiva.

Na década de 1970, a polícia civil e militar, junto ao Departamento de Censura, reprimiu violentamente muitas pessoas por porte e uso de drogas, fato bastante noticiado na imprensa baiana (FRANCO, 1994). As drogas, em tempos de contracultura, esclarecemos, “[...] eram consumidas sob o signo do misticismo e da utopia, drogas para a expansão da consciência, instrumentos para a renovação da percepção das coisas e das formas do mundo” (RISÉRIO, 2005, p. 28).

Muitas comunidades *hippies*, instaladas na Bahia, no período, foram invadidas “[...] sob a alegação de que [...] escondiam terroristas e, em seguida, como os terroristas nunca eram achados para reprimir o porte e o tráfico de drogas, que foram abundantes” (FRANCO, 1994, p. 197-198). Os *hippies*, famosos e anônimos, artistas, intelectuais, estudantes, entre outros sujeitos, “[...] circula[va]m diariamente pela cidade’, com suas roupas extravagantes e cabelos compridos [...]” (LEÃO, 2009, p. 83-84), “[...] contra a negação da liberdade, a visão conservadora e moralista da classe média e a extrema racionalidade com que se quer[ia] organizar e ler o mundo” (LEÃO, 2009, p. 84).

Segundo Franco (1994, p. 200),

[e]m 1970, a classe teatral montou seus espetáculos ritualísticos e a imprensa alternativa manifestou-se através do Verbo. Chegou Janis Joplin, que deu uma canja na zona, dormiu na Aldeia de Arembepe [...]. Apareceram Mick Jagger, Eric Clapton e centenas de outras estrelas menos fulgurantes para buscar o paraíso, perdido nas praias de Arembepe, Buraquinho e cercanias. [...].

Lembremos que, em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), há menção a essa aldeia de Arembepe<sup>65</sup>, espaço da juventude nacional vanguardista, libertária, contrária aos valores morais tradicionais, na seguinte fala do personagem Poeta: “[s]ou apenas o som da lança e do martelo, sou a revolução, vinda da praia: Arembepe, Bahia, água de côco, acarajé. Abaixo a frente única sexual! Viva Pelé!” (COSTA, 1975a, f. 3). Essa foi criada a partir do texto *A Morta*, de Oswald de Andrade, no qual temos: “O POETA – Não haverá progresso humano enquanto houver a frente única sexual” (ANDRADE, 1973 [1937], p. 41).

O texto *Vegetal vigiado*, assim, nunca foi encenado, apesar de ter estreia anunciada na imprensa, em roteiros de divulgação, para o dia 12 e 13 de outubro de 1977, no Solar do Unhão, e de ter cenário pronto (COSTA, 2009, informação verbal), três grandes áreas constituídas por uma televisão, uma caixa de fósforo e um liquidificador. Essa informação, quanto ao cancelamento da montagem, é ratificada no livro de Franco (1994), no qual há a informação de que “[o] Testa anunciou e cancelou a estreia de **Vegetal Vigiado** (Nivalda Costa)” (FRANCO, 1994, p. 231).

No *Jornal da Bahia* e no *Tribuna da Bahia*, ambos do dia 14 de outubro, há registros ainda sobre o adiamento do referido espetáculo para o mês de novembro, apresentação que não aconteceu. No primeiro, Carlos Ribas, responsável pela matéria, afirmou: “**APESAR DOS PESADOS** – Nivalda Costa fará o seu *Vegetal Vigiado* na Escola de Teatro, em novembro” (RIBAS, 14 out. 1977, grifo do autor); no segundo (doc. NC02c0147-77), confirmou-se o adiamento para novembro, sem definição quanto à data e ao local da encenação (VEGETAL..., 14 out. 1977).

O Grupo Testa, responsável pela produção, promoveu apenas leituras dramáticas do texto, em Salvador, sofrendo prejuízos com a situação de veto à véspera da estreia (SOUZA, 2009). O elenco era composto por “[...] Vera Viloeta, Beto Magalhães, Fátima Rubim, Clodoaldo Lôbo, Nivalda Costa, Carlos Cruz e Fátima Barreto [...][,] [com] [t]exto e direção-geral de Nivalda Costa” (A TARDE, 3 out. 1977). O público baiano, desse modo, infelizmente, não teve a oportunidade de assistir à encenação desse trabalho de tendência

---

<sup>65</sup> Arembepe é uma praia localizada no município de Camaçari, no Estado da Bahia, que se tornou conhecida, nos anos 60, com o movimento *hippie*, em um contexto de intensa manifestação contracultural (FREITAS, 2016).

teatral não ortodoxa, construído por meio de uma rede de saberes, culturas e identidades, no qual se discute, em perspectiva plural, relações de poder.

Um ano depois, em 1978, Nivalda Costa retomou este texto teatral, e o reescreveu, mas não submeteu novamente a exame censório, conservando-o em seu arquivo pessoal, engavetando sua releitura, na qual lemos “**NOSSAS ATITUDES POLÍTICAS SÃO UMA FONTE DE ERROS HISTÓRICOS**” (COSTA, [1978d], f. 16, grifo do autor), frase exposta em uma faixa que os personagens abriam e mostravam ao público, à última cena. Na tentativa de “corrigir” alguns desses erros, de reescrever a história do Brasil, negros e negras, assim como outras camadas da sociedade baiana, organizaram-se e se manifestaram, visando uma efetiva participação nas questões políticas, sociais e econômicas do país.

Em um exemplar do *Nêgo*<sup>66</sup>, Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado, nº 14, de abril de 1988, jornal alternativo produzido em Salvador, há informações sobre as manifestações que sacudiram o país a partir de 1976, e, sobretudo, sobre a luta dos negros e a configuração do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978 (Cf. Figura 115):

---

<sup>66</sup> Periódico arquivado no Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV), sediado em São Paulo, no qual constam diversos documentos sobre movimentos sociais no país, principalmente, das décadas de 1970, 1980 e 1990. Cf. <http://www.cpvsp.org.br>.

Figura 115 – Fac-símile do Jornal *Nêgo*

2

NEGO

# OPINIÃO

**MNU - 10 ANOS DE LUTA!**

MNU: FUNDADO EM 18 DE JUNHO DE 1978

Em 1937 fecharam a Frente Negra Brasileira. De lá pra cá, uns e outros valorosos irmãos tentaram mobilizar os negros para a luta contra o Racismo. Protestaram isolados. Sem falar das comunidades negras, que a partir da organização da cultura negra resistiram e mantiveram acesa a chama libertária. Depois de 40 anos, surge o MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO rompendo o silêncio político na luta contra o racismo e pela dignidade do nosso povo. Esta luta tem de ser nossa e é coletiva.

O Terceiro Mundo dos pobres, dos explorados pelos países ricos e industrializados, desde 1960 está em revolta permanente. Tanto contra as multi e transnacionais, quanto contra os opressores internos. Os negros dos Estados Unidos, Jamaica, Haiti, da África (Angola, Moçambique, Argélia, África do Sul, etc.) os vietnamitas, palestinos, latino-americanos.

Aqui no Brasil, após o período

68/75, o país foi sacudido por amplas manifestações. Os trabalhadores, do campo e da cidade, fizeram milhares de greves, reivindicando melhores condições de trabalho, salários justos, terra para plantar e colher. Políticos, parlamentares, estudantes, intelectuais, artistas, exigiram liberdade de manifestação, associação e expressão. As mulheres organizaram vários movimentos por seus legítimos direitos. As nações indígenas passaram a exigir seu direito à vida e à demarcação de suas terras. Os homossexuais se organizaram em favor da livre manifestação de sua sexualidade.

Nós negros não ficamos para trás. Oprimidos racial e socialmente, juntamos esforços para lutar contra a violenta exploração sócio-econômica, contra o racismo e pela valorização da cultura negra. No dia 18 de junho de 1978 foi fundado o MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO e lançado publicamente em 07 de julho de 1978, num ato público realizado nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. E começou a luta na prática. Este ato de protesto foi, sobretudo, uma resposta ao assassinato do negro, operário, pai de família, ROBSON SILVEIRA DA LUZ, preso e torturado selvagemmente até a morte numa delegacia de polícia em São Paulo. Mais de 3.000 negros se reuniram contra o racismo, contra o desemprego e a falta de moradia, contra a violência policial que se abate sobre nós de forma massacrante. O dia 07 de julho, então, foi transformado no DIA NACIONAL DE LUTA CONTRA O RACISMO.

Nesses dez anos o MNU cresceu e se organizou em vários estados do país (SP, MG, BA, RJ, DF, GO, PE, RS). Realizamos 8 Congressos e 2 Encontros Nacionais. Durante este tempo, expande-se o Movimento Negro no Brasil. Surgem inúmeros grupos e associações que lutam em defesa dos direitos do negro e pela promoção da consciência negra. Estamos presentes nas lutas populares deste país: Anistia, Diretas, Greves, Organizamos o Encontro Nacional do Negro e a Constituinte, participamos dos Encontros Regionais do Negro (Norte/Nordeste, Sul/Sudeste, Centro-Oeste). Tudo com vistas a fortalecer a politização das entidades negras e fazer o Movimento mais forte. A questão da discriminação racial e do racismo foi colocada de canto a canto neste país. Partidos Políticos, Universidades e até Igrejas, de vários credos, foram obrigados a discutir a questão na perspectiva do Movimento Negro.

E não nos isolamos. Com nossas propostas, nossa particularidade, estamos atuando junto a todos os setores que lutam por uma sociedade sem explorados e sem exploradores. Encaramos o MNU como um instrumento de organização, de luta pela libertação do negro de toda e qualquer forma de opressão, a contra a dominação de raça e de classe. Por tudo isso estamos aí, continuando a trajetória guerreira do negro em todo tempo e lugar. Nós temos esperança. O grito ecoa muito forte: NEGROS, A LUTA CONTINUA. A VITÓRIA É CERTA; VIVA O MNU!

NEGO, nº 14, Abril/1988

*NEGO, é o Jornal do Movimento Negro Unificado.*

*Imprensa Negra Autônoma, Livre e Independente*

Redação: MNU/Bahia  
Caixa Postal: 6423, CEP 40000 – Salvador Bahia


Conselho Editorial:  
MNU/Rio de Janeiro  
Caixa Postal: 794, CEP 20001 – RJ  
MNU/Distrito Federal  
Caixa Postal: 111192, CEP 70084 – Brasília – DF  
MNU/Goiás  
Caixa Postal: 1290, CEP 74000 – Goiânia GO  
MNU/Juazeiro  
Caixa Postal: 78, CEP 48900 – Juazeiro – Bahia  
MNU/Minas Gerais  
Caixa Postal: 520, CEP 30000 – Belo Horizonte – MG  
MNU/Pernambuco  
Caixa Postal: 692, CEP 50000 – Recife – PE  
MNU/Rio Grande do Sul  
Caixa Postal: 133, CEP 90.000 – Porto Alegre – RS  
MNU/Campinas  
Caixa Postal: 6144, CEP 13100 – Campinas – SP  
MNU/São Paulo  
Caixa Postal: 4420, CEP 01051 – SP

ARTE FINAL: Vicente Filho  
COMPOSTO E IMPRESSO: Gráfica Central Ltda.

É permitida a reprodução de matérias desde que citada a fonte.

**ASSINATURA DE APOIO:**

Envie cheque de Cz\$200,00 nominal ao Movimento Negro Unificado (Caixa Postal 6423, Cep 40000 – Salvador – Bahia) e tenha direito a 3 edições do NEGO.



Fonte: MNU..., abr. 1988. p. 2. Acervo do CPV

Desde 1937, com o fim da Frente Negra Brasileira, “[...] movimento de massa com repercussão nacional, que protestava contra a discriminação racial que alijava o negro da economia industrializada e da vida pública em geral [...]” (DOUXAMI, 2001, p. 322), entidade social e política fundada por José Correia Leite, em 1931, na cidade de São Paulo, o povo negro não se organizava, coletivamente, embora houvesse mobilizações contra o racismo no país e atividades de resistência no âmbito da cultura negra, de forma isolada (MNU..., abr. 1988, p. 2). Nesse sentido, “[d]epois de 40 anos, surge o MOVIMENTO

NEGRO UNIFICADO, rompendo o silêncio político na luta contra o racismo e pela dignidade do nosso povo” (MNU..., abr. 1988, p. 2, grifo do autor).

O MNU, fundado em 18 de junho de 1978 (MNU..., abr. 1988, p. 2), em contexto de efervescente contestação social, foi

lançado publicamente em 07 de julho de 1978, num ato público realizado nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. [...]. Este ato de protesto foi, sobretudo, uma resposta ao assassinato do negro, operário, pai de família, ROBSON SILVEIRA DA LUZ, preso e torturado selvagemmente até a morte numa delegacia de polícia em São Paulo. Mais de 3.000 negros se reuniram contra o racismo, contra o desemprego e a falta de moradia, contra a violência policial que, se abate sobre nós de forma massacrante. O dia 07 de julho, então, foi transformado no DIA NACIONAL DE LUTA CONTRA O RACISMO (MNU..., abr. 1988, p. 2, grifo do autor).

Quatro grupos do Movimento Negro de Salvador, Malê-Arte e Cultura Negra; NEGÓ-Grupo de Estudos da Problemática do Negro Brasileiro; Palmares Inãron, Teatro Raça, Posição e Cultura; e Núcleo Cultural Afro-brasileiro, manifestaram-se por meio de uma moção de solidariedade àquele ato público antirracista realizado em São Paulo<sup>67</sup>, posicionando-se contra a discriminação e a violência à comunidade afro-brasileira, assim como discutindo a situação do negro na Bahia (MARIA, 16 jul. 78).

Na matéria *Negros baianos despertam contra racismo*, publicada no *Jornal da Bahia*, em 16 de julho de 1978, assinada por Linalva Maria, são apresentados trechos da moção e comentários dos grupos:

- Nós, grupos integrantes do Movimento Negro de Salvador, viemos tornar pública a nossa solidariedade ao Ato Público Anti-Racista, convocado pela comunidade Negra de São Paulo, a denunciarmos a opressão sofrida pelo negro baiano, que não difere da situação geral da comunidade afro-brasileira, diz o documento, para depois relatar as discriminações sofridas pelo negro. [...].

O documento cita até um caso de fuzilamento de negro nos dias atuais [1978] como o do pintor Mário Dantas Bandeira, morador do bairro da Liberdade, além da repressão policial às rodas de samba e a necessidade de uma autorização legal para a realização dos cultos do candomblé. Diante destes fatos, a comunidade afro-brasileira em Salvador, exige ‘liberdade de crença, de cultura, direitos de vivermos e desenvolvermos plenamente o nosso potencial como cidadão afro-brasileiro, bem como o direito de mobilização social através de setores profissionais inacessíveis ao negro pelo preconceito atuante no país, impedindo a sua participação na vida da Nação’ (MARIA, 16 jul. 1978).

<sup>67</sup> “Quando a entidade se articulou – com o ato público nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo e assembleias nacionais no Rio e na Bahia –, havia importantes novidades, nesta seara, entre nós, além do impacto do *black power*, com brasileiros atentos para palavras e atos de personalidade como Luther King e Eldridge Cleaver. Uma delas estava na guinada na política externa brasileira, com relação à África. Aquele foi um momento de projeção de novos países africanos no sistema internacional. A hora e a vez de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique. Da África de língua portuguesa. E o governo brasileiro, desde Geisel, foi favorável a estas novas nações, reconhecendo de imediato as suas declarações de independência” (RISÉRIO, 2007, p. 372).

Além de apresentarem a moção, documento em que pontuaram relevantes questões quanto ao desrespeito à comunidade negra, à sua cultura e à sua religião, a seus direitos como cidadão brasileiro, os grupos discutiram acerca da necessidade de uma **revisão histórica**, de “[...] estudo e pesquisa do papel do negro na sociedade brasileira, com o fim de fazer uma revisão da história oficial, [...], [uma vez que essa] é toda narrada do ponto de vista dos valores ocidentais da cultura branca [...]” (MARIA, 16 jul. 78). Nivalda Costa, membro do MNU de Salvador, também apontava a educação como principal caminho para (re)construção da história e da cultura do povo afro-brasileiro, e, nesse sentido, criou e encenou *Pequeno príncipe: aventuras*, em 1979, desenvolveu o projeto de pesquisa *Afro Memória: 100 Anos de Abolição*, nos anos 1980, produzindo material audiovisual, pesquisou sobre mitos e lendas africanas e promoveu oficinas de teatro, construindo a *Série Estudos sobre etnoteatro negro brasileiro*, nos anos 1990.

Em relação à **participação política**, os grupos rememoraram mobilizações realizadas pela comunidade negra<sup>68</sup>, nas últimas décadas, como a “[...] Conferência Nacional do Negro em 1949 e o Congresso do Negro Brasileiro em 1950, além dos movimentos negros do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo” (MARIA, 16 jul. 78). Essa luta, embora dispersa e isolada em alguns momentos, sempre esteve viva, bem como a atuação de grupos soteropolitanos, funcionando aquele ato público como catalizador, potencializando, e não necessariamente “despertando”, as manifestações do Movimento Negro, na Bahia.

Os mesmos afirmaram ainda que “[...] a mudança da problemática social e política do negro passaria [...] pela própria modificação da atual estrutura social [...]” (MARIA, 16 jul. 78), capitalista, defendendo uma organização de base socialista. Nivalda Costa, também de acordo com essa visão, propôs, em *Anatomia das feras*, quarto texto da SECPE, a implantação de um sistema socialista, comunista, por meio de luta armada, perspectiva desenvolvida na construção do enredo e dos personagens, além de ser inerente aos discursos tomados emprestados de diferentes autores.

Um **problema específico**, relacionado ao capitalismo, diz respeito ao “[...] mito da inferioridade racial [...]” (MARIA, 16 jul. 78) e, por conseguinte, à “[...] alienação psicobiológica que leva a não assumir sua negritude [...]” (MARIA, 16 jul. 78), a procurar se aproximar de padrões da cultura europeia, branca, das classes dominantes, afastando-se da cultura popular, de base afro-brasileira, que passava por uma comercialização (MARIA, 16

---

<sup>68</sup> No período de 24 a 30 de agosto de 1977, ocorreu o *I Congresso das Culturas Negras das Américas*, em Cali, na Colômbia, contudo, a delegação do Brasil não participou por falta de verbas (NEGROS..., 15 set. 1977).

jul. 78). Os membros dos grupos explicaram a situação a partir de algo que vivenciavam naquele momento:

[...] a Bahiatursa está promovendo um **festival de arte negra**, que será realizado em agosto, aqui em Salvador, e nós sequer tivemos informações. Isto demonstra muito bem a comercialização da cultura negra, já que participarão do festival representantes não ligados à nossa realidade cultural (MARIA, 16 jul. 78, grifo nosso).

Os grupos problematizaram a atuação da Bahiatursa quanto à organização do *I Festival de Arte e Cultura Negra*, promovido por meio de um intercâmbio artístico-cultural entre Brasil e Estados Unidos, com o apoio de uma agência de viagens norte-americana, realizado, em Salvador, no período de 7 a 10 de agosto de 1978 (DIÁRIO..., 3 ago. 1978, p. 14). Para o festival, composto por mostras de arte e ciclos de conferência sobre a história, a cultura e a arte negra (BAHIA..., 08 jul. 78, p. 12), foram convidados<sup>69</sup>, principalmente, artistas norte-americanos que se apresentaram no Teatro Castro Alves e no Teatro Vila Velha, como o “[...] baterista Billy Higgins e seu Quarteto de Jazz, [...] [o] grupo vocal feminino Sweet Honey on the Rock e [...] [o] pianista clássico Robert Jordan, todos de projeção internacional” (ARTISTAS..., 15 jul. 1978, p. 13).

Problemas financeiros e impasses políticos afetaram o desenvolvimento desse evento, que iria ocorrer, inicialmente, no período de 6 a 11 de agosto (INCERTA..., 27 jul. 1978). O Governo Federal recomendou que entidades oficiais não apoiassem a realização do festival, por temer que o mesmo “[...] acab[asse] se transformando num palco de críticas a determinadas situações [...] [d]a sociedade e [d]o regime brasileiros” (INCERTA..., 27 jul. 1978). A prefeitura de Salvador, por sua vez, alegou escassez de verba, o que provocou o adiamento e quase o cancelamento do festival, além de restringir a contratação de artistas e de grupos baianos (ARTE..., 03 ago. 78).

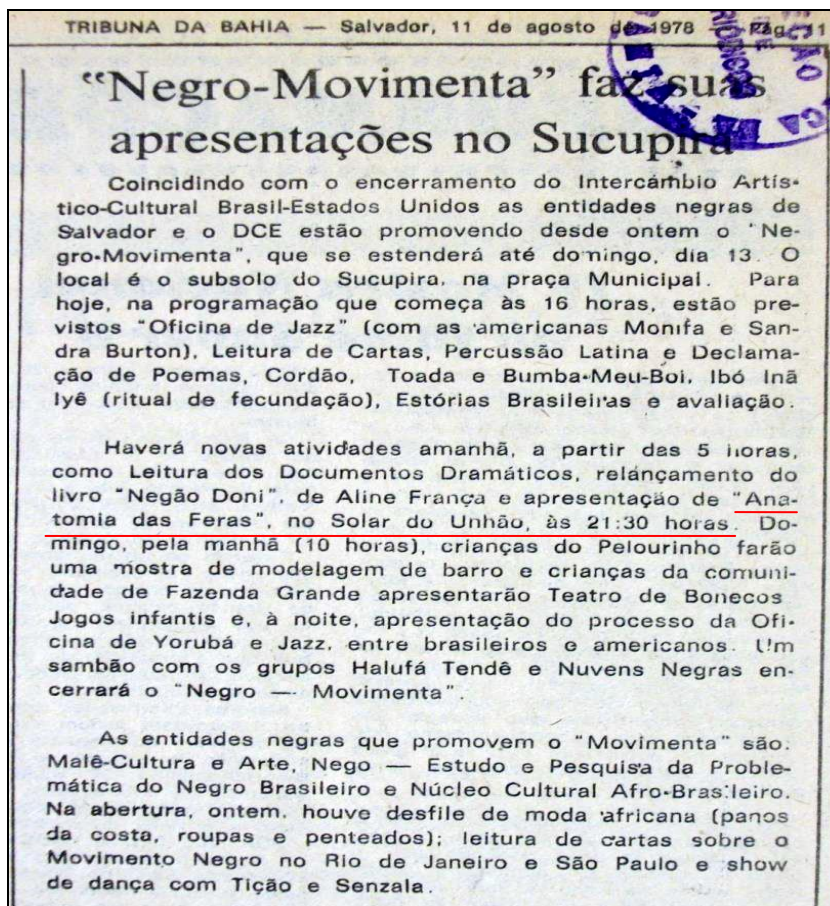
Em concomitância ao encerramento desse festival, do qual, de fato, participaram poucos artistas baianos (ARTE..., 7 ago. 1978), três daqueles grupos do MNU, Malê-Arte e Cultura Negra, NEGO-Grupo de Estudos da Problemática do Negro Brasileiro e Núcleo Cultural Afro-brasileiro, e o Diretório Central dos Estudantes da UFBA, insatisfeitos com a situação, promoveram o *Negro – Movimenta* (Cf. Figura 116, doc. NC02a0175-78), um evento local, de 10 a 13 de agosto, na Praça Municipal de Salvador. Nesse espaço, negros e negras, brasileiros e norte-americanos, dançarinos, atores, poetas, músicos, intelectuais,

---

<sup>69</sup> O pesquisador e professor da Universidade do Estado de Nova Iorque, Abdias Nascimento, ex-exilado brasileiro, participou ativamente da realização desse festival, promoveu palestras e discussões sobre a problemática do negro brasileiro e teceu críticas quanto à postura do negro na Bahia e à atuação do CEAO/UFBA (PROFESSOR..., 31 jul. 78, p. 3; “EXPERIÊNCIA...”, 3 ago. 1978, p. 13; ABDIAS..., 4 ago. 1978, p. 3).

estudantes etc., desenvolveram diferentes atividades e apresentações de produções artísticas (NEGRO..., 11 ago. 1978, p. 11), em um verdadeiro diálogo entre culturas, linguagens e saberes, aberto à participação da comunidade soteropolitana.

**Figura 116** – Fac-símile de matéria sobre o *Negro-Movimenta*



Fonte: NEGRO..., 11 ago. 1978, p. 11. Acervo da BPEB

Nessa configuração de formação do movimento negro, em Salvador, salientamos o enlace intrínseco entre política e atividade cultural, firmada na iniciativa e no ato artístico-militante dos referidos grupos, uma vez que estão imbricadas as militâncias sociopolítica, étnico-racial e artístico-cultural, em especial, a teatral. Na Bahia, foi a partir da segunda metade da década de 1970, ao mesmo tempo em que se firmava o movimento negro, “[...] que começou a surgir um novo teatro negro [...]” (DOUXAMI, 2001, p. 347), composto por amadores e por profissionais provenientes da Escola de Teatro da UFBA, “[...] [à] exceção do grupo Tenha (Teatro Negro da Bahia), criado por Lúcia de Sanctis, em 1969 [...]” (DOUXAMI, 2001, p. 347).



É prudente ressaltarmos, assim, a função social e política do *Teatro Experimental do Negro* (TEN), criado por Abdias do Nascimento e outros artistas, no Rio de Janeiro, em 1944, desenvolvido em consonância à Frente Negra Brasileira, o qual teve significativo papel na formação do movimento negro em todo o Brasil (DOUXAMI, 2001). Esse teatro favoreceu o desenvolvimento de uma dramaturgia negra, com base em uma visão integrada de política e arte, norteando ações de resistência no que diz respeito ao reconhecimento e à valorização da cultura afro-brasileira e ao questionamento sobre a o mito da democracia racial (DOUXAMI, 2001).

“Na maioria das peças montadas pelo TEN houve somente a participação de atores negros, e esse fato já [...] sugeria reflexão sobre os papéis teatrais e sociais atribuídos ao negro” (SANTOS, 2011, p. 74), que, durante muitos anos, foram excluídos dos palcos, substituídos por atores brancos pintados de negro. Não há uma definição quanto à noção de “Teatro Negro”, contudo, conforme Douxami (2001, p. 361-362),

[p]ode-se entender por teatro negro um teatro que fale, na sua dramaturgia, da situação do negro; como também pode ser entendido apenas em função da presença do ator negro em cena, ou, ainda, pelo simples fato de o diretor ser negro. Ora, dependendo da concepção adotada, surgem diferentes formas de realização de teatro negro. Uns que acentuam os aspectos do discurso militante, outros que valorizam a presença do corpo negro em cena, a importância da religiosidade e das manifestações artístico-culturais negras.

Nivalda Costa, dramaturga-diretora negra<sup>70</sup>, estudiosa, engajada nas causas sociais, contra o racismo e quaisquer formas de preconceito, como integrante do MNU de Salvador, mas contrária às vertentes radicais que propagavam uma “supra realidade” (COSTA, 2011, informação verbal), participou daquele último evento, e apresentou, juntamente com o Grupo Testa, *Anatomia das feras*, no primeiro dia, na Praça Municipal (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001), no último, no Solar do Unhão (“NEGRO...”, 11 ago. 1978, p. 11), onde ficou em cartaz por um período.

Em depoimento à ETTC, em 2011, a mesma comentou:

[...] estava ensaiando [...] a primeira parte de *Anatomia das Feras*, [...] no Cemitério Sucupira [na Praça Municipal de Salvador], e também lá aconteciam [...] reuniões do movimento negro que não tinha espaço, [...] era muito mal visto nessa época. Então [...], vários artistas [...] fizeram uma amostra pública [...] para dar visibilidade ao Movimento. [...]. Então todos nós nos entregamos a essa ação e [...] eu apresentei *Anatomia das feras*, fiz uma redução [...], e fizemos [o Testa] uma apresentação especial. [...] (COSTA, 2011, informação verbal).

<sup>70</sup> O nome de Nivalda Costa está fixado na *Linha do tempo do Teatro Negro na Bahia* elaborada por Márcio Meirelles, em comemoração aos vinte anos do *Bando de Teatro Olodum*, que homenageou o Teatro negro da Bahia, traçando um breve panorama com nomes de artistas, atores, grupos e eventos que contribuíram para a construção desse teatro no estado. Cf. <http://bandodeteatro.blogspot.com>.

No texto *Anatomia das feras*, composto por seis atos, I – Pré-idade ou O caos da liberdade, II – Gênesis, III – A colonização, IV – O êsmo, V – A ruptura e VI – A história de não liberdade, e doze cenas (COSTA, [1978a]), a teatróloga traçou, em perspectiva antropológica e linguagem simbólica, “[...] a evolução histórica do homem, desde o homem-animal da pré-história, até [à] fera-urbanizada, de nossos dias [1978] [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11), para discutir e refletir sobre a sociedade moderna, “[...] tecnizada e repressiva, dentro de uma visão afro-latino-americana [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11).

A trama transcorre em um sanatório, “SANATÓRIO B/ REPUBLIC NOT FREE” (COSTA, [1978a], f. 2, grifo do autor), dirigido por um presidente opressor, o personagem Ernst Bravos Fortes, com apoio de uma equipe de enfermeiros, que tratam os “doentes” como prisioneiros e/ou insetos. Dentre esses, há um grupo de revolucionários, os personagens “Che’fe”, “Sidney Ca(u)stro”, “B. Bosso”, “Enigma I, O Poeta” e “Walter Pereira Rochas”, que se rebelam contra a violência e a opressão vivida, e, junto a outros sujeitos aprisionados, promovem uma luta armada, uma rebelião.

Na configuração cênica, há uma alusão à Revolta dos Malês, visando despertar o público baiano para a necessidade de luta contra o regime ditatorial (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001). A Revolta dos Malês, movimento político, ocorreu em 25 de janeiro de 1835, em Salvador, quando africanos muçulmanos, na condição de escravos urbanos, organizaram-se e planejaram um levante contra o governo, a escravidão e a intolerância religiosa, visando a tomada de poder (REIS, 1986). A expressão *malê*, de *imalê*, na língua iorubá significa muçulmano, africano conhecido como *nagô*, na Bahia (REIS, 1986).

Ao longo do texto teatral, o grupo revolucionário demonstra insatisfação quanto à opressão e à violência por parte do presidente Ernst Bravos Fortes, e desejo de fazer justiça com as próprias mãos. Para tanto, juntam-se a outros grupos, estudam e planejam, em reuniões secretas, um levante contra aquele ditador:

CA(U)STRO – Você acredita que tudo que se processa à revelia da justiça, ficará docemente sem tribunais e sanções?

“CHE”FE – Exceto que sejamos um novo tribunal, sim. Não devemos esquecer que o mundo hoje é policiado e uno (COSTA, 1978a, f. 3).

CA(U)STRO – Amanhã o coisa falará ao povo e não poderemos fazer nada.

“CHE”FE – Poderemos estudar-lhes os atos, para surpreendê-los depois... (COSTA, [1978a], f. 4).

Assim como, naquela rebelião histórica, a Câmara Municipal foi atacada, porque ali se encontrava preso um dos líderes malês (REIS, 1986), no texto teatral, são apresentados dois

casos de prisão, dos personagens Walter Pereira Rochas e Enigma 1, O Poeta. No primeiro, somos surpreendidos com a aparição daquele personagem suado e ferido, à sexta folha, após fugir da prisão, em um encontro com “Che”fe, Ca(u)stro e B. Rosso, que comemoram a volta do companheiro. No segundo, durante a organização efetiva do levante, ocorre, à nona folha, a prisão do personagem Enigma 1, O Poeta. Leiamos as referidas passagens, respectivamente:

CHEGADA DE WALTER P. ROCHAS SUADO E FERIDO.

ENIGMA 2 – Alegro-me companheiro, vamos cuidar de você e vamos nos esconder.

FOGEM

NO ESCONDERIJO: CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO.

ENIGMAS 2 e 3 (carregando Walter P. Rochas) – Nossa águia de volta da ida.

“CHE”FE – Estás vivo companheiro, e juntos seremos dessa longa noite, as astutas vigílias.

CA(U)STRO – Vigílias prá que o sol nos ilumine e possamos devolver a esses malignos o seu repugnante fardo.

TRATAMENTO DO FERIDO / CONVERSA GESTUAL (COSTA, [1978a], f. 6).

CENA D: CAMINHADA (GESTUAL)

CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO

BLACK

CENA E: A TRAMA (GESTUAL)

WALTER P. ROCHAS E ENIGMA 3

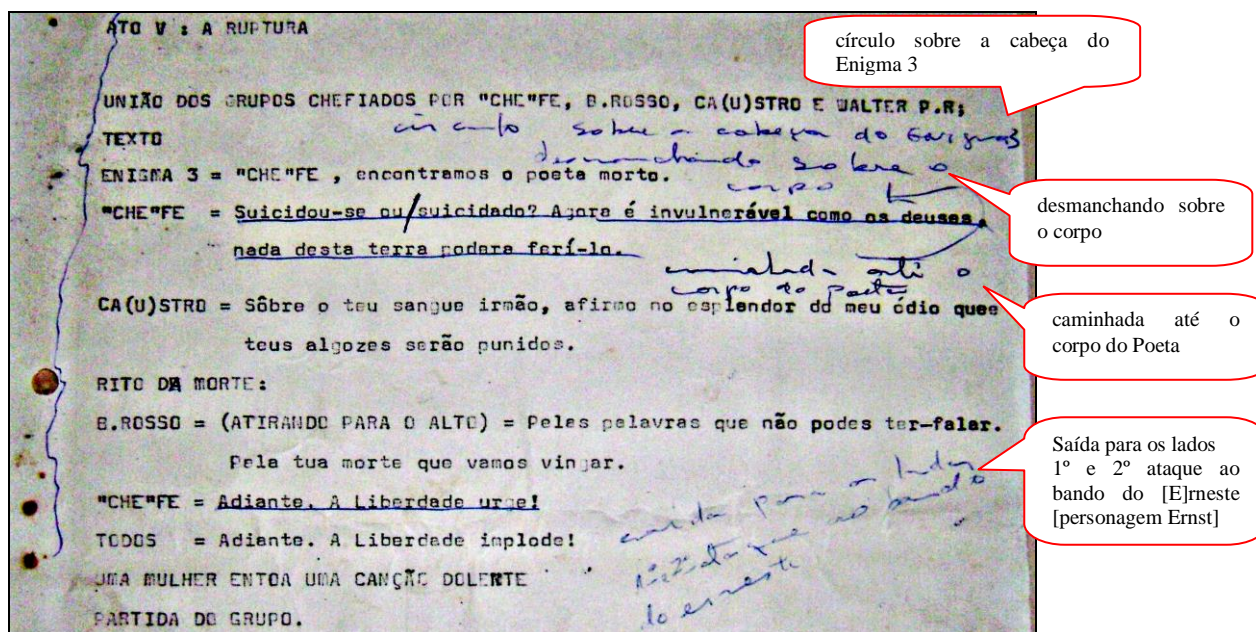
BLACK

CENA F: PRISÃO DO ENIGMA I, DOENTE I, DOENTE 2.

CENA G: AGONIA DO POETA [...] (COSTA, [1978a], f. 9).

A prisão e a posterior morte do último personagem impulsionam a ação dos revolucionários, a luta por justiça. Ca(u)stro e B. Rosso, junto a “Che”fe, Walter Pereira Rochas e outros, juram vingá-lo, realizam um breve rito por sua morte e partem armados para dar prosseguimento ao planejado, atacando, de forma inesperada, os opressores. Leiamos, à figura 117, a referida cena e as indicações cênicas feitas, à mão, por Nivalda Costa, relevantes para melhor entendimento do ato:

Figura 117 – Recorte de fac-símile do texto *Anatomia das feras* (Ato V: A ruptura)

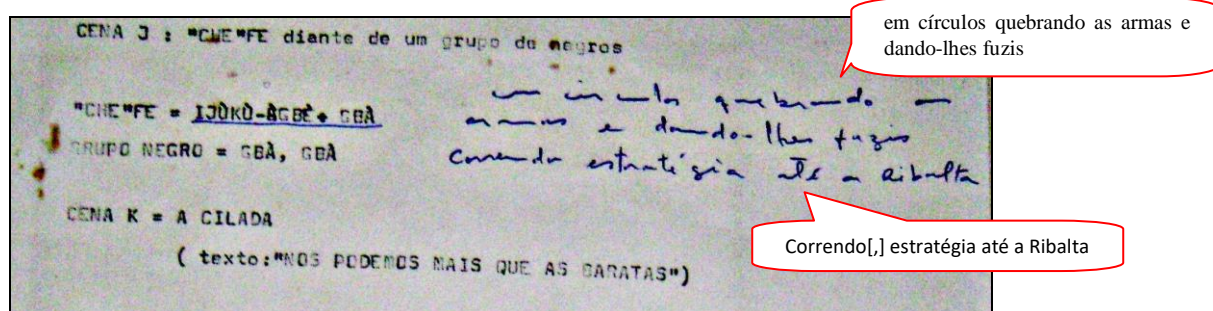


Fonte: COSTA, [1978a], f. 10. NAEXB

Ainda neste ato, após a partida do grupo, há duas cenas relevantes, a J e a K. Na cena J, ocorre um encontro entre o personagem “Che”fe e um grupo de negros, que também participarão do levante. Eles cumprimentam-se em um dialeto africano, possivelmente, iorubá (Cf. Figura 118). Em matéria de jornal, registra-se que o elenco era formado por atores e atrizes, negros, brancos e mestiços que “[...] caracteriza[va]m a própria miscigenação latina, ora se expressando em português, ora em espanhol<sup>71</sup> e mesmo algumas vezes em yorubá” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6). Reis (1986) afirma que, naquele período, a maioria dos escravos da Bahia, oriundos da África, falavam a língua iorubá.

<sup>71</sup> O uso do espanhol é feito pelo personagem Enigma 1 – O Poeta, em algumas falas construídas a partir dos poemas do chileno Ricardo Eliecer Nefalí Reyes Basoalto (1904-1973), mais conhecido como Pablo Neruda, que esteve no Brasil, em 1945, quando participou do comício em homenagem a Luis Carlos Prestes, no estádio do Pacaembu, no Rio de Janeiro. Em 1950, no México, Neruda publicou a obra *Canto General*, tomada por Nivalda Costa, considerada pelos críticos como uma epopeia lírica, em que o poeta denuncia os traidores da América, adversários políticos, evoca a esperança de libertação e postula uma poesia a serviço dos pobres (SOUZA, 2012).

**Figura 118** – Recorte de fac-símile do texto *Anatomia das feras* (grupo de negros)



Fonte: COSTA, [1978a], f. 1. NAEXB

É importante lermos também, nesse trecho, a anotação manuscrita autoral sobre a quebra das armas (brancas) do grupo negro e a entrega de fuzis ao mesmo, remetendo-nos à Revolta dos Malês, uma vez que, naquele levante, os africanos escravizados usaram espadas, facas e outros objetos contra a tropa imperial, que os massacraram, à distância, com armas de fogo (REIS, 1986). Muitos historiadores pontuam essa questão do armamento, desproporcional, como aspecto relevante na derrota do malês.

A cena K, “A CILADA”, é construída a partir do texto “Nós podemos mais que as baratas” (COSTA, [1978a], f. 11), um texto-sonoro usado como pano de fundo para ação dos “[...] personagens [que] percorrem espaços cênicos ensinando [...] o público a silabar/soletrar o poema-frase em questão, [...] poema-frase [que] se repete gravado [...]” (COSTA, 2011). Esse texto sonoro é reproduzido por uma instância mecânica situada fora do campo de ação, em off, que podemos ler como a “moral da história”.

Relacionamos essa cena à Revolta, ao momento em que uma patrulha surpreendeu o grupo de negros na ladeira da Praça Municipal de Salvador, desencadeando-se a violenta batalha que terminou com prisão, tortura e morte de mais de setenta negros (REIS, 1986). Entretanto, no texto teatral, com base nas anotações manuscritas feitas por Nivalda Costa e nas cenas seguintes, do ato VI, acreditamos se tratar de uma “cilada” criada pelo grupo revolucionário, de uma emboscada arquitetada contra o presidente e seus aliados.

No poema “Nós podemos mais que as baratas”, possivelmente, construído a partir da obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka (1963 [1915]), a alusão à barata remete ao presidente do sanatório, sujeito que pode ser vencido. Na fala dos personagens, há remissões ao presidente como a “barata” (COSTA, [1978a], f. 6) e, correlacionada à obra de Oswald de Andrade (1971 [1943]), como “o coisa” (COSTA, [1978a], f. 4 e 9). Advertimos que, aqui, embora haja alusão ao homem-barata, de Kafka, o referente é o opressor, diferentemente do visto em *Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe*, *O pequeno príncipe* (COSTA, 1976), quando

a figuração do homem-barata diz respeito ao homem policiado, vencido, presa fácil, no diálogo entre “O pequeno príncipe” e o “Homem de negócios”. Nesse sentido, o homem vegetal vigiado ao estudar o homem mármore, e seus dragões, a anatomia das feras, compreende que esse, na verdade, é um inseto, que pode ser dominado se houver planejamento e ação coletiva.

No Ato VI, ocorre o principal embate, a luta entre aqueles sujeitos, que termina com a vitória dos revolucionários. Esse ato é caracterizado como uma síntese da peça, uma “[...] volta às raízes, as mesmas que os colonizadores pensaram destruir ao longo do processo de sedimentação de seus ideais. É [...] a ‘remontação das origens como forma de sobrevivência’ [...]” (ANATOMIA..., 27 de jul. de 1978a, p. 6). Temos:

ATO VI: A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE (Resumo e final)  
 a) VOZES GRAVADAS SERVEM DE FUNDO PARA A AÇÃO  
 b) LUTA  
 CENA L: A VITÓRIA  
 (Texto: O aprendizado do L)  
 Hasteamento das bandeiras  
 Exercício de símbolos – Canto  
 NIVALDA COSTA (COSTA, 1978b, f. 11).

Se na rebelião dos malês o ataque não foi bem sucedido, e esses foram mortos, presos e fuzilados (REIS, 1986), no levante do Testa, o grupo revolucionário vence o ditador. Em *Anatomia das feras*, a dramaturga-diretora não fez somente uma alusão, mas reescreveu a história, de forma cênica, revisitando e transformando alguns dos acontecimentos mais importantes: a prisão, a cilada, o armamento usado pelos negros e o final do levante. Aludir à Revolta dos Malês é sim retomar o passado com vistas à análise do presente, buscando despertar a sociedade para a necessidade de transformação, e mais, é uma revalidação de um episódio da história brasileira, de uma luta do povo africano, como um exemplo que pode ser seguido, em uma lógica temporal interativa. Essa faceta teatral vai ao encontro da ideia de Guinsburg, Faria e Lima (2006, p. 238), de que a “[...] identidade de propósitos e o anseio de liberdade no passado, (re)atualizados no presente, adquirem teor didático-pedagógico [...]”.

Em relação ao texto “O aprendizado do L”, Nivalda Costa (2011, informação verbal) explicou se tratar “[...] também [de] um poema-processo que se forma ou se escreve, quando os atores/personagens entregam para a plateia letras que formarão a palavra ‘liberdade’ [...]”. Lembramos que em *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977a), há uma construção na qual se deixa oculta a palavra “liberdade”, por meio de jogo de palavras e de objetos, em “[...] (jogo de letras do alfabeto que formam um mo[r]fema). ATOR Δ: – Avivando essa chama, essas letras um dia se tornarão sol” (COSTA, 1977a, f. 2). Aqui, em *Anatomia das feras*, a palavra

“liberdade”, ainda oculta, aparece transfigurada, é a chave de leitura da cena L, pois a dramaturga-diretora tomou aquelas letras do alfabeto para construir, junto com o público, no palco, um poema-processo.

O Movimento Poema-Processo é apresentado por Teles (2009) como uma “segunda vanguarda” de base experimental que surgiu a partir da Poesia Concreta, ambos os movimentos herdeiros do modernista. Segundo esse autor,

[d]epois de 1967, é preciso destacar o aparecimento do grupo de poemas-processo que, na linha da poesia semiótica, já pregada pelos poetas concretos, procuram levar suas pesquisas além da expressão linguística e fora, portanto, do que habitualmente compreendemos por poesia, criação ou expressão verbal. Os seus organizadores, dentre os quais se salienta Wladimir Dias-Pino, veem o movimento como de origem essencialmente brasileira [...] (TELES, 2009, p. 559).

Esse movimento foi inaugurado, formalmente, em dezembro de 1967, com a publicação de um manifesto elaborado por Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá, lançado no jornal *O Sol*, pautado na comunicação visual, na superação da expressão linguística, na busca por outras formas não verbais (TELES, 2009). É um poema não tipográfico, “[...] que admite a possibilidade da versão, isto é, de passar de uma forma pictórica a uma escultórica ou verbal, além de que se contenta às vezes só com o seu projeto” (TELES, 2009, p. 50).

Defende-se a funcionalidade do poema em resposta a uma necessidade social; o movimento criativo do artista, que inventa e reinventa, manipulando elementos e linguagens, sempre em processo; e a construção coletiva, participativa, do poema (TELES, 2009). De acordo com Câmara (2009), nesse movimento,

[f]orma-se um mapa de leituras, [...], desdobram-se os signos linguísticos e visuais, busca-se em discurso e em representação gráficas a res[s]ignificação das coisas do mundo que se desdobrará em possibilidades de realidade identitária. Isso ocorre pela despersonalização do poeta em favor da cadeia criativa tanto de consumo como instauradora de novos versos desse objeto/poema que a cada manipulação pelo leitor/emissor ganhará o status de novo dentro da criação. Os diversos níveis de operações e interferências refuncionalizam o dado objeto que, no momento em que é manipulado, passa a ser outro e distancia-se do seu credor criativo: o poeta. Isso se torna Processo... [...] (CÂMARA, 2009, p. [1]).

Essa proposta vanguardista e processual é inerente à SECPE, aos estudos cênicos experimentais, nos quais Nivalda Costa buscou diferentes formas de se expressar, (re)escrevendo, (re)criando, (re)construindo propostas e arriscando sentidos. O uso de poema-processo na construção de cenas ratifica nossa leitura quanto à dramaturgia em estudo, na qual há um trabalho intenso na composição visual das cenas, a partir do enlace entre diferentes linguagens, elementos e materialidades, e um convite ao espectador, a participar do processo.

Em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), a dramaturga-diretora tomou trechos de manifestos do modernista Oswald de Andrade, em forma de citação direta, bem como adotou seu discurso revolucionário; em *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* (COSTA, 1976), apropriou-se de pressupostos da Poesia Concreta, de textos dos concretistas, sobretudo de Haroldo de Campos; em *Anatomia das feras* (COSTA, 1978), radicalizou ao construir, em cena, três poemas-processo distintos, “Nós podemos mais que as baratas”, “O aprendizado do L”, tecido a partir de releitura de uma passagem do texto *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977), dos quais tratamos anteriormente; e outro, no primeiro ato, sobre a bandeira brasileira, como veremos a seguir.

O Ato I, “Pré-idade ou O caos da liberdade”, dividido em três fases de descobertas, do meio ambiente, do próprio corpo e do outro, é construído a partir de uma “[...] [i]nterpretação corporal das fases do desenvolvimento do homem que precederam à cultura [...]” (COSTA, [1978a], f. 2), realizada por sete atores. Contudo, esse “[...] ato I [...] efetua-se num espaço circundado pela ampliação do poema NOVELA TIPO GRÁFICA. 1º Estudo sobre Bandeiras (de Nivalda Costa, versão Deusimar Pedro [Sousa])” (COSTA, [1978e], doc. NC04a0001-sd).

No referido ato, os atores realizaram uma *performance* corporal em um cenário construído por Deusimar Pedro [Sousa] a partir de leitura do poema-processo criado pela dramaturga-diretora; esse é ampliação de uma poesia concreta, tipográfica, resultante de estudo sobre bandeiras. Nivalda Costa (2011) comentou e explicou o procedimento simbólico, “escutemos”:

‘Estudo sobre Bandeiras’ é um Poema-Processo! Pertence a uma experiência/vivência com este gênero de poesia ou poema. Enquanto conceito, o poema possibilita uma leitura visual e tátil da Bandeira do Brasil, neste caso, transformada, fragmentada em um grande quebra-cabeças composto de 16 peças de 40cm cada, estrategicamente, suspensas no ambiente cenográfico ou área da atuação cênica. Se encaixadas em superfície plana, as peças formavam a bandeira nacional brasileira. Como uma das características do poema-processo é justamente as possíveis versões que um conceito visual pode ter, Deusimar Pedro [Sousa], o cenógrafo de *Anatomia das Feras*, fez a versão/estudo apresentado na encenação. [...] [E]ra a desconstrução da bandeira brasileira, que em *Aprender a nada-r* a gente a codifica, a gente a constrói, em *Anatomia*, a gente a decompõe, a decodifica, então, se tinha assim um losango, [...] esse losango ele pode estar seccionado aqui, e uma parte estar pendurada; o círculo pode estar fazendo parte com outra coisa; [...] o retângulo pode estar dividido em ângulos retos. Essa é uma novela tipográfica e [...] a ação do ator seria pegar esses pedaços e [...] construir diversas formas que seriam formas da bandeira brasileira, seria a própria bandeira brasileira [...] (COSTA, 2011, informação verbal).

Ao explicar o procedimento realizado, a leitura cênica da bandeira brasileira por meio da criação de um poema-processo, que é aberto a diferentes leituras visuais e tácteis, a dramaturga-diretora relatou acerca não somente de uma cena de *Anatomia das feras*, na qual



usaram grandes peças como em um quebra-cabeça, mas de um exercício, de uma prática de conhecimento, de “[...] uma experiência/vivência com este gênero de poesia ou poema [...]” (COSTA, 2011, informação verbal).

Essa prática possibilita transfigurar, reler, a representação da nação feita em *Aprender a nadar* (COSTA, 1975), propor uma atualização radical da última cena, quando os atores estendem um lençol azul ou verde, no palco, e começam a “nadar”, debatendo-se, buscando saídas. Ao decompor a bandeira brasileira, em cena, por meio de trabalho simbólico, o Testa tecia uma leitura crítica quanto à realidade sociopolítica do país, pondo em discussão, cenicamente, a nação e as condições de vida.

Participaram dessa construção a dramaturga-diretora, o cenógrafo, os atores e o público, considerando “[...] as possíveis versões que um conceito visual pode ter [...]” (COSTA, 2011, informação verbal). Deusimar Pedro [Sousa], na cenografia, fez uma versão da criação elaborada por aquela; os atores, no palco, selecionavam as peças (objetos) geométricas e montavam diversas formas, alusivas à bandeira, as quais compartilhavam com o público; esse, tinha a possibilidade de produzir diferentes leituras do poema-processo, do ato I e do país.

Em entrevista, o supracitado cenógrafo comentou sobre esse trabalho, informando-nos outros detalhes, como a “explosão” da bandeira:

[...] fiz *Anatomia das feras*, com ela [Nivalda Costa], lá no Solar do Unhão, eu fiz a cenografia [...]. Era uma peça atemporal, por que ela trazia toda uma época grande de existir [do homem da pré-história à sociedade moderna] [...].  
Nessa parte de baixo [do Solar do Unhão], os elementos que acompanhavam a formação era um estudo de poesia concreta da bandeira brasileira, onde os elementos triângulo, círculo e retângulo [Rosângela: losango] e losango, era losango não era triângulo, dialogavam, [...], até se formar [...], até formar a bandeira que acabava explodindo [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA; 2018).

Nessa dramaturgia, vemos que todos os signos são relevantes na configuração do texto-peça-manifesto, por que, neste teatro, “[...] gesto – corpo – fala e objeto constituem uma unidade de ação [...]” (COSTA, [1978e]). Em *Anatomia das feras*, os cenários, assim como todos os outros elementos teatrais, foram construídos a partir de estudos sobre a temática central, as relações de poder, a fim de problematizar a violência vivida na formação do homem afro-brasileiro (ANATOMIA..., 12 jun. 1978).

Para a construção dos cenários, Deusimar Pedro [Sousa] e Ubirajara Reis, arquiteto, em diálogo com a dramaturga-diretora, estudaram o local, o Solar do Unhão, e criaram ambientes de teor repressivo, de acordo com aquela temática:

Nivalda Costa [...] partiu para estudos dos espaços existentes no Solar do Unhão. E é lá, em seus salão inferior, escadarias e entrada do Museu de Arte Moderna que os 15 elementos do elenco contracenam, em busca da tomada de consciência para a conquista da Liberdade (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6).

A cenografia é parte significativa na configuração das práticas teatrais modernas e contemporâneas, “[...] elemento dinâmico e polifuncional da representação teatral” (PAVIS, 2008 [1996], p. 46, s.v. *cenografia*). O Solar do Unhão compreende um conjunto arquitetônico construído no século XVI, por onde circularam negros escravizados durante o Brasil colônia, e abriga, desde a década de 1960, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MUSEU..., 3 fev. 2015); logo, o próprio lugar escolhido para a montagem do espetáculo é símbolo de resistência e de contestação.

Deusimar Pedro [Sousa] (2018) e Nivalda Costa (2007), respectivamente, comentaram sobre a cenografia da peça, que “[...] quebra toda a estrutura comum do [supracitado] Museu [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11), e sobre a construção das cenas, rotativas, cíclicas, a partir das quais se ressignifica a relação entre o palco e a plateia:

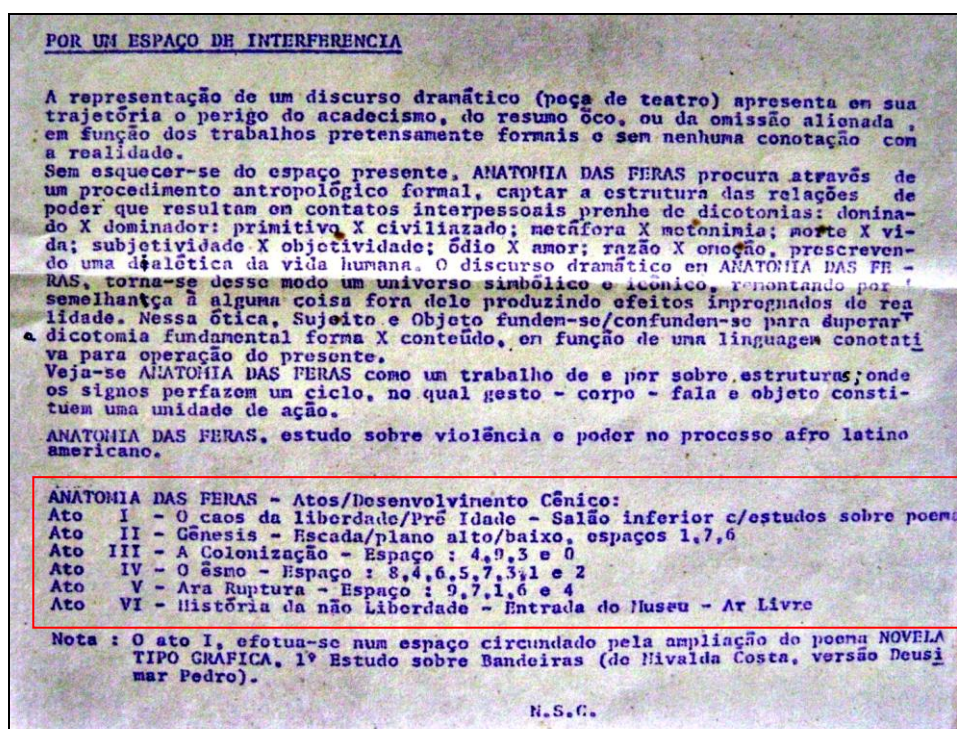
[...] naquelas colunas de madeira que tem no Solar do Unhão, era como se fosse um curral de arame farpado, em cima e embaixo, era o mesmo movimento [...]. Só que a plateia e a peça se transcorriam em diferentes espaços [...], por exemplo, em cima, a plateia ficava presa, dentro do curral, e a peça transcorria ao redor, e embaixo era o contrário, a peça era dentro e era toda uma formação humana [...].

[...] Era muito geométrico tudo, mas trabalhava com informações concretas, por exemplo, tinha uma área onde eu usava as colunas de Niemeyer, que era quando os personagens políticos subiam para dar suas falas [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal).

No primeiro ato, [...] [em meio a] todas aquelas colunas cercadas por arames farpados enormes[,] [...] os atores ficavam dentro e acontecia uma luta de classes, [...] o público ficava em volta assistindo, quando, [em] um determinado momento de marca cênica, o grupo vitorioso sobe e vai para o andar de cima, onde a peça vai continuar. A situação se inverte, a área de atuação cênica é em volta e o público é quem fica dentro do arame farpado, lá em cima. [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

Houve uma (re)leitura das propostas de Artaud e Grotowski, no que tange à relação entre palco e plateia, em que o espectador é participante, sujeito ativo na construção das cenas. Temos uma reversão da cena teatral tradicional, pois se explorou a espacialização do museu, em diferentes planos e dimensões, provocando a movimentação e o deslocamento dos atores e dos espectadores/participantes, ao longo da apresentação. O uso do lugar físico e a rotatividade das cenas são lidos ainda, em alguma medida, no documento sobre dados da montagem (Cf. Figura 119) pois nesse há indicação quanto ao uso de nove espaços, do salão inferior, da escada e da entrada do museu.

Figura 119 – Fac-símile de documento sobre dados da montagem da peça *Anatomia das feras*



Fonte: COSTA, [1978e]. APNC

A cenografia, assim, é um importante recurso na releitura dos espaços físicos, na construção das áreas de atuação cênica e tem consequências na inserção/participação do público na construção teatral, na discussão social. Por meio desse elemento, o Testa incitou a participação do público, provocou diferentes vivências e propiciou outras orientações de leitura da sociedade. Merece destaque, também, o trabalho corporal dos atores, elemento artístico e político, significativo no espetáculo e na discussão sobre o desenvolvimento humano. A coreografia foi feita por Fernando Passos, que trabalhou o corpo do grupo em conformidade à temática das relações entre poder e espaço (ANATOMIA..., 12 jun. 1978).

*Anatomia das feras* é uma produção de um teatro de grupo, formado por jovens anárquicos e intelectualizados, que pesquisavam e buscavam desenvolver sua formação artística e cidadã, experimentando, discutindo e vivendo cada encenação como um espaço coletivo de criação e de atuação política. No supracitado documento, Nivalda Costa escreveu sobre a perspectiva política do Testa, contrária a uma tendência acadêmica formal, de base europeia e textocêntrica, a um teatro comercial alienado e descontextualizado (COSTA, [1978e]). O teatro, usado estrategicamente como “espaço de interferência” por aqueles membros, condizente com o teatro épico de Brecht, é laboratório, local de pesquisa, onde se

analisam os homens e suas relações em sociedade, mas, também, tribuna, espaço de debate sobre injustiças sociais.

Em *Anatomia das feras*, a dramaturga-diretora discutiu, em uma abordagem antropológica, a sociedade brasileira da época, “[...] a estrutura das relações de poder que resultam em contatos interpessoais prenhe de dicotomias [...], prescrevendo uma dialética da vida humana” (COSTA, [1978e]). Por meio de “[...] um universo simbólico e icônico [...]” (COSTA, [1978e]) e de “[...] linguagem conotativa [...]” (COSTA, [1978e]), a mesma propôs a superação de visões dicotômicas, em uma racionalidade mais ampla, perspectiva epistemológica defendida por Boaventura de Sousa Santos (2008 [1987]), visando “[...] operação do presente [...]” (COSTA, [1978e]), transformação da sociedade.

Para endossar o discurso, foram usados textos/discursos de Oswald de Andrade (1971 [1943]), a crônica *O coisa*; de Pablo Neruda (2005 [1950]), a obra *Canto General*, poemas *América, no invoco tu nombre en vano*, *Centro América* e *Himno y regreso (1939)*; de Jorge Luis Borges (2001[1969]), o livro de poesias *Elogio de la Sombra*, do qual tomou os poemas *Laberinto* e *Fragmentos de un evangelio apócrifo*; de Langston Hughes<sup>72</sup> (1998 [1926]), o poema *I, too, sing America* (Eu também sou América); além de livros bíblicos, *Gênesis* e *Êxodo* (SOUZA, 2012). A escolha desses autores e a apropriação de suas obras nos diz muito sobre as tendências artísticas da dramaturga-diretora, uma vez que aqueles foram sujeitos engajados na esfera pública, ligados a movimentos de vanguarda e ao partido comunista, comprometidos, predominantemente, com um projeto ideológico.

À penúltima folha do texto, apresenta-se uma lista incompleta acerca dos autores e das obras tomadas emprestadas<sup>73</sup>, em que temos Neruda (*América, no invoco tu nombre en vano*), Langston (Eu também sou América), Borges (*Fragmentos de un evangelio apócrifo*), Andrade (*O coisa*) e Jânio Quadros (*Cantochão dos imperativos categóricos*). Essa relação de “textos subsidiários” (COSTA, [1978a], f. 11) não consta nos testemunhos que tramitaram pelos Órgãos de Censura, informação, possivelmente, suprimida para evitar um preliminar julgamento negativo, considerando a representação política daqueles.

O texto foi submetido a exame censório, em 31 de maio de 1978 (SOLICITAÇÃO..., 1978), quando técnicos de Censura realizaram uma análise minuciosa do mesmo e identificaram seu teor contestatório. No Parecer nº 2158/78 (doc. NC03d0006-78), do dia 16 de junho de 1978, dois técnicos afirmaram haver uma “[...] contestação político-ideológica,

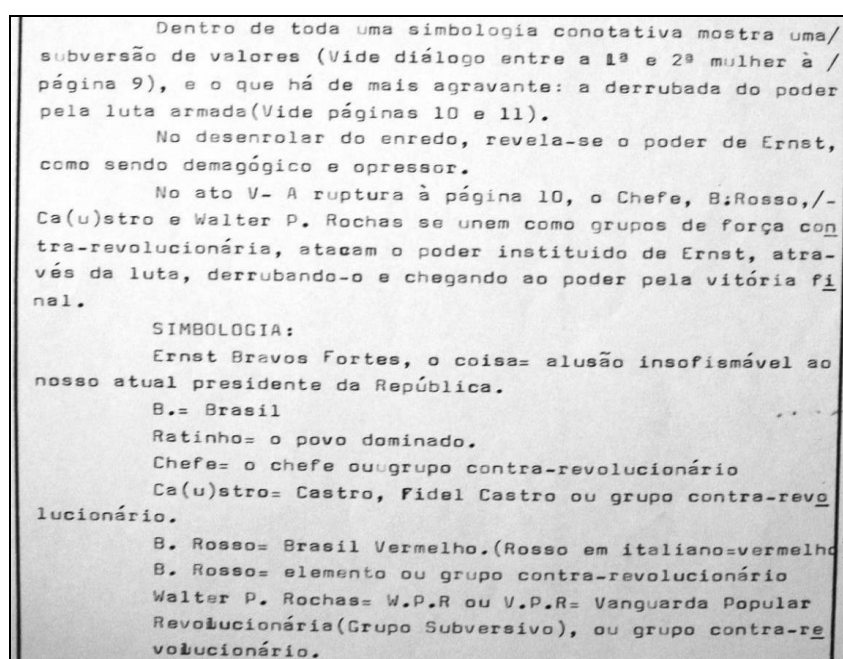
<sup>72</sup> Langston Hughes (1902-1967), estadunidense, ativista social que escreveu sobre o racismo e o estilo de vida das comunidades afro-americanas, apoiando o movimento negro (SOUZA, 2012).

<sup>73</sup> Algumas destas referências, como o poema de Hughes, não chegaram a ser usadas, pois a criação do texto foi interrompida e o texto encenado da forma como se encontrava (COSTA, 2010).

contra determinado poder [...]” (PARECER..., 1978), “[...] toda uma simbologia conotativa [que] mostra uma subversão de valores [...], e o [...] mais agravante: a derrubada do poder pela luta armada (Vide páginas 10 e 11)” (PARECER..., 1978). Nas folhas indicadas, temos os Atos V, A ruptura, e VI, A história de não liberdade, momento do planejamento, do levante e da luta dos guerrilheiros contra o presidente do sanatório.

Os técnicos realizaram ainda uma leitura crítica do enredo e dos personagens, indicando possíveis alusões a personalidades de contextos históricos reais (Cf. Figura 120).

**Figura 120** – Recorte de fac-símile do parecer censório n.º 2158/78 do texto *Anatomia das feras*



Fonte: PARECER..., 1978. COREG-AN-DF(DCDP)

O personagem “Ernst Bravos Fortes”, mentor do sanatório, faz referência a Ernesto Geisel, presidente do Brasil de 1974 a 1979, que, de acordo com notícias divulgadas na imprensa baiana, da época, no final do mês de junho de 1978, veio a Salvador, onde permaneceu por dois dias, para inaugurações e contatos políticos (GEISEL..., 28 jun. 78). Conforme Costa (2010), performaticamente, o personagem constrói-se em alusão a Jânio Quadros, presidente do país no ano 1961.

“Sidney Ca(u)stro” alude a Fidel Castro, líder de um grupo de revolucionários que derrubou o governo de Fulgêncio Batista e implantou o regime comunista em Cuba, na década de 1960. “Che’fe”, de acordo com a construção dos outros personagens e por essa forma ser apresentada somente no testemunho não submetido aos órgãos de Censura, possivelmente, faz alusão a Ernesto Rafael Guevara de La Serna, conhecido como “Che” Guevara, companheiro

de Fidel, foi um dos líderes da Revolução Cubana, impulsionou a instalação de grupos guerrilheiros em vários países da América Latina (SOUZA, 2012).

“B. Rosso” foi identificado como “Brasil Vermelho”, “elemento ou grupo contra-revolucionário” (PARECER..., 1978), personificação da nação contra-revolucionária, personagem disposto a transformar a realidade opressora e alienante, a “política do pão e circo” desenvolvida pelo presidente, para quem “[...] [t]udo tem que ser motivo de festa em OF NOT FREE” (COSTA, [1978a], f. 4, grifo do autor). Destacamos que, em um elenco formado, majoritariamente, por homens, entre eles Jango Machado, Fernando Passos, Roberto Reis, José Carlos Silva, Djalma Vila, Ubirajara Reis e Carlos Alberto de Lima (ANATOMIA..., 12 jun. 1978), a dramaturga-diretora escolheu uma das quatro atrizes, Alda Miriam, para interpretar o personagem, “B. Rosso”, conforme programa da peça.

Esse personagem é significativo no planejamento e na luta armada contra o presidente do sanatório Ernst Bravos Fortes. Trazer uma atriz como representante do Brasil, na contextualização cênica da América Latina, na discussão do processo de opressão afro-latino-americano, é ampliar o foco acerca das possibilidades, dos direitos e do poder da mulher na esfera pública e política. As mulheres, a partir de 1960, por meio do movimento feminista, reuniram-se e lutaram por igualdade de direitos entre homens e mulheres, denunciando injustiças e discriminações sofridas.

Na década de 1970<sup>74</sup>, entrecruzaram-se “[...] a luta contra ditadura [...] com a discussão dos problemas específicos das mulheres como sexualidade, contracepção, aborto, dupla jornada de trabalho e a discriminação econômica, social e política” (COLLING, 2015, p. 377). Segundo Colling (2015), a mulher engajada, politicamente, contra o regime militar, “[...] cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões sociais estabelecidos para os dois sexos” (COLLING, 2015, p. 378).

Depois de analisar os personagens, os técnicos de Censura julgaram que, tanto no conteúdo quanto na forma de apresentação, a dramaturga-diretora, “[...] desenvolve uma temática político ideológica subversiva, que ainda que veladamente contraria flagrantemente o Art. 41 alínea c do Decreto 20.493 [...]” (PARECER..., 1978), opinando “[...] PELA NÃO LIBERAÇÃO DO referido texto” (PARECER..., 1978, grifo do autor). Com base no parecer,

---

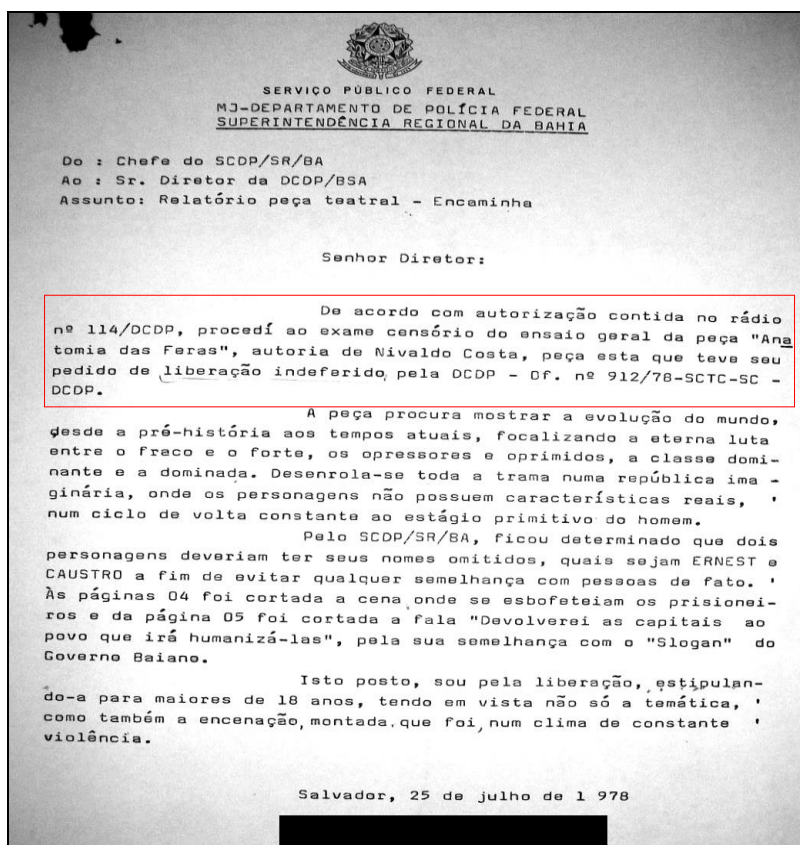
<sup>74</sup> Em julho de 1978, a convite da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos e da Escola de Música e Artes Cênicas, a dramaturga, feminista negra norte-americana, Ntozake Shange visitou Salvador; participou de um encontro com atores e diretores teatrais, no Teatro Vila Velha; realizou uma palestra, na Escola de Teatro da UFBA; e registrou, na imprensa baiana, uma crítica ao conservadorismo dos brasileiros, à atuação tímida das mulheres e à representação subalterna do negro na televisão (CASANDO-SE..., 16 jul. 78).

o diretor da DCDP/DPF encaminhou, no dia 27 de junho, à SR/BA, o Ofício n.º 912/78 (doc. NC03b0007-78), informando que a liberação do texto teatral foi negada por contrariar as normas censórias vigentes. Essa decisão está registrada, também, à mão, na ficha de protocolo (doc. NC03h0008-78).

Contudo, após quase um mês da decisão pela não liberação do texto, o supracitado processo censório foi retomado, fato que não se explica nos documentos consultados. No dia 24 de julho, o diretor da DCPD/DPF emitiu à SR/BA o Radiograma n.º 114 (doc. NC03f0009-78), mensagem transmitida via rádio, na qual autorizava que se realizasse o exame do ensaio geral, ficando a liberação a depender dessa avaliação a ser registrada em relatório.

No relatório do ensaio geral (Cf. NC03g0010-78), elaborado em 25 de julho, a técnica de Censura e Chefe do SCDP/SR/BA M.H.G., antes de narrar a respeito do exame em si, apresenta um parágrafo sobre a situação, fazendo remissão àqueles documentos, o **radiograma** e o **ofício**, o que deixa ainda mais patente a lacuna existente neste processo censório. Leiamos o Relatório, na íntegra (Cf. Figura 121), atentos ao primeiro parágrafo:

**Figura 121** – Relatório censório do texto *Anatomia das feras*

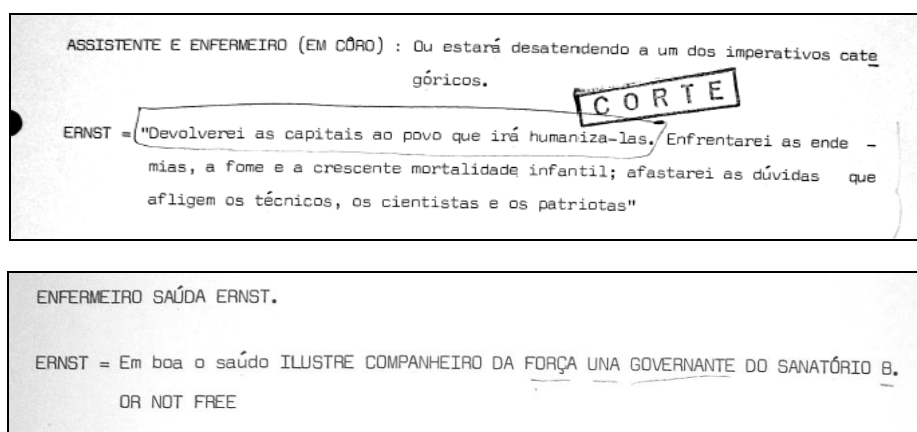


Fonte: RELATÓRIO..., 1978. COREG-AN-DF(DCDP)

Nesse documento, após registrar a situação, a técnica teceu considerações sobre o enredo e a relação entre os personagens, informando que “[a] peça procura mostrar a evolução do mundo, desde a pré-história aos tempos atuais, focalizando a eterna luta entre o fraco e o forte, os opressores e oprimidos, a classe dominante e a dominada [...]” (RELATÓRIO, 1978). Ressaltamos as restrições, a omissão do nome dos personagens “[...] ERNEST e CAUSTRO a fim de evitar qualquer semelhança com pessoas de fato [...]” (RELATÓRIO..., 1978), os cortes e a impropriedade máxima, devido ao “[...] clima de constante violência” (RELATÓRIO..., 1978).

O corte, à quinta folha, foi justificado por “[...] sua semelhança com o ‘Slogan’ do Governo Baiano [...]” (RELATÓRIO..., 1978), do médico e professor Roberto Figueira Santos<sup>75</sup>, da Aliança Renovadora Nacional, que teve mandato de 1975 a 1979. Vejamos o trecho cortado e uma fala do presidente, à quarta folha, em que cumprimenta um governante (Cf. Figuras 122 e 123):

**Figura 122 e 123** – Recortes de fac-símile do texto *Anatomia das feras* (cortes)



Fonte: COSTA, 1978c, f. 5 e 4. COREG-AN-DF(DCDP)

Nivalda Costa (2007) e Deusimar Pedro [Sousa] (2018), respectivamente, comentaram a respeito desse exame do ensaio geral, do modo como, de alguma maneira, conseguiram driblar os órgãos de Censura:

<sup>75</sup> Em 7 de abril de 2017, o ex-governador Roberto Santos doou ao Centro de Memória da Bahia seu acervo pessoal, com mais de 10 mil documentos, dentre esses, cartas, despachos, fotos e vídeos sobre a política e a história da Bahia, na década de 1970 (SANTOS, 2017). Contudo, até o momento de feitura desta tese, esse material ainda não está disponível para consulta pública.



[...] [H]avia uma cena que a censura nunca percebeu, uma das áreas de atuação cênica era a bandeira brasileira só que [...] toda fragmentada, pedaços da bandeira dependurada, que era exatamente uma simbologia como que é o nacionalismo para nós da época ou o que é o Brasil naquele momento, que era esse símbolo brasileiro, na época, todo fragmentado [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

[...] [E]ra um inferno o que a censura fazia com a gente, [...], você fazia uma associação com o Brasil por causa da forma de Brasília e algumas nuances do texto [...] e a própria marcação de ator [...] era muito importante, tanto que na época a gente ludibriava muito a censura, [...], no dia do ensaio da censura, a gente não fazia as marcas certas, a gente dava os textos [...]. Enfim, conseguimos passar com nosso texto, mesmo com a censura (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal).

No dia 4 de agosto, a Chefe do SCDP/SR/BA, encaminhou o relatório e os textos da peça à DCDP, conforme Ofício nº. 2197/78 (doc. NC03b0011-78), e no dia 24 de agosto, registraram-se, em nova ficha de protocolo (doc. NC03h0012-78), as sugestões lidas no relatório e a nova decisão do Diretor da DCDP. Após outros trâmites legais, registro em uma terceira ficha de protocolo (doc. NC03h0014-78) e envio de outro ofício (doc. NC03b0013-78) ao SCDP/SR/BA, informando a liberação do espetáculo, finalmente, no dia 11 de setembro, foi emitido o Certificado de Censura nº 8805/78 (doc. NC03i0015-78).

*Anatomia das feras* foi encenada<sup>76</sup> dois dias após a realização do exame do ensaio geral, ficando em cartaz, no Solar do Unhão, pela primeira vez, de 27 a 30 de julho, às 21 horas, patrocinada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (ANATOMIA..., 27 jul. 1978b); essa instituição, provavelmente, intermediou a situação quanto à liberação e à encenação junto aos órgãos de Censura.

Na matéria '*Anatomia das Feras*': *uma sátira ao real* (doc. NC02a0012-78), do dia 27 julho de 1978, publicada no *Jornal da Bahia*, há:

---

<sup>76</sup> Na realização deste espetáculo, temos **texto e direção geral**: Nivalda Costa; **elenco**: Jango Machado, Fernando Passos, Roberto Reis, José Carlos Silva, Djalma Villa Gois, Ubirajara Reis e Carlos Alberto de Lima, Alda Miriam, Carlos Cruz, Elma Antunes, José Carlos Bastos, Jaciara Menezes, América Branco, Gil Santana; **direção musical**: Marco Antônio Queiroz e Edu Nascimento; **instrumentistas**: Edu Nascimento, sopro; Vovô, Cabral, Robert Villefranche, percussão; Marco Antônio Queiroz, cordas; **composições**: Marco Antônio Queiroz, Edu Nascimento e Vovô (que fizeram canções, especialmente, para a peça); **cenografia**: Deusimar Pedro [Sousa]; **coreografia**: Fernando Passos; **Assistente de coreografia**: Estácio Fernandes; **figurino, criação e confecção**, respectivamente: Equipe e Nivalda Costa, e Solange; **maquiagem**: Rosa Soares Souza; **objetos de cena**: Nivalda Costa; **elementos de capoeira**: Mestre Cafuringa; **fotografia**: Eloísa Kahler; **slides**: Robert Calowell; **iluminação**: Rita Matos; **sonoplastia**: João Américo; **contra-regra**: Jaciara Menezes e José Carlos Bastos; **divulgação**: Carlos Alberto de Lima; **cartaz e programa**: Vauluizo Bezerra; **produção executiva**: José Romário Pacheco; **assistente de produção**: Djalma Villa; **patrocínio**: Fundação Cultural do Estado da Bahia; **produção**: Testa (BEZERRA, jul. 1978; FRANCO, 1994).

[o] espetáculo, liberado pela Censura apenas para Salvador, e assim mesmo após sucessivos cortes e ensaios para os homens da tesoura, que não permitiram personagens de nome Ernest ou Ca(u)stro, se compõe de seis atos que se desenrolam num Estado afro-latino-americano fictício, porém repleto de sistematização social absurda, e por vezes esdrúxula, com situações de humor negro, [no qual Nivalda Costa] [...] pretend[er] criar uma [...] supra realidade ou [...] sátira ao real [...] (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6).

A partir desse registro, confirmamos que a Chefe do SCDP/SR/BA, antes mesmo de enviar sua decisão ao Diretor da DCDP, conforme acordo entre aquele órgão e a responsável pelo espetáculo, liberou a peça para encenação em Salvador, em dias específicos, conforme as restrições determinadas. Em entrevista, a dramaturga-diretora relatou sobre a visita de um técnico de Censura, durante a temporada, e seu posicionamento quanto às referidas restrições, relato que condiz com o depoimento de Deusimar Pedro [Sousa] (2018):

[n]ormalmente alguém da produção que ficava olhando a plateia [e] as pessoas que chegavam para assistir a peça. [...] Na verdade, nunca iam assistir nada, eles [censores] iam, exatamente, ao ensaio geral, quando tinha todos os elementos, todas as estruturas em cena [...]. No dia em que foi o censor, em *Anatomia das feras*, foi no último dia, eu não sabia, foi até esse censor S. que assistiu. Ele disse: “é... eu vi que você não cumpriu, mas não tem nada não”, exatamente, assim, mas, realmente, [em] nenhum momento eu cumpri. [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

Mais uma vez, Nivalda Costa posicionou-se de forma assumidamente crítica, assim como fizera ao afirmar à imprensa, da época, que a peça apresentava-se em consonância com a “[...] realidade do hemisfério: ‘A violência e a podaço de todas as formas de liberdade, desde a física à existencial [...]’ (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6), e que a partir de uma “[...] dialética cênica [...]” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6), visava a “[...] busca da tomada de consciência para a conquista da Liberdade” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6).

Depois dessa temporada, a peça voltou a cartaz, em agosto, nos períodos de 4 a 6 (JORNAL..., 30 jul. 1978) e de 17 a 20 (JORNAL..., 16 ago. 1978), no mesmo local. Além disso, os membros do Testa afirmaram que, depois da temporada no Solar do Unhão, pretendiam mostrar o trabalho na Penitenciária Lemos de Brito “[...] e onde denomina[va]m ‘comunidades de exceção: sanatórios e reformatórios’” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6). Encenar o espetáculo nesses locais é dar prosseguimento à atuação da mediadora cultural, é possibilitar o acesso à educação, a uma prática de conhecimento dialógica e plural, direito de todo cidadão.

Entre imersões e emersões, ainda em um mar de ondas turbulentas, aos poucos, o homem, *vegetal vigiado*, por meio do estudo da *anatomia das feras*, da troca com outros homens e com a mãe-pátria em manifestações sociais, passa a subverter a ordem dos acontecimentos, a promover deslocamentos na rede de poderes. O teatro é procedimento para

estudar o homem como um ser em relação, para revisitar fatos históricos, para intervir na sociedade.

#### 4.2.3 *Glub! Estória de um espanto, ajustando a posição da vela rumo à Casa de cães amestrados*

**1979**

Dia 1º de janeiro, o Brasil amanhece sem o AI-5. Em março assume o governo o presidente Figueiredo, que jura fazer do país uma democracia. **A legislação sobre a censura e outros instrumentos legais do arbítrio continuam os mesmos que durante tantos anos permitiram os piores abusos;** mas é evidente que sem a cobertura dos atos institucionais existirão algumas garantias para a criação teatral que até então lhe faziam muita falta (MICHALSKI, 1989 [1985], p. 80, grifo nosso).

Com a revogação do AI-5, em dezembro de 1978 (FRANCO, 1994), a classe teatral inicia uma nova temporada, cheia de expectativas quanto à possibilidade de um teatro “[...] livre dos constrangimentos [...]” (MICHALSKI, 1989 [1985], p. 80) e de um país democrático. Em 5 de fevereiro de 1979, Nivalda Costa, “[...] brasileira, solteira, socióloga e diretora teatral [...]” (SOLICITAÇÃO, 1979, doc. NC03a0047-79), solicitou exame censório do texto da peça *Glub! Estória de um espanto*. Nesse texto, voltado para o público adulto, aquela “[...] propõe [...] contar uma fábula sobre a juventude dos anos [19]50, a partir das dicotomias resultantes de um estudo das relações entre o poder e o espaço” (GLUB!..., 23 abr. 1979, doc. NC02a0113-79).

M.H.G., Técnica de Censura e Chefe do SCDP/SR/BA, encaminhou três vias do referido texto teatral, através do Ofício n.º 00453/79 (doc. NC03b0048-79), ao Diretor da DCDP, Rogério Nunes, em 8 de fevereiro de 1979. Após recebimento dos documentos e registro na ficha de protocolo (doc. NC03h0051-79), no dia 14 de fevereiro de 1979, duas técnicas de Censura foram nomeadas para analisar o texto e emitir parecer, conforme legislação vigente.

No Parecer n.º 797/79 (doc. NC03d0052-79), do dia 28 de fevereiro, as técnicas analisaram os personagens, seres “[...] perplexos ante suas necessidades e a opressão constante no mundo em que vivem [...]” (PARECER..., 1979), que “[p]or diálogos lacônicos [...] traduzem sua ânsia por uma vida sem repressões, sem tanta violência [...]” (PARECER..., 1979) e o enredo, ressaltando o discurso veiculado quanto à “[...] possibilidade de mudança [que] fica patente [...] pela afirmação: ‘transformar pode ser um radical ou verbo de atuação’ [...]” (PARECER..., 1979), presente no texto, à folha 9, fala do personagem “Signo (Alpha)”.

Após breve análise, as técnicas sugeriram restrição quanto à faixa etária, para maiores de catorze anos, por julgar “[...] que para maior compreensão da mensagem há que haver

capacidade de abstração e discernimento [...]” (PARECER..., 1979). A partir desse documento, a Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres (SCTC), do Serviço de Censura, M.A.L.G., em 13 de março de 1979, solicitou que se emitisse o Certificado “[...] de acordo com requerimento de censura e com a classificação: **imprópria para menores de quatorze anos, s[em] cortes, condicionada ao exame do ensaio geral**” ([FICHA...], 1979, grifo nosso). Um dia depois, foi encaminhado à SR/BA, através de ofício nº 164/79 (doc. NC03b0053-79), o Certificado de Censura nº 9280/79.

Esse Certificado é o último documento deste processo censório lacunar, no qual não há registros quanto à realização do exame do ensaio geral e às possíveis deliberações, bem como da decisão final dos órgãos de Censura a respeito de *Glub! Estória de um espanto*. Em entrevista, todavia, por meio de relato de Nivalda Costa, fomos informados de que, durante o exame, os técnicos “[...] não só cortaram algumas falas da peça, [como] proibiram [a encenação por] até deztoitos anos e, até por maldade, [a peça] foi proibida de ser exibida fora do território baiano [...]” (COSTA, 2007, informação verbal). Essa decisão, além de ter impacto na encenação do espetáculo, em Salvador, e de provocar o cancelamento de uma futura temporada que seria realizada no Rio de Janeiro (COSTA, 2007, informação verbal), de alguma maneira, acreditamos ter contribuído para que a dramaturga-diretora não apresentasse nenhum outro texto, naquele ano.

Em roteiros publicados no *A Tarde*, do dia 16 de abril, e nos *Jornal da Bahia, Diário de Notícias e Tribuna da Bahia*, do dia 18 do mesmo mês, *Glub! Estória de um espanto* foi divulgado como “[...] o primeiro trabalho de Nivalda Costa neste ano de 1979” (DOIS..., 18 abr. 1979, doc. NC02c0110-79), a estrear no dia 18 de abril, o que nos permite inferir acerca da possibilidade e da expectativa quanto a outras produções, ao longo do ano. É necessário ressaltarmos ainda as dificuldades enfrentadas pelo Testa para encenar o espetáculo, que teve a estreia adiada para o dia 9 de maio, “[...] em razão do surgimento de alguns problemas de produção [...]” (GLUB!..., 23 abr. 1979). Tais dificuldades podem ser lidas, indiretamente, na dedicatória apresentada em um documento sobre dados da montagem: “GLUB! ‘Para aqueles que não acreditaram que esse trabalho se realizasse, nosso louvor, pois para quem tem sangue nas veias o descrédito é um grande impulso’” (COSTA, [1979d]).

Esse espetáculo ficou em cartaz no período de 9 a 13 de maio, às 21h, no palco principal do Teatro Castro Alves, com produção do Grupo Testa<sup>77</sup> e colaboração da Fundação

---

<sup>77</sup> **Texto e Direção geral:** Nivalda Costa; **Elenco:** Djalma Villa Gois, Luiz Feliciano, Raimunda Lee, Arnaldo Hafner, Roberto Picceli, Eloy Iglesias, Paulo Kanowa e Nivalda Costa; **Técnica corporal:** Wellington Reis; **Noções de coreografia:** Gerard Galli; **Cenografia:** Ubirajara Reis; **Programação visual:** Sérgio Maciel; **Filme:**

Cultural do Estado da Bahia e do *Jornal da Bahia* (Cf. Figura 124, doc. NC02c0122-79). Nivalda Costa, além de responsável pelo texto e direção geral, atuou na produção executiva, no elenco e na criação de figurino (COSTA, [1979d]), envolvida em todo o processo de concepção, de construção e de realização do espetáculo.

**Figura 124** – Fac-símile de anúncio de divulgação da peça *Glub! Estória de um espanto*



Fonte: "GLUB"..., 10 maio 1979. Acervo da BPEB

O Teatro Castro Alves (TCA), reinaugurado<sup>78</sup> em 1967 sem a presença de artistas soteropolitanos em sua programação, de acordo com Franco (1994, p. 203),

[...] até meados da década [1970], foi acusado por todos os colonistas e grupos locais de beneficiar exclusivamente espetáculos visitantes[,] [...] cobrando taxas exorbitantes ao teatro baiano. Por esse motivo, nos primeiros cinco anos do decênio, o palco do TCA só serviu ao teatro local infantil, que sempre dispôs de público regular para infra-estruturar [sic] suas produções, e pôde submeter-se às exigências extorsivas da política cultural do estado. Tal situação foi denunciada durante as gestões de Carlos Petrovich, Mario Lobão e José Caria.

Quando a diretriz administrativa do TCA modificou-se, na curta administração de Cid Seixas, em 1976, as necessidades de espaço do teatro local já eram menores [...] [com a inauguração de outros teatros e a utilização de espaços alternativos]. De qualquer maneira, [...], a gestão de Cid Seixas retomou os propósitos de Orlando Senna, nos anos [19]60, de fazer do TCA um promotor da arte local.

---

José Humberto; **Produção visual e Slides:** Sérgio Maciel; **Fotografia:** Lúcio Mendes; **Engenharia de luz:** Íside Carvalho; **Engenharia de som:** Wellington Reis; **Figurino, criação e confecção,** respectivamente: Nivalda Costa e Nalva Souza; **Arte final:** José Vieira; **Direção musical:** Marco Antônio Queiroz, com participação de Edu Nascimento, na guitarra; Jaime Sodré, na bateria; Cabral, na percussão; Moisés Gabrielli, no baixo e Tuzé Abreu, na flauta e no sax; **Produção executiva:** Nivalda Costa, Cacau Santana e Nalva Souza; **Produção:** Testa. (COSTA, [1979d]; FRANCO, 1994).

<sup>78</sup> O TCA, que teve seu projeto iniciado em 1948, por Antônio Balbino, deputado à época, passou por reconstrução, durante nove anos, por causa de um incêndio ocorrido dias antes de sua abertura oficial em 1958. Cf. <http://www.tca.ba.gov.br/content/hist%C3%B3rico-tca>.

Nessa perspectiva, a partir de 1978, na gestão dos diretores José Augusto Burity e Theodomiro Queiroz, após substituição de Cid Seixas e exoneração de Maurice Vaneau, o TCA foi palco de inúmeras produções locais e teve recorde de público (FRANCO, 1994). Advertimos, contudo, que Nivalda Costa, ao encenar *Glub! Estória de um espanto*, nesse teatro, com base em leitura de Artaud e de Grotowski, promoveu uma reversão da estrutura hierárquica e tradicional do lugar, “desfigurando” o espaço físico para configurar/construir um espaço cênico interativo, pondo todos, atores e público, ambos participantes, no mesmo plano de ação. Essa ruptura do espaço, quebra da quarta parede do teatro, provoca outra percepção do espetáculo, de acordo com a posição, o lugar movente, que o espectador ocupa, bem como induz o mesmo a participar.

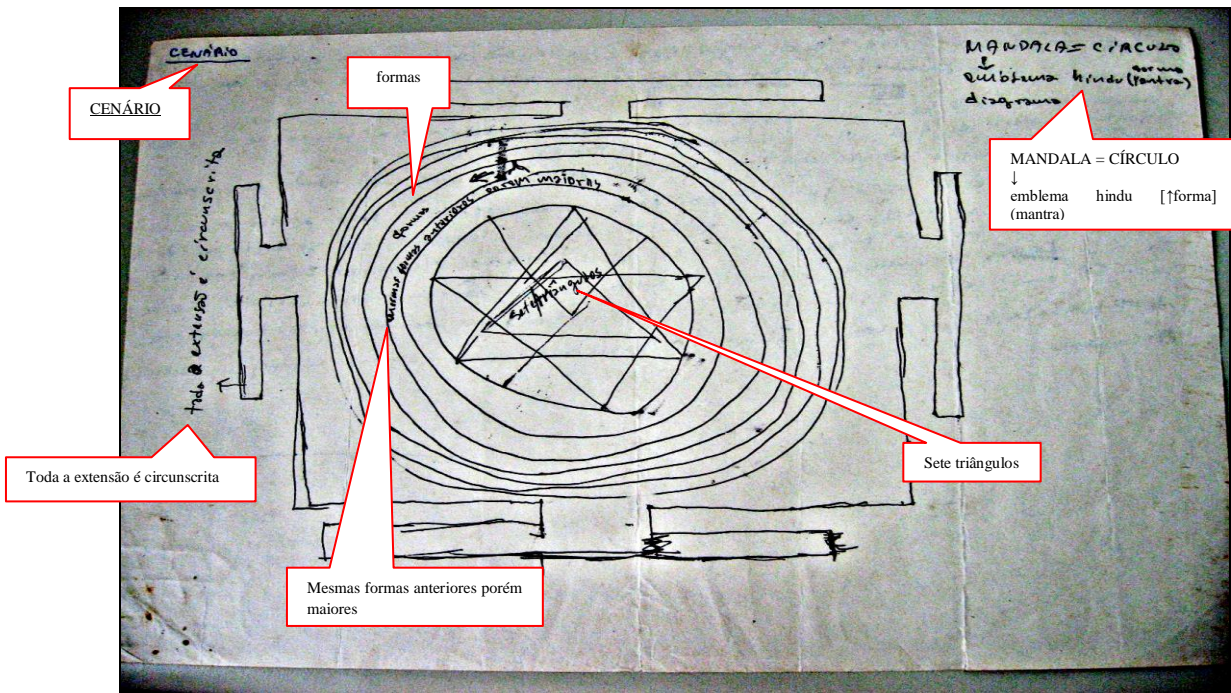
Em entrevista, a dramaturga-diretora comentou:

[...] eu trabalhava, à época, desenvolvendo um contexto da relação entre poder e o espaço, isso, digamos, já era considerado subversível porque o que acontece o poder reprime, secciona, e ao questionar o poder você está fazendo um trabalho político [...]. Em *Glub! Estória de um espanto* esqueço as cadeiras e a plateia vai para o palco, eu [estou], visivelmente, eliminando ou questionando o poder da relação palco-plateia, onde eu deixo plateia em cena no mesmo nível, no mesmo campo de ação [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

Encenar *Glub! Estória de um espanto* no palco principal daquele teatro – no qual, por muitos anos, somente textos de autores clássicos e europeus foram montados, local onde poucos artistas, grupos e companhias nacionais e locais se apresentaram, espaço ocupado por um público bastante restrito, pequena parcela da sociedade baiana da época –, mesmo em um momento de “democratização” de acesso à cultura e, mais, reconfigurar aquele espaço, cenicamente, é posicionar-se de forma crítica, é assumir a função de desterritorializar para reterritorializar, usando aqui expressões de Deleuze e Guattari (1995 [1980]), é discutir relações de poder e de espaço, é intervir na vida pública.

Lemos essa ação como prática de renovação da linguagem cênica mais também como atividade social e crítica, pontos que se convergem na SECPE. Nos documentos sobre dados da encenação deste texto teatral, há uma folha avulsa (doc. NC04c0011-sd) na qual consta, no anverso, um desenho/esboço, à mão, de uma mandala, com a inscrição “CENÁRIO”, ao ângulo superior esquerdo, nos permitindo ter uma ideia do trabalho realizado (Cf. Figura 125).

Figura 125 – Fac-símile de manuscrito: esboço de uma mandala (anverso)

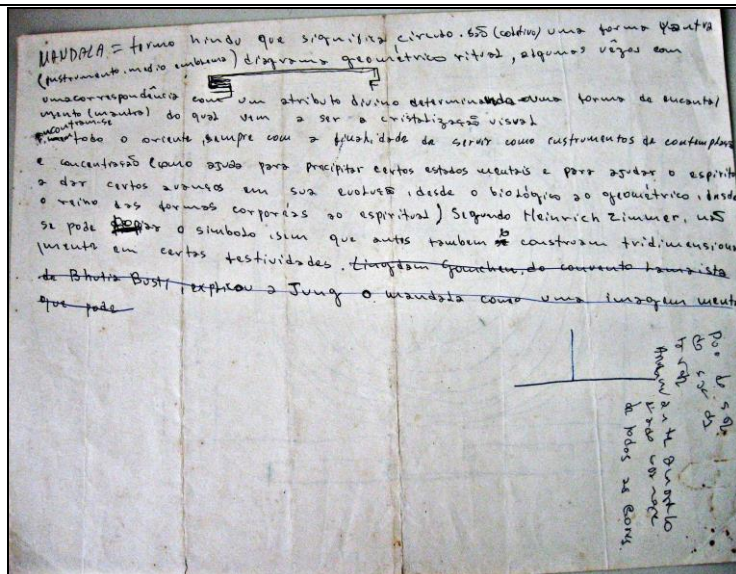


Fonte: COSTA, [1979e]. APNC

Provavelmente, a estrutura da mandala foi usada como base para repensar o espaço cênico e, por conseguinte, a relação entre palco e plateia, de modo circular, não linear. Fazendo uma leitura do desenho, acreditamos que a disposição do público, no espaço físico, deu-se em círculos, a partir dos quais os espectadores ao mesmo tempo em que assistiam ao espetáculo, eram também vistos e analisados, pois ocupavam parte do palco. Os atores, supomos, transitavam pelos sete triângulos, áreas de atuação, inscritos sob o primeiro círculo, em meio ao público.

No verso daquela folha, há informações manuscritas autorais, à tinta preta, sobre a etimologia da palavra “mandala” (Cf. Quadro 13), um círculo que simboliza o universo, a unidade do eu. Usar esse objeto como referência para reconstrução do espaço teatral é provocar, simbolicamente, uma convergência de forças que, cenicamente, promovem uma unidade em potência, o teatro acontecimento, descentralizado e interativo, parte de uma concepção epistemológica distinta da cultura ocidental.

Quadro 13 – Fac-símile de manuscrito: mandala (verso) (à esquerda) e transcrição (à direita)



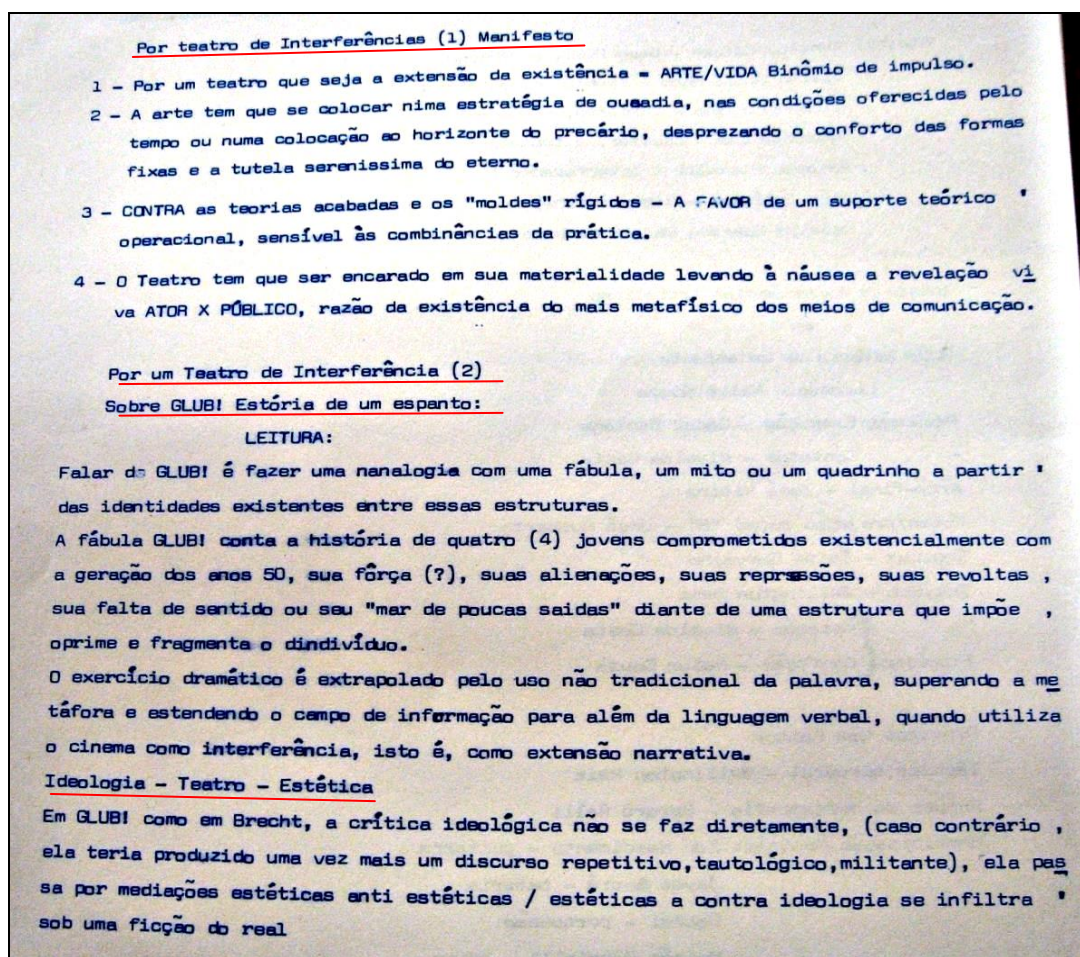
Fonte: COSTA, [1979e]. APNC

MANDALA = Termo hindu que significa círculo. São (coletivo) uma forma contra-  
(instrumento médio emblema) diagrama geométrico ritual, algumas vezes com  
uma correspondência com um atributo divino determinada em uma forma de encanto/  
mantra (encanto) do qual vem a ser a cristalização visual.  
[↑Encontram-se] † todo o oriente, sempre com a finalidade de servir como instrumentos de contemplação  
e concentração e como ajuda para precipitar certos estados mentais e para  
ajudar o espírito a dar certos avanços em sua evolução, desde o biológico ao geométrico,  
desde o reino das formas corpóreas ao espiritual) Segundo Heinrich Zimmer, não se  
pode copiar o símbolo sem que antes também se construam tridimensionalmente em certas festividades.  
Lingdam Gonchen do convento Lamaista da Bhutia Bust, explicou a Jung o mandala como  
uma imagem mental que pode

Após a curta temporada no TCA, em ação micropolítica, o Testa tinha intenção de encenar “[a] peça [...] voltada principalmente para a problemática atual da sociedade, que limita, reprime e padroniza o homem – objeto central do questionamento do texto” (GLUB!..., 9 maio 1979), na Penitenciária Lemos de Brito e em algumas cidades do interior do Estado (GLUB!..., 9 maio 1979). *Glub! Estória de um espanto* foi apresentado como um manifesto, parte de um “teatro de interferências”, condizente com a proposta da SECPE (Cf. Figura 126):



Figura 126 – Fac-símile de datiloscrito sobre dados da montagem de *Glub! Estória de um espanto*



Fonte: COSTA, [1979d]. APNC

“Falar de GLUB! é fazer uma analogia com uma fábula, um mito ou um quadrinho a partir das identidades existentes entre essas estruturas” (COSTA, [1979d]). Segundo Pavis (2008 [1996], p. 157, s.v. *fábula*), no que tange à fábula, na obra teatral, há, ao menos, duas concepções: uma, que toma a fábula “[...] como material anterior à composição da peça [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 157), atrelada à invenção, imaginação; outra, “[...] como estrutura narrativa da história [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 157), dispositivo para “[...] estruturar as ações [...] num espaço/tempo que é ‘abstrato’ e construído a partir do espaço/tempo e do comportamento dos homens” (PAVIS, 2008 [1996], p. 157).

Nesse último sentido, no teatro brechtiano, construir a fábula “[...] é ter ao mesmo tempo um ponto de vista sobre a história (o relato) e a História (os acontecimentos considerados à luz do marxismo)” (PAVIS, 2008 [1996], p. 158), em uma estrutura descontínua, fragmentada e inacabada, com foco na causalidade dos fatos. A fábula, construída por todos os profissionais envolvidos na produção teatral, está em constante

elaboração, em um processo dialético, no qual a produção de sentido “[...] passa primeiro pela compreensão do *gestus*<sup>79</sup> que não informa sobre as personagens em si mesmos [sic], mas sobre suas ‘inter-relações’ no seio da sociedade” (PAVIS, 2008 [1996], p. 159); é nessa tendência que interpretamos *Glub! Estória de um espanto*.

No enredo, que tem como referência os anos 1950, 1960 e 1970, aborda-se acerca da perda de identidade e de liberdade, por parte de quatro jovens que adotam comportamentos distintos para sobreviver (SOUZA, 2010). Leiamos alguns trechos do texto teatral, à quarta folha, em que há uma reflexão coletiva dos personagens quanto a movimentos sociopolíticos ocorridos nas décadas de 1950 e de 1960, às lutas por reformas de base (a agrária, a administrativa, a constitucional e a educacional), propostas do programa de governo do presidente João Goulart (1961-1964), e às suas implicações:

LIMIARES (excitado) – Vivo desde os anos 50.  
 EVENTO (comentando) – Filhos do chiclete e da máquina de nervos plásticos.  
 (Marca cênica/Música)  
 EVENTO (apertando um botão) – Em 1962, propagava-se as greves operárias, as ligas camponesas, as campanhas de alfabetização e as criações de centros populares de cultura...  
 LÚCIFER (interrompendo/continuando) – Eram as chamadas lutas pelas reformas de base...  
 LIMIARES – No ano seguinte, a classe dominante se sentiu atemorizada com a participação de outra classe no destino do País.  
 EVENTO – Veio o ano seguinte...  
 LUCIFER – E houve a compressão para tudo que é hoje. (gesto/censura)  
 LIMIARES – Nunca mais fomos os mesmos, castraram formas de expressão.  
 CORTE BLACK (COSTA, 1979a, f. 4).

Nesta dramaturgia, contudo, “[...] como em Brecht, a crítica ideológica não se faz diretamente, [...] passa por mediações estéticas [...] a contra ideologia se infiltra sob uma ficção do real” (COSTA, [1979d]), o que permite, naquele momento, discutir e melhor compreender o presente e planejar mudanças, ainda que essa postura e essa escolha por um determinado tipo de escrita signifiquem jogar com a própria vida, correr riscos, noção inscrita no diálogo entre os personagens:

---

<sup>79</sup> De acordo com Pavis (2008 [1996], p. 187, s.v. *gestus*), o *gestus* diferencia-se de um gesto individual. “Atitudes corporais, entonações, jogos fisionômicos são determinados por um *gestus* social [...]. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus* social. O *gestus* fundamental da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais [...]. O *gestus* se situa entre a ação e o caráter [...].”

GENE PULL e INTERFERENTE A (em outro ponto do espaço/palco, entre objetos cilíndricos) (Cena Erótica)

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.

CORTE BLACK

LIMIARES – Posso e podemos expandir em todos os vazios.

LUCIFER – Agir, pensar, extrair lições de tudo (COSTA, 1979a, f.4, grifo nosso).

“O som onomatopéico de GLUB significa, na linguagem dos quadrinhos: entalamento, afogamento, surpresa, impossibilidade de ação diante dos fatores repressivos da realidade. [...]” (COSTA, [1979f]). Há, desse modo, uma associação entre o contexto sociopolítico e o mar, que aparece, de forma distinta em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975) e em *Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe, O pequeno príncipe* (COSTA, 1976), construída, aqui, a partir da expressiva onomatopeia “glub”, que compõem o título do texto, orientando-nos para uma leitura quanto ao sentimento dos homens da época, sufocados e, ainda, espantados com a realidade da nação.

Essa associação fica patente, sobretudo, em um diálogo, à quinta folha, quando os personagens, quatro jovens “[...] comprometidos [...] com a geração dos anos 50, sua força, suas alienações, suas repressões, suas revoltas, sua falta de sentido ou seu ‘mar de poucas saídas’ diante de uma estrutura que impõe, oprime e fragmenta o indivíduo” (COSTA, [1979d]), discutem acerca da possibilidade de reação para alterar a situação vivida, mudar o presente:

GENE PULL – Tal lição esboça reação. Lutar é impor uma situação, achas isso possível?

INTERFERENTE A – Não sei se... **Às vezes penso: Estamos navegando num mar de poucas saídas...**

CORTE BLACK

LIMIARES – Mudemos o presente.

EVENTO – Ou pelo menos o assunto

LUCIFER – Vamos ser. Nada/tudo veículos de intensidade.

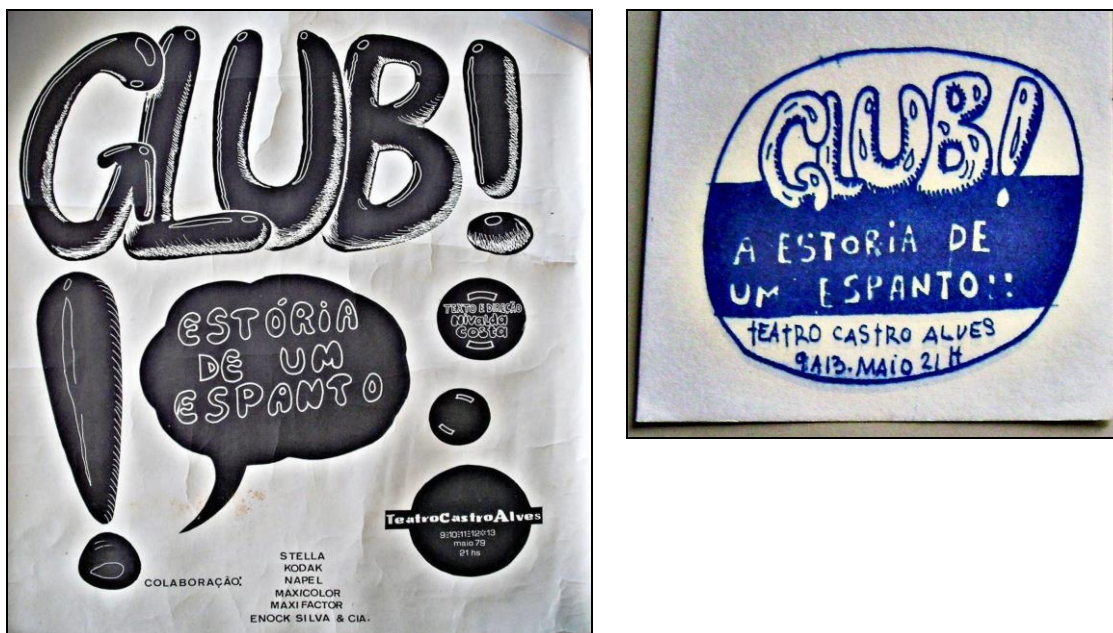
EVENTO – Mudar pelo menos o assunto...!

Saída de todos de cena, exceto EVENTO (COSTA, 1979a, f. 5, grifo nosso).

No cartaz e no “panfleto”<sup>80</sup> de divulgação do espetáculo (Cf. Figuras 127 e 128), em significativas cores preta e azul, respectivamente, essa associação com o mar está ainda nas formas usadas na arte gráfica, ligadas também à linguagem dos quadrinhos.

<sup>80</sup> Este “panfleto” foi criado pelos próprios atores do Grupo Testa, que, durante a divulgação, o anexaram, “glubaram”, em diferentes lugares da cidade, inclusive, no prédio do Fórum Rui Barbosa, motivo pelo qual Nivalda Costa, responsável legal pelo espetáculo, recebeu uma intimação da Polícia Federal que a acusou de

**Figuras 127 e 128** – Fac-símiles de cartaz (à esquerda) e de panfleto (à direita) da peça *Glub! Estória de um espanto*



Fonte: GLUB!..., [1979], à esquerda, [GRUPO..., 1979], à direita. APNC

No espetáculo foram articulados elementos do teatro, da história em quadrinhos e do cinema, perspectiva pertinente a um “*Take – Teatral/Roteiro/‘Take’ Experimental para Teatro*” (COSTA, 1979a, f. 1), propício a problematizações quanto às fronteiras entre as artes, havendo um maior investimento em gestos, movimentos corporais, objetos cenográficos, efeitos de iluminação, sonoplastia, projeções de fotos, material audiovisual, dentre outros. Em relação a essa tendência teatral, e à atuação da dramaturga-diretora, o crítico João Augusto fez um registro em sua Coluna, no jornal *A Tarde*: “[a]o 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 faltou” (AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], 11 maio 1979, p. 10).

Ao longo do texto, “[o] exercício dramático é extrapolado pelo uso não tradicional da palavra, superando a metáfora e estendendo o campo de informação para além da linguagem verbal [...]” (COSTA, [1979d]). Há indicação de procedimentos semelhantes aos utilizados no cinema mudo, prática cinematográfica substancialmente visual. De acordo com Aumont e Marie (2003 [2001], p. 48, s.v. *cinema mudo*, grifo nosso), a

---

danificar patrimônio público, sendo a mesma condenada e obrigada a pagar a pintura do muro do prédio (COSTA, 2007, informação verbal).

[...] especificidade estética do cinema mudo se reduz a alguns pontos: **expressividade gestual e mímica dos atores; importância do aspecto visual**, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; [...]; **privilégio concedido a certos objetos** (paisagem, rosto, objetos em primeiro plano), a certos temas (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco); recorrência de certos sucedâneos dos **efeitos sonoros** (letreiros, primeiros planos, inserções muito breves, efeitos gráficos).

Alguns desses recursos foram explorados na construção do referido espetáculo teatral, composto de passagens gestuais, jogos de mímicas, marcações cênicas em planos distintos do palco, cenas mudas e auditivas:

A T O – 1 – ESTRUTURAS DE SUPORTE

CENA 1 – Prólogo (Gestual)

CENA 2 – Quatro personagens em quatro pontos/planos distintos do espaço/palco executam tarefas:

EVENTO – Mexe com computadores.

LUCIFER – Escreve e pagina livros.

GENE PULL – Observa situações com um telescópio ou lente de aumento.

LIMIARES – Filma com uma câmera.

SONS – Clima solidão/angústia (COSTA, 1979a, f. 2).

CENA 03 – PEQUENOS ACIDENTES

Cenas simuladas/Mímica

a) – Assalto

b) – Assassinato

p/ sobre o poema DEVORAR

CENA 04 – West Side Story – 2º parte

CENA MUDA – Reconstrução de uma fita de quadrinhos (COSTA, 1979a, f. 10).

Em *Glub!*, vem aí outra peça de Nivalda Costa, matéria publicada no *Jornal da Bahia*, no dia 23 de abril de 1979, construída a partir de release<sup>81</sup>, texto informativo (doc. NC04a0009-sd) elaborado por Nivalda Costa para divulgar o espetáculo na imprensa baiana, temos maiores informações sobre o enredo, os atos e os personagens, o que nos ajuda a ler este texto escrito para o palco. Na década de 1970, além das colunas assinadas por críticos e dos roteiros implantados nos jornais, “[...] o teatro foi assunto de centenas de matérias [...] pautadas pelos editores dos cadernos de cultura ou transcritas de releases, fornecidos pelos divulgadores das montagens [...]” (FRANCO, 1994, p. 202).

A linguagem gestual sobretudo e outros meios de comunicação (slydes, filmes de 15 minutos) vão compor a narrativa pouco tradicional de *Glub!*” (GLUB!..., 23 abr. 1979). Nas onze cenas que compõem o ato 2, intitulado “Manual de Instruções”, a produção de sentido se dá, principalmente, a partir da relação entre gestos, movimentos corporais, objetos e sons. Nesse “[...] segundo ato[,] visualiza[-se] o contorno ideológico da sobrevivência do homem

<sup>81</sup> Release é um “[...] material informativo distribuído entre jornalistas antes de solenidades, entrevistas, lançamentos de filmes etc., com [...] dados específicos que facilitem o trabalho jornalístico [...]” (HOUAISS, 2009, cf. verbete *release*).

num sistema estratificado cheio de valores dicotômicos que desenvolve estados objetivos de consciência e alucinação” (GLUB!..., 23 abr. 1979).

Leiamos as duas primeiras cenas, do referido ato:

ATO 02 – MANUAL DE INSTRUÇÕES

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

CENA 02 – Instruções para matar formigas em Roma (gestual com ruídos) por/sobre fotos/Slides e Audiovisuais (COSTA, 1979a, f. 6).

Essas foram construídas a partir do livro *Histórias de cronópios e de famas*, publicado em 1962, composto das partes “Manual de instruções”, “Estranhas ocupações”, “Matéria plástica” e “Histórias de cronópios e de famas”, do escritor argentino, vanguardista e engajado Julio Cortázar (1914-1984) que, conforme Ribeiro (2012), participou de diversos movimentos contra o sistema ditatorial na América Latina e “[...] ousou entronizar um revolucionário [Che Guevara] como personagem de uma de suas narrativas [...]” (RIBEIRO, 2012, p. [4])<sup>82</sup>.

A cena 1 do texto teatral é construída a partir dos textos “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 26) e “Instruções para dar corda no relógio” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 27) presentes na parte “Manual de instruções”, daquele livro. No primeiro texto, o leitor é levado a refletir sobre a coisificação do ser humano, a partir de ações cotidianas. Inicia-se com a frase imperativa “Pense nisto [...]” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 26), afirmando-se que, quando dão um relógio, dão “[...] um novo pedaço frágil e precário de você mesmo [...]” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 26). No mundo capitalista e consumista, o homem transforma-se em coisa, em mercadoria, em vitrine, sem perceber.

No segundo texto, “Instruções para dar corda no relógio”, são temas a efemeridade da vida, a certeza de morte e a possibilidade de escolha do ser humano, que é orientado, instruído, para que possa “dar corda no relógio”, ou seja, melhor aproveite o tempo, a vida, o percurso, a caminhada:

[s]egure o relógio com uma mão, pegue com dois dedos o pino da corda, puxe-o suavemente. Agora se abre outro prazo, as árvores soltam suas folhas, os barcos correm regata, o tempo como um leque vai se enchendo de si mesmo e dele brotam o ar, as brisas da terra, a sombra de uma mulher, o perfume do pão (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 27).

---

<sup>82</sup> Lembremos que, Nivalda Costa, em *Anatomia das feras*, criou o personagem “Che”fe, fazendo alusão também a Che Guevara, amigo do personagem Sidney Ca(u)stro (Fidel Castro), guerrilheiros que atuam contra o personagem Ernst Bravos Fortes (alusão a Ernesto Geisel, presidente do Brasil, à época), presidente de um sanatório.

Desse modo, no preâmbulo, há uma exposição argumentativa quanto à realidade observada, no que tange à coisificação do homem, e, em seguida, apresentam-se orientações/instruções para que se modifique aquele estado, porque a vida é transitória, é breve, e deve ser vivida plenamente.

A cena 2, possivelmente, é construída a partir de outro texto do livro, denominado “Instruções para matar formigas em Roma” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 22-23). Nesse, afirma-se que “[a]s formigas vão comer Roma [...]” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 22), logo, é preciso iniciar um “rito de salvação” para um futuro “totalmente sem formigas” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 22), “[...] mas tudo isso invisível à política e à população amavelmente temerosa [...]” (CORTÁZAR, 2015 [1962], p. 23). Em linguagem literária, fantástica, são descritas, passo a passo, orientações para organizar e executar um plano para matar formigas e, em seguida, fugir, sem deixar vestígios.

Durante o espetáculo teatral, considerando o contexto ditatorial, provavelmente, foi encenado um processo de alienação, de coisificação do homem, promovendo uma discussão quanto à necessidade e à possibilidade de reação, de mudança. Para tanto, foram construídas em cena orientações/instruções para a tomada de consciência da realidade, para o desenvolvimento de um planejamento, que deveria ser feito de forma silenciosa, oculta, e para a ação, a luta em prol de liberdade.

A “cena 3 – Geografias” (COSTA, 1979a, f. 6), pode ser relacionada ao texto “Geografias”, presente em “Matéria plástica”, no livro de Cortázar (2015 [1962]), no qual se transcreve um trecho de uma página sobre as características geográficas de uma área pertencente às formigas, mas ameaçada pelos homens, pondo em relevo as diferentes possibilidades de leitura, de interpretação, do terreno. No texto teatral, temos a indicação de que “Lúcifer, Limiares e Evento brincam com objetos bélicos” (COSTA, 1979a, f. 6) enquanto conversam sobre o “planalto verde”, alusão ao Brasil, apresentando leituras quanto à situação opressiva vivida.

No segundo ato, há ainda a construção de uma “Cena auditiva”, a partir de valores sonoros expressivos, de silêncios e de gritos:

CENA 09 – CENA AUDITIVA (Entre marcas cênicas)  
 LUCIFER – Ah!... a!  
 GENE PULL – Hein...!?  
 LIMIARES – Oh!  
 INTERFERENTE A – Ih!  
 (Silêncio)  
 LUCIFER – Grr...!  
 GENE PULL – Graw!  
 LIMIARES – Zuumet!  
 (Gritos) (COSTA, 1979a, f. 7).

Nessa cena, para construir uma atmosfera de tensão, um clima de medo e de enfrentamento, a dramaturga-diretora explorou a expressividade dos sons vocálicos. A vogal “a” “[...] traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha” (MARTINS, 2008, p. 49). As vogais da série anterior, “é”, “ê”, “i”, “[...] são próprias para exprimir sons agudos, estridentes [...]” (MARTINS, 2008, p. 51) e da série posterior, “ó”, “ô”, “u”, para “[...] imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos, e sugere[m] ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte” (MARTINS, 2008, p. 52). As vogais nasais, por sua vez, tendem a “[...] exprimir sons velados, prolongados [...] e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia [...]” (MARTINS, 2008, p. 53).

Usam-se também sinais de pontuação para exprimir, na escrita, diferentes sensações, emoções, orientando os atores quanto a traços suprasegmentais como entonação e duração. Os sinais de pontuação

[...] ajudam a reconstituir a entoação que o autor pode ter pretendido para o seu texto, mas são muito pobres em relação à riquíssima gama de tons da voz humana. [...] Dado o seu valor afetivo, além do exclusivamente lógico, ligado à sintaxe, a pontuação não segue regras absolutas, e varia muito com os escritores [...]. Alguns escritores utilizam sinais reiterados (!!!;???) ou combinados (?!; ???!!!) no esforço de sugerir a intensidade da surpresa e do espanto ou da perplexidade e da dúvida (MARTINS, 2008, p. 87).

No “Ato 03 – Observações sobre o Planalto Verde” (COSTA, 1979a, f. 9), alusão ao Brasil, “[...] ato das contestações geográficas localizando a América Latina como palco febril das cenas virtuais de **Glub! Estória de um espanto** [...]” (GLUB!..., 23 abr. 1979), à cena 2, há um jogo com sons consonantais para dar prosseguimento, simbolicamente, ao clima de tensão em uma aula de expressão corporal:



CENA 02 – Aula de expressão corporal  
 LIMIARES, EVENTO, LUCIFER e GENE PULL (Alunos)  
 INTERFERENTE A e SIGNO (Alpha) – (Professores)  
 INTERFERENTE A principia exercícios para Limiares e Evento.  
 SIGNO (Alpha) – (iniciando a aula) – Com som  
 GENE PULL e LUCIFER emitem sons.  
 MARCA CÊNICA  
**INTERFERENTE A – CAN TEM**  
**SIGNO (Alpha) – CON TÉM**  
**INTERFERENTE A – TEN SÃO**  
**SIGNO (Alpha) – TAM BÉM**  
**INTERF. e SIGNO – TÃO BÉM**  
 MARCA CÊNICA  
**INTERFERENTE A – TOM BÉM**  
**SIGNO (Alpha) – SEM SOM**  
 GENE PULL, LUCIFER, LIMIARES e EVENTO – SOBREVIVA (COSTA, 1979a, f. 9, grifo nosso).

As falas são proferidas, predominantemente, pelos personagens Interferente A e Signo (Alpha), professores opressores que ministram uma aula para os outros personagens. “Interferente A e Signo/Alfa são a repressão, representam valores do Bem e do Mal, sobre os quais repousam os conceitos operacionais da humanidade” (GLUB!..., 23 abr. 1979). Nas referidas falas, há aliteração e homeoteleuto, insistência, repetição, dos sons expressivos das consoantes oclusivas [k], [t] e [b], em determinadas posições, as quais, “[...] pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados [...]” (MARTINS, 2008, p. 54). Destacamos ainda que, nessa passagem, as palavras estão apresentadas em caixa alta e com espaço entre as sílabas, possivelmente, para orientar os atores quanto à entonação e à inflexão da voz. Ao final da aula, após situação de silenciamento e de repressão, os alunos, Evento, Lúçifer, Gene Pull e Limiares, emitem, em uníssono, a frase imperativa “Sobreviva”, delineando uma imagem/mensagem de resistência para o público.

Esses últimos quatro personagens “[...] representam quatro linguagens e quatro formas de interferência na realidade [...]” (GLUB!..., 23 abr. 1979), “[...] ou quatro saídas individuais [...]” (COSTA, [1979d]). O personagem Limiares, o cineasta, faz referência ao cinema, seu “[...] nome remonta a um dos pioneiros da indústria cinematográfica [...]” (GLUB!..., 23 abr. 1979), o francês Louis Lumière, que junto com seu irmão Auguste, em 1895, após a invenção da fotografia, “[...] criaram uma máquina [o cinematógrafo] capaz de registrar o movimento por meio do uso de negativos perfurados” (HISTÓRIA..., [200-], p. [1]). O cinema é visto por alguns pesquisadores como uma arte síntese, que concilia todas as outras, e, nesse sentido, acreditamos que, em *Glub! Estória de um espanto*, representa a linguagem artística, uma das formas de interferência na realidade.

O personagem Gene Pull, o biólogo, remete “[...] a mais moderna das ciências da natureza, a genética [...]” (GLUB..., 23 abr. 1979), voltada para o estudo da hereditariedade. Na década de 1970, mundialmente, há uma valorização da ciência, do método científico-experimental, mas também uma crescente problematização quanto à atuação do homem na preservação do meio ambiente (RODRIGUES et al., 2014). A genética, no texto teatral, alude às ciências da natureza e suas tecnologias, no que diz respeito ao estudo do universo e de todos os seres, à busca por novas respostas quanto à natureza biológica do homem, e, desse modo, representa outra forma de interferência.

A discussão sobre a espécie humana é incitada, inicialmente, na epígrafe apresentada à primeira folha, em que há o trecho “O [h]omem é o único dos espécimes vivos capaz de acumular lixo à sua volta” (Biologica[l] Science[s])” (COSTA, 1979a, f. 1), retirado do livro de Biologia editado pela Edart, São Paulo, em 1972, versão verde, v.1. O centro educacional *Biological Sciences Curriculum Study*, em uma abordagem crítica e contextualizada, relacionava ciência, tecnologia e sociedade, evidenciando a importância da biologia na formação dos jovens, sobretudo, na resolução de problemas da humanidade (RODRIGUES et al., 2014).

Há ainda uma reflexão acerca do *homo sapiens-demens*, o homem reconhecido em sua complexidade e heterogeneidade, em contraponto a uma visão unilateral, do *homo sapiens*, racional, uno e objetivo, em “LIMIARES – É. Somos gente, ou...? / VOZ (off) – Equilíbrio das relações *Sapiens/Demens*; Louco/Civilizado; Primitivo e Normal” (COSTA, 1979a, f. 3). De acordo com Morin (1979 [1973], p. 117),

[o] racionalismo humanista, [...], quis rejeitar, devolver às origens, como debilidade infantil, o delírio do *sapiens*: o neo-etnologismo, admirando, ao contrário, a maravilhosa sabedoria do homem arcaico, quis lançar a loucura sobre o homem contemporâneo, concebido como um miserável desviado, quando, afinal, um e outro têm sua sapiência e sua demência [...].

O personagem Lúcifer, a tradutora, é uma “[...] referência mitológica ao planeta Vênus [...]” (GLUB..., 23 abr. 1979), apresentado como uma leitora, pesquisadora ou intelectual consciente quanto à realidade vivenciada e capacitada a propor mudanças, destacando-se pelo teor questionador de suas falas. A mitologia, outro modo de produzir saber, de compreender e de explicar o mundo, a sociedade, o homem, representa outra forma de conhecimento, outra forma de interferência, que envolve intuição, senso comum, tradição e autoridade, diferentemente do saber científico.

De acordo com Laville e Dionne (2008 [1997], p. 18),

[a]s religiões e as mitologias responderam, com frequência, às primeiras inquietações do homem sobre o mundo e seu funcionamento, seu próprio lugar nesse mundo e seu futuro. O que não se pode explicar pela razão e pelo saber disponível é compensado pelos mitos ou pelo sobrenatural.

Lúcifer, no texto, é o único personagem a encenar com Objeto Sonhado, “[...] que representa uma alegoria[,] figura de um sonho/[p]esadelo [do mesmo] [...]” (COSTA, [1979d]), apresentado por Nivalda Costa, que se situava fora do palco, a partir da emissão de sua voz (“GLUB!..., 9 maio 1979). Esse elemento, considerando-se altura, potência, timbre etc., conforme Pavis (2008 [1996], p. 432, s.v. voz), é a “[...] presença do ator [...]”. Leiamos o diálogo apresentado, à oitava folha:

Saída de cena de todos os personagens exceto Lúcifer.  
 Lúcifer deita e sonha  
 Movimentos mímicos  
 OBJETO SONHADO – Eu tinha certeza de que vocês dariam início à super-raça, por isso vim ao teu presente. (Rindo)  
 LÚCIFER – Super Raça?  
 OBJETO SONHADO – Uma raça formada pós-repressão. (Rindo)  
 LÚCIFER – Ah! Representamos para você a classe dos bloqueados, dos que não têm saída?  
 (Movimentos mímicos)  
 OBJETO SONHADO – Hum...! Estou lidando com condenados...  
 LÚCIFER – Não. Nada pode ser eterno...  
 OBJETO SONHADO – Tudo pode ser eterno, se houver ações de limitada lucidez.  
 LÚCIFER – Nossas forças podem estar mortas ou as raízes em desequilíbrio?  
 OBJETO SONHADO – Instantes instados...  
 LÚCIFER – Fica e elucidada.  
 OBJETO SONHADO – Faça e refaça.  
 OBJETO SONHADO – Adeus! (COSTA, 1979a, f. 8)

O personagem Evento, alude à matemática, “[...] à ciência da lógica e da exatidão” (GLUB..., 23 abr. 1979). O saber racional está, historicamente, ligado, no Ocidente, aos filósofos gregos, os quais desenvolveram os instrumentos da lógica, esquemas de raciocínio na forma de silogismo, “[...] centro de um procedimento metódico de construção do saber [...]” (LAVILLE; DIONNE, 2008 [1997], p. 22), e passaram a usar das ciências matemáticas para interpretar o mundo. Lembremos que essa linguagem, outro meio de interferência, foi adotada em *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977), no primeiro ato/espço, quando os personagens, elementos matemáticos, “ $\Delta$  – Determinante”, “ $\emptyset$  – Conjunto vazio”, “I – Conjunto dos números irracionais” e “X – Incógnita – 1º termo de uma equação” (COSTA, 1977a, f. 1), buscam novas fórmulas para solucionar seus problemas.

Em *Glub! Estória de um espanto*, a partir da passagem exposta a seguir, podemos refletir ainda sobre o ensino da matemática nas décadas de 1960 e 1970. Vejamos:

LÚCIFER – Agir, pensar, extrair lições de tudo.

EVENTO – Abertura menor que o raio. O nada das situações, [sic] é eco e também diapasão.

LIMIARES – Falas como se nada pudesse ser feito; como se viver fosse um sobressalto...

EVENTO – 70% (Setenta por cento) de acerto: a) – Os declives são alucinatórios; b) – A consciência é uma ausência na juventude; c) – Há rigorosos mestres assim como bons alunos para to[das] as lições (COSTA, 1979a, f. 4-5).

Naquele período, quando a educação pública passava por um processo de profissionalização, ocorreu a difusão do Movimento da Matemática Moderna, de base formalista, priorizando-se o estudo de aspectos lógicos e estruturais, da aritmética, da álgebra e da geometria (GOMES, 2012). Entretanto, no final dos anos 1970 e início dos 1980, diretamente vinculado ao esgotamento da ditadura militar, após críticas ao movimento, passou-se a valorizar a discussão de temas e de conceitos matemáticos, visando o desenvolvimento de sujeitos críticos e atuantes na sociedade, em uma abordagem pragmática (GOMES, 2012).

Esses quatro personagens centrais representam, de maneira dialógica e simbólica, diferentes modos de aquisição de saberes, de diferentes tipos de conhecimento, todos apresentados como válidos e relevantes na formação do cidadão. Lemos, nesse trabalho de construção dos personagens, a postura crítica da dramaturga-diretora quanto ao reconhecimento da diversidade epistemológica, à proposta de conciliação de saberes, em consonância com Boaventura de Sousa Santos (2008 [2006]), em defesa de uma abertura epistêmica, de uma “ecologia de saberes” (SANTOS, B., 2008 [2006], p. 154), no combate à supremacia do conhecimento científico, contribuindo para a descolonização do saber.

Nivalda Costa empreendeu uma transgressão metodológica, ao por em discussão tais questões não por meio de construções abstratas e descontextualizadas, mas de um texto teatral, ele próprio, tecido na articulação entre saberes, como os demais da SECPE, cada um com suas especificidades, mas todos em forma de texto-peça-manifesto, escrita anárquica, resultante de uma reflexão crítica acerca da sociedade e de uma constante busca por renovação da linguagem teatral, o que verificamos também em *Casa de cães amestrados*, último texto da série.

*Casa de cães amestrados* “[...] é um roteiro dramático, que faz parte de uma trilogia desenvolvida pela autora, sobre as relações entre o Poder e o Espaço [...]” (COSTA, [1980c]), no qual “[...] desenrolam-se profundas conotações com o real [...]” (COSTA, [1980c]), produzido pela dramaturga-diretora em 1980, momento em que “[...] o teatro vem buscando [...], sem êxito, os caminhos nos quais ele possa utilmente se engajar, e que sejam compatíveis

com o novo panorama da vida nacional, também ele, por sua vez, ainda hesitante e indefinido [...]” (MICHALSKI, 1989 [1985], p. 84).

Consciente quanto à especificidade desse período e da situação sócio-histórica do Brasil, Costa ([1980c]) explicitou:

[...] o estado ou país onde se desenvolvem as ações de C.C.A. [Casa de cães amestrados], [sic] é um exercício de autoritarismo em transição com final (im)pr[e]visível, tal como o modelo latino americano: [d]ir-se-ia que o estado apresentado em C.C.A. [...] é um estado que superou vários limites morais ocidentais e isso se reflete nas personagens que se expressam em atitudes, formulações ambivalentes ou então paradoxais.

No texto, os cidadãos de “Quatro Portas” reúnem-se em diferentes espaços da cidade, nos portos, nas indústrias, nas fábricas, nos bairros, nas escolas, etc., em manifestações, paralisações, greves e ameaças de incêndio, contra um regime opressor dirigido pelo personagem Demiurgo. Os homens, pertencentes a diferentes grupos sociais, inclusive à camada socioeconômica privilegiada, após planejamento e treinamento, conforme a prática usada na formação de guerreiros gregos, executam um levante, promovem uma luta armada, e, tragicamente, derrubam o poder, surpreendendo aquele patriarca durante uma festa.

A revolta foi liderada por “Emiliano, o rebelde” (COSTA, 1980b, f.1), filho da governanta que trabalha na casa de Demiurgo; “Piton, o líder” (COSTA, 1980b, f.1), filho de um ex-escravo líder revolucionário, morto na última revolta por aquele; e Sísifo Macho, um dos gêmeos primogênitos, filho do referido ditador. Esse reprime seu povo e sua família e usa a “política do pão e circo” para manipular e alienar os cidadãos, sobretudo, por meio do esporte. Para evitar possíveis transtornos, o mesmo costumava mandar prender, preventivamente, determinados sujeitos, “biótipos suspeitos”, “curiosos”, “[p]adres, jornalistas, cientistas, pensadores, os dados à leitura [...]” (COSTA, 1980b, f. 12), promovendo matança nas prisões.

Os personagens, “[...] que se expressam em atitudes, formulações ambivalentes ou então paradoxais [...]” (COSTA, [1980c]), remetem a períodos civilizatórios distintos, da antiguidade, como Demiurgo e Sísifo, à sociedade moderna, como H.H., o repórter, anunciador, ministros, turistas e os três personagens “visitantes”, que são “[...] caracterizados (travestidos) de conhecidos personagens do século XX” (COSTA, 1980b, f. 16). Demiurgo, “(gr. *demiourgos*: aquele que trabalha para o povo), [...] é um deus ou o princípio organizador do universo, que trabalha a matéria (o caos) para dar-lhe uma forma. Ele não a cria, apenas a modela contemplando o mundo das idéias [sic]” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 [1989], p. [50], s.v. *demiurgo*).

À décima quinta folha, em um diálogo aguerrido entre Demiurgo e Sísifo, há menção à natureza desses personagens, bem como à luta dos povos bascos<sup>83</sup>, palmares<sup>84</sup> e incas<sup>85</sup> na caracterização do segundo personagem, quanto à sua rebeldia e resistência:

---

<sup>83</sup> O território basco corresponde a “[...] uma área de 20 mil quilômetros quadrados entre a Espanha e a França onde vivem os bascos. Estabelecido ali há mais de 4 mil anos, esse povo conservou boa parte dos seus traços culturais originais, especialmente o nacionalismo e a língua, que não tem parentesco com nenhuma outra. ‘Ao longo de todo esse tempo, os bascos tiveram seu território ocupado por romanos, visigodos, mouros e francos. A Espanha e a França pegaram sua fatia por volta do século 15’, afirma a historiadora Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez, da Unesp de Assis (SP). No século 17, a demarcação definitiva das fronteiras dividiu de vez esse povo em dois Estados. ‘Na Espanha, onde estão 90% do território basco, a integração foi mais difícil que na França’, diz o geógrafo André Martin, da Universidade de São Paulo (USP). Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), eles lutaram contra o general Francisco Franco, o líder nacionalista que implantou uma sangrenta ditadura. Em represália, o general acabou com a relativa autonomia política basca, alimentando ainda mais o nacionalismo daquele povo e fazendo surgir organizações terroristas que defendiam a criação de um Estado independente. O mais famoso desses grupos, o ETA (sigla de Euskadi Ta Askatasua, ou “pátria basca e liberdade”), apareceu em 1959. Ao longo das últimas quatro décadas, os terroristas organizaram atentados contra o governo central em nome da independência. Uma pequena trégua na luta aconteceu em 1978, com a promulgação de uma nova Constituição espanhola que favorecia a autonomia do País Basco. Desde 1980, a nação conta com um Parlamento próprio, mas ainda não tem território” (MUNDO..., 2011).

<sup>84</sup> “Palmares foi a maior manifestação de rebeldia contra o escravismo na América Latina. Durou quase cem anos e, durante esse período, desestabilizou regionalmente o sistema escravocrata” (MOURA, 1989, p. 38). “Dos movimentos dos escravos contra a escravidão, Palmares é, por circunstâncias especiais, o mais conhecido e estudado. Foi o que mais tempo durou; o que ocupou [...] maior área territorial [região da capitania de Pernambuco] e o que maior trabalho deu às autoridades para ser exterminado. De 1630 a 1695 os escravos palmarinos, [sic] farão convergir sobre seu reduto as atividades, os esforços e as diligências dos governantes da Colônia. Da história do que foi sua existência – 67 anos em constantes e sangrentas lutas – até o folclore nos dá notícias. E dos fatos passou à lenda” (MOURA, 1959, p. 109). “Através do crescimento vegetativo e do rapto de mulheres, da adesão de escravos e escravas dos engenhos, da aliança com índios, brancos pobres e perseguidos e de membros de outras etnias discriminadas, Palmares chegou a ter entre 20 000 a 25 000 habitantes, população que, no nível de povoamento da época e da região, era desafiadora para o sistema escravista” (MOURA, 1989, p. 43).

<sup>85</sup> “Em finais do século XIII [...], a pequena tribo dos Incas chega ao Vale do Cuzco [...]. Em pouco mais de um século, [...] passa de uma pequena confederação [...] para formar o Império mais vasto de toda América pré-colombiana. Sob seu poder, foram incorporados centenas de grupos étnicos, culturais e linguísticos, com aproximadamente 8 milhões de habitantes. A justificação ideológica para a expansão e a conquista era semelhante à do espanhol: levar a civilização aos povos que viviam na barbárie. Para os Incas, as inúmeras culturas que viviam nos Andes Centrais praticavam o incesto, eram antropófagos, vivam em guerra não sabiam plantar o milho e desconheciam as relações de parentesco. Cabia aos Incas a missão de inseri-los no mundo civilizado e ensiná-los a viverem em paz. Ao contrário dos Astecas, os Incas não tinham uma mentalidade belicosa, e a paz era o bem supremo da humanidade e uma dádiva dos deuses. Enquanto discurso dominante, os Incas guerreavam buscando a paz e exerciam a dominação como missão civilizatória. [...]. A expansão inca pode ser vista ao mesmo tempo como causa e consequência de si mesma. A tendência à expansão nasce do próprio êxito da expansão que se inicia com a vitória sobre os chancas (FERREIRA, 1988, p. 39-40).

DEMIURGO (olhando Sísifo nos olhos) – Lamento que me tenhas desafiado, Sísifo, os primogênitos. Tua atitude condena à nossa dinastia a extinguir-se depois de ANTAR; [t]al fato me estigmatiza; [q]quanto ao teu desafio, por ele serás punido... Por ele pagarás.

**SISIFO – Tu me matará se preciso for, não é assim meu pai?**

**DEMIURGO – Claro, somos ou não personagens extraídos de mitos? E depois, matando-te, condeno-te à história (risos)[.] Falarão de ti como se fala dos Bascos, dos Palmares[,] dos Incas; resistentes porém sucumbidos; [p]obres heróis novelescos sem veneno e urdiduras.**

SISIFO – Estás cada vez mais perto do meu ódio, terrível pai!

DEMIURGO – E que importância tem para mim o seu ódio! [S]e ele é imbecil e amorfo com[o] tu és.

SISIFO – Basta! Retiro-me de tua presença com lealdade porém como inimigo.

DEMIURGO – Se um de vocês ultrapassar aquela porta será fuzilado imediatamente. Sempre souberam, aos inimigos extermino – todos (COSTA, 1980b, f. 15, grifo nosso).

O personagem Sísifo (irmãos gêmeos, Sísifo Macho e Sísifo Fêmea, representação de força e de resistência) alude ao Mito de Sísifo, da mitologia grega.

[...] [Sísifo foi] condenado por Hades, deus dos mortos, a empurrar uma imensa pedra até o topo de uma montanha sem, no entanto, jamais conseguir concluir sua tarefa, uma vez que antes de atingir o cume a pedra sempre rola montanha abaixo [...]. Para Albert Camus, que utilizou-o [sic] como imagem da condição humana em seu *Le mythe de Sisyphe* (1942), este mito ilustra o sentimento de absurdo de uma existência que sempre requer nosso esforço, faz apelo à nossa vontade, embora nunca se realize plenamente (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 [1989], p. [176], s.v. *Sísifo*).

De acordo com Albert Camus (2005 [1942], p. 139), “[e]ste mito só é trágico porque seu herói é consciente. [...]. A clarividência que deveria ser o seu tormento consoma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo.” É destacada a grandeza de Sísifo, de estar consciente de todo o processo vivenciado, de saber que a pedra tornará a cair, mas mesmo assim ele se mostra forte, superior ao seu destino, resistindo ao trabalho infundável. Camus (2005 [1942]) revisitou esse mito para refletir sobre o absurdo da vida e da condição humana, em um cotidiano vazio, repetitivo e desmotivador, inerente à sociedade moderna, marcada pelo sistema capitalista.

No texto teatral, o personagem Sísifo Macho, principalmente, é apresentado como figura de discórdia, de ruptura, na luta diária contra a tirania do ditador, seu próprio pai Demiurgo, que controlava a todos de forma repressiva e violenta. Sísifo enfrentava constantemente aquele porque tinha consciência quanto aos seus propósitos ideológicos, contrários aos do seu pai, e, portanto, recusava-se a assumir o governo, enquanto filho primogênito. Visando mudança quanto ao regime opressor, o que significava também transgredir seu destino, Sísifo alia-se a outros sujeitos, e, em uma ação coletiva, consegue

“deslocar a pedra para além do topo da montanha”, desestabilizar o sistema, embora não haja certeza quanto ao futuro.

Podemos refletir sobre o referido mito, ainda, ao final do texto, no epílogo, quando se apresenta uma prece acerca da condição humana, da resistência cotidiana e da construção da história, instância essa marcada por relações de conhecimento e de poder:

CASA DE CÃES AMESTRADOS – EPÍLOGO

Emiliano, Piton, Guerrilheira Cristã, Guerrilheira Carmin e o Prisioneiro reconstitu[em] arquetipicamente a CENA 1 do ATO 1 de C.C.A.

Em contraponto, Sísifo Macho, Sísifo Fêmea, Nádina e Coro dos Narcisos [d]espedem-se (MARCA CÊNICA)

Enquanto uma voz lança uma PRECE:

Que a RAZÃO caminhe sobre esse Homem que não se aceita cotidiano; classificado operário ou pensador nem ing[r]ediente geopolítico. Que o sol ilumine esse Homem que não quero presente revisto que os partidos e as bibliografias lhe prometem como futuro[.] Que o sol ilumine esse Homem que ainda vai nascer, [e]nquanto chacais e lesmas torturam a História e faz da realidade um episódio anacronicamente romântico.

MÚSICA/FUNDO (COSTA, 1980b, f. 19).

Da cultura helênica, Nivalda Costa recorreu ainda à tragédia grega *Oréstia*, também conhecida como *Orestíada*, de Ésquilo, considerado o mais antigo dos dramaturgos gregos e criador da tragédia em sua forma definitiva (KURY, 1991 [1990]). Essa obra é constituída por três peças teatrais *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, representada pela primeira vez em 458 a. C., em Atenas (KURY, 1991 [1990]). A primeira peça é baseada em uma lenda em torno dos Atridas, família a qual pertencia o comandante dos gregos, Agamêmnon, na Guerra de Troia, filho de Atreu, que

[...] quis vingar em Páris o ultraje infligido a seu irmão Menelau com o rapto de Helena. Mas, para aplacar Ártemis, que se opunha à partida da frota grega, viu-se forçado a imolar Ifigênia, sua própria filha, e por isso provocou o rancor de sua mulher, Clitemnestra. Durante a ausência do marido na guerra, sua mulher o traiu e se entregou a Egisto, filho de Tiestes, que sobreviveu ao trágico banquete, ansioso por vingar seu pai na pessoa de Agamêmnon [...] (KURY, 1991 [1990], p. 8).

Aqueles dois tramaram a morte e assassinaram Agamêmnon, quando o mesmo retornou da guerra, contudo, “[e]sse crime atrairia nova vingança: para que se esgotasse o efeito da maldição [...], seria ainda necessário que Orestes, filho de Agamêmnon, matasse não somente Egisto, mas também a própria mãe — Clitemnestra” (KURY, 1991 [1990], p. 8). Essa nova vingança é o enredo principal da segunda peça, *Coéforas*.

Orestes, ao retornar do exílio, junto à sua irmã Electra, mata Egisto e Clitemnestra, fazendo justiça quanto à morte do pai, mas “[...] sua mente começa a perturbar-se. As Fúrias vingadoras de sua mãe, invisíveis às outras pessoas presentes, aparece diante dos olhos desvairados de Orestes, que se afasta precipitadamente” (KURY, 1991 [1990], p. 10). A



perseguição das Fúrias e o julgamento de Orestes fazem parte da terceira peça, *Eumênides*. Orestes, atormentado pelas Fúrias, suplica ajuda de Apolo que o aconselha a fugir para Atenas onde, após longa negociação entre a deusa Atena e as Fúrias, ele fora julgado por seus atos e libertado dos sofrimentos.

Essa tragédia foi usada, no texto teatral, na composição de um prólogo mudo, na caracterização e na contextualização de uma atmosfera dramática, no início do Ato I: “PRÓLOGO MUDO: Reconstituição de um trecho da ‘[O]restíada’ tragédia de Ésquilo / Exercício de símbolos” (COSTA, 1980b, f.2). Tragédia, “[p]eça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 415, s.v. *tragédia*), é definida como

[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atôres, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1966, p. 74).

*Casa de cães amestrados* não é uma tragédia em si, gênero literário tradicional, com estrutura linear, finalidade de purgação e personagens sofridos, mas, apresenta traços do trágico, em forma de “[...] narrativa [...] diacrônica e funcional [...] [que] varia do humor à tragédia [...] numa estrutura contestativa e anárquica [...], [...] procura[ndo] [...] novas linguagens para o teatro [...]” (COSTA, [1980c]), outras possibilidades de encenação, de teatralidade. O trágico, como “[...] princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana [...]” (PAVIS, 2008 [1996], p. 416, s.v. *trágico*), pode ser entendido a partir de duas concepções: uma, literária e artística, relacionada à tragédia aristotélica; outra, antropológica, proveniente de uma leitura dialógica entre a arte trágica e a situação trágica da existência humana (PAVIS, 2008 [1996], s.v. *trágico*).

No texto teatral, há um constante clima de tensão configurado no conflito entre Demiurgo, os cidadãos e também os membros de sua família, e um desfecho trágico, por meio de duas ações sucessivas: um possível fuzilamento de presos a ser realizado por Demiurgo, que desiste do ato após a preparação para a execução em público; e uma luta armada, em que os revolucionários, disfarçados de grupo musical, surpreendem todos e contra-atacam, matando o ditador. Vejamos uma passagem da cena 24, intitulada “Atos coletivos – 2ª parte”:

**PREPARAÇÃO DO FUZILAMENTO**

SOLDADO – Excelência, por favor, escolha as armas...!

DEMIURGO – Hum! Fuzis! Fuzis Mig.

ANTAR – (Gesticula c/os Ministros)

EMILIANO (Se rebela, é contido pelos companheiros)

PITON – Não posso acreditar. Falhou. Plano fracassado.

Prisioneiro é conduzido para o local previsto para a execução.

EMILIANO chora

Preparativos / Histeria coletiva

a) Perfilação

b) Colocação de armas

c) Ação

**No instante do disparar final:**

**DEMIURGO – Abaixar armas! Estou apenas brincando! Hoje é dia de alegrias.**

(risos)

Suspiros, Gritos, Soluços, Aplausos.

**Então o plano vai prosseguir**

**EMILANO – Esse vacilo, [sic] lhe custará o estado e a vida.**

Desfile de 3 alegorias (Símbolos de Quatro Portas)

Logo após:

ANUNCIADOR – Agora com vocês o TRIÔ...

Show Musical /Dublagem

**Espectáculo Circence / Senha da rebelião**

**Luta (em BLACK)**

Efeitos especiais

Silêncio (COSTA, 1980b, f. 18, grifo nosso).

A partir da leitura desta cena, percebemos que, diferentemente da tragédia grega – que tem como finalidade a purificação, a purgação, uma forma tradicional de catarse, em que o público identifica-se com os personagens, com a vida que se representa no palco e, ao término do espetáculo, mostra-se satisfeito, conformado e passivo –, no texto teatral em estudo, busca-se combater o ilusionismo, promover outra forma de catarse, visando ativação política do espectador e produção de conhecimento. Assim, embora a dramaturga-diretora tenha se apropriado de trechos da obra de Ésquilo, apresentados em uma cena muda, ou seja, de forma ressignificada, em *Casa de cães amestrados* o que temos são traços do trágico, em perspectiva antropológica, concepção moderna de tragédia, uma vez que se relacionou a arte trágica e a situação vivenciada, tendo como pano de fundo o contexto histórico.

No texto teatral, reafirma-se a necessidade de mudança sociopolítica, algo que é possível por meio do poder social, de movimentos populares, e, se necessário, de luta armada, isso por que o homem, sujeito histórico, é visto como capaz de transformar-se e de transformar o mundo, sendo, assim, dono de seu destino, e não o contrário, como nas tragédias, em que se representa, simbolicamente, o destino como superior a todos e a tudo. Essa proposta política e aquela apropriação foram identificadas por técnicos de Censura durante avaliação do texto submetido a exame censório, em 29 de setembro de 1980, por


Nivalda Costa (SOLICITAÇÃO, 1980), que se identificou como diretora teatral no formulário de requerimento (doc. NC03a0026-80).

No dia 6 de outubro de 1980, após encaminhamento das vias do texto por meio do Ofício n.º 03198/80 (doc. NC03b0027-80), da Chefe do SCDP/SR/BA para o Diretor da DCDP, e do registro em ficha de protocolo (doc. NC03h0030-80), no dia 10 de outubro, três técnicos de Censura foram indicados para avaliarem o referido texto. No Parecer n.º 3759/80 (doc. NC03d0031-80), do dia 16 de outubro, o técnico reconheceu a apropriação, bem como a atualização e a adaptação de obras ao contexto ditatorial, afirmando que o “[...] texto constitui-se num arranjo de segmentos de obras gregas, aos quais o autor acrescentou sua interpretação, fazendo devidas alterações para ajustá-lo à [sic] uma mensagem que o torna atual” (PARECER..., 1980a).

O técnico sinalizou o teor “abstrato” e “teórico” do texto, a partir do qual se pode fazer “[...] possíveis referências à realidade políticas hodiernas, mais pelos vícios e imperfeições inerentes ao ser humano [...] que [...] pela falência de sistemas políticos atuais” (PARECER..., 1980a). Pontuou ainda que “[...] se ocorre a defesa da liberdade e a crítica à tirania [...]”, visando um sistema democrático, é por que essa discussão é inerente à literatura helênica, base usada na construção do texto avaliado. Nesse sentido, o mesmo julgou que o texto não feria as normas censórias vigentes e sugeriu a liberação, contudo, com restrição para menores de catorze anos, devido “[...] à sua temática e colocações [...]” (PARECER..., 1980a).

No Parecer n.º 3760/80, também do dia 16 de outubro, a técnica de Censura, além de ressaltar o processo de apropriação da tragédia de Ésquilo e a caracterização de personagens do século XX, identificou que, no texto, há “[...] considerações favoráveis ao regime socialista (cenas: 11, 21 e 24, ou págs: 07, 14 e 19), porém sem maiores implicações para o entrecho” (PARECER..., 1980b), razão pela qual opinou pela liberação do texto, com restrição somente quanto à idade, imprópria para menores de catorze anos (Cf. Figura 129, doc. NC03d0032-80).

Figura 129 – Parecer censório n.º 3760/80 do texto *Casa de cães amestrados*

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS	
PARECER Nº <u>3760</u> / <u>80</u>	
TÍTULO: <u>" CASA DE CÃES AMESTRADOS " - Peça Teatral</u>	
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: <u>14 (QUATORZE) ANOS.</u>	
Autora: Nivalda Costa	
<p style="text-align: center;">           Texto teatral focalizando o inconformismo dos habitantes do Continente de Leviatã - há dois séculos clã dos Demiurgos - com a dinastia ali vigente, bem como ' as táticas do Governo no combate aos revoltosos.         </p> <p>           A peça apresenta-se em quatro atos, contém reconstituição de trecho da tragédia "Grestíada"-de Ésquilo- e, embora retrate épocas passadas, caracteriza personagens' do século atual(cena 23), sem contudo, identificá-los. Tece considerações favoráveis ao regime socialista(cenas: 11, 21 e 24, ou págs: 07, 14 e 19), porém sem maiores implicações para o entrecho.         </p> <p style="text-align: center;">           Isto posto, opinamos pela liberação integral aos maiores de quatorze anos, público com discernimento para avaliar a obra apresentada.         </p> <p style="text-align: center;">           Brasília-DF., 16 de outubro de 1980.         </p>	

Fonte: PARECER..., 1980b. COREG-AN-DF(DCDP)

A parecerista, embora tenha recomendado a liberação integral do texto, chamou a atenção para três cenas específicas, Cena 11 – Palavras de palavras, Cena 21 – Atos Coletivos I e Cena 24 – Atos Coletivos: 2ª. Parte, essa cena tratada por nós anteriormente, por julgar haver considerações sobre o regime socialista. Nessas cenas, os personagens guerrilheiros, rebeldes, Emiliano, Sísifo e Piton, de algum modo, demonstram-se insatisfeitos com a situação vivida, com o sistema de governo e com o ditador Demiurgo.

A cena 11 é dividida em duas partes, na primeira, há uma conversa entre os personagens Guerrilheira Cristã e Guerrilheira Carmim sobre a relevância dos pressupostos do revolucionário socialista Karl Marx<sup>86</sup> e a perda do sentimento de coletividade; na segunda,

<sup>86</sup> Marx, Karl (1818-1883), filósofo alemão, “[...] teve um grande impacto em sua época e na formação do pensamento social e político contemporâneo. [...]. Ligou-se aos ‘jovens hegelianos de esquerda’, escrevendo em jornais socialistas. Depois de um intenso período de militância política, marcado pela fundação da ‘liga’ dos comunistas (1847) e pela redação, com Engels do Manifesto do Partido Comunista (1848), exilou-se na Inglaterra (1849), onde viveu até a sua morte, desenvolvendo suas pesquisas e escrevendo grande parte de sua obra na biblioteca do Museu Britânico, em Londres. [...]. O pensamento de Marx desenvolve-se a partir do contato com a obra dos economistas ingleses como Adam Smith e David Ricardo, e da ruptura com o pensamento hegeliano e com a tradição idealista da filosofia alemã. [...]. Apesar de ter elaborado um grande número de obras teóricas nos mais diversos campos da filosofia e das ciências sociais, Marx nunca abandonou a militância política, nem a convicção de que a tarefa de uma filosofia, que se queira verdadeiramente crítica, deve ser a transformação da realidade. [...]” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001 [1989], p. [126], cf. verbete *Marx*).

Sísifo Macho, após uma franca conversa com Emiliano e Piton, adere à luta organizada por eles contra seu pai:

**CENA 11 – PALAVRAS DE PALAVRAS**

GUERRILHEIRA CRISTÃ = Marx foi um profeta...

GUERRILHEIRA CARMIM = Um profeta, mas...

GUERRILHEIRA CRISTÃ = Deixa-me continuar, Marx foi um profeta de origem; Revolucionário em teoria...

GUERRILHEIRA CARMIM – Nos serve apenas como fonte, modernamente superou-se com as necessidades da práxis; ABAIXO o messianismo histórico! ABAIXO a Ideologia Cristã Burguesia!

GUERRILHEIRA CRISTÃ = Para mim seus livros são minha base e meu guia, nesse século de atormentações em que o homem se afasta do coletivo, só o seu pensamento pode integrar-nos.

GUERRILHEIRA CARMIM = Nunca ouvi nada tão parecido com o absurdo quanto tuas palavras... (BRIGA)

CORO DOS OBSERVADORES = Em 4 portas, os jovens aprenderam desde cedo a dizer coisas que não tem muita importância.

**EMILIANO E SISIFO**

EMILIANO = Não deverias ter vindo aqui Sísifo, perigo prá você e prá mim!

SISIFO = Sossega. Nunca me seguem. Não tenho guarda pessoal.

EMILIANO = Mas, não tenhas tanta certeza, de qualquer modo és o filho mais velho do ditador: Aquele que deverá suceder-lhe no controle do Estado.

SISIFO = Estás com febre, amigo? Eu e meu pai, não somos tão semelhantes

EMILIANO = Recusaste, então?

SISIFO = Advimos que nunca fui submisso, que sempre fui um elemento de discórdia...

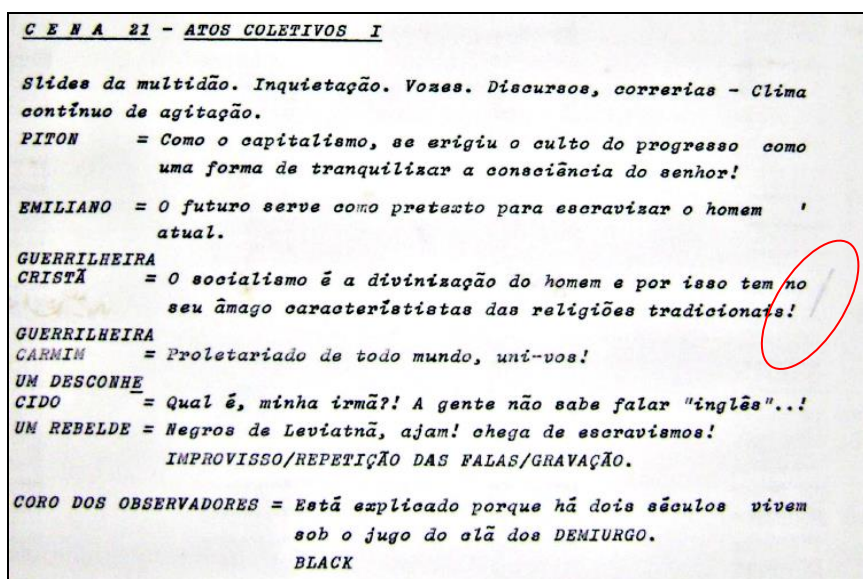
EMILIANO = Você no poder, as coisas seriam diferentes, poderia haver uma abertura que significaria a implantação de um sistema de base, que a longo prazo seria a revolução. [...] (COSTA, 1980a, f. 7-8, grifo nosso).

À cena 21, os personagens Piton, Emiliano, Guerrilheira Cristã, um desconhecido e um rebelde protagonizam, em um clima de agitação, de manifestações, uma conversa sobre o capitalismo e suas implicações no país, na qual se aponta o socialismo como um caminho para a mudança da sociedade. Há menção à Guerra do Vietnã<sup>87</sup>, ocorrida no período de 1965 a 1975, revolução de “[...] mobilização popular para a sucessiva resistência ao fascismo do regime de Vichy, ao militarismo japonês, à potência colonial francesa, à superpotência norte-americana e para a transformação social” (VISENTINI, 2008 [2007], p. 17), bem como ao posicionamento de negros norte-americanos contra a guerra, a violência, a escravidão, o preconceito e o racismo propagados pela e/na sociedade americana.

<sup>87</sup> “A história do Vietnã no século XX é a história de uma luta anticolonial pela independência nacional, de uma revolução socialista e de várias guerras de projeção internacional. [...]. [O] nome Vietnã ficou associado à guerra, especialmente à vitória contra a superpotência norte-americana. Mas, além disso, o país também é destaque por ser um dos regimes socialistas que sobreviveram ao colapso da União Soviética, sua aliada e protetora, com um Partido Comunista ainda no poder” (VISENTINI, 2008 [2007], p. 17). “Além dos objetivos geopolíticos de Washington na Ásia e do ‘combate ao comunismo’, a guerra visava a neutralizar as revoluções do Terceiro Mundo, reforçar a hegemonia norte-americana sobre seus próprios aliados (que começavam a se preocupar mais com os negócios que com a Guerra Fria), além de dar vazão à indústria armamentista e estimular a economia dos Estados Unidos” (VISENTINI, 2008 [2007], p. 72).

Nesse trecho, no testemunho arquivado no NAEXB, há uma sinalização bastante discreta do técnico de Censura, a lápis, à margem direita (Cf. Figura 130):

**Figura 130** – Recorte de fac-símile do texto *Casa de cães amestrados* (Cena 21)



Fonte: COSTA, 1980b, f. 14. NAEXB

No Parecer nº 3790/80 (doc. NC03d0033-80), do dia 27 de outubro, na mesma linha de raciocínio dos dois avaliadores anteriores, a técnica afirmou que o texto “[...] é uma figuração atualizada de obras da literatura grega da antiguidade [...]” (PARECER..., 1980c) e, dessa forma, aborda temas políticos próprios àquelas peças. “As referências a sistemas e formas de governo atuais não oferecem implicações de ordem censória, pelo que nada se pode constatar que obste a liberação do texto” (PARECER..., 1980c). Logo, a parecerista sugere a liberação com restrição também quanto à faixa etária, para maiores de 14 anos.

Após emissão dos três pareceres, unânimes quanto à liberação do texto teatral na íntegra e à impropriedade para menores de catorze anos, registrou-se, em ficha de protocolo a deliberação do diretor da DCDP, autorizando a emissão do Certificado de Censura (doc. NC03i0035-80). Na ficha, a Chefe da SCTC fez uma ressalva (Cf. Figura 131) quanto ao informado no Parecer 3760/80, acerca das considerações sobre o regime socialista, o que, talvez, em anos anteriores, pudesse ser usado como motivo para corte de cenas do texto.

**Figura 131** – Recorte de fac-símile de ficha de protocolo do texto *Casa de cães amestrados*

3) CHEFE DA S.C.T.C.

Emita-se o certificado, de acordo com requerimento de censura e com a classificação: imprópria para menores de 14 anos, sem cortes, subordinada ao sistema de censura.

Obs.: Chamo atenção p/ o contido no parecer n° 3760/80

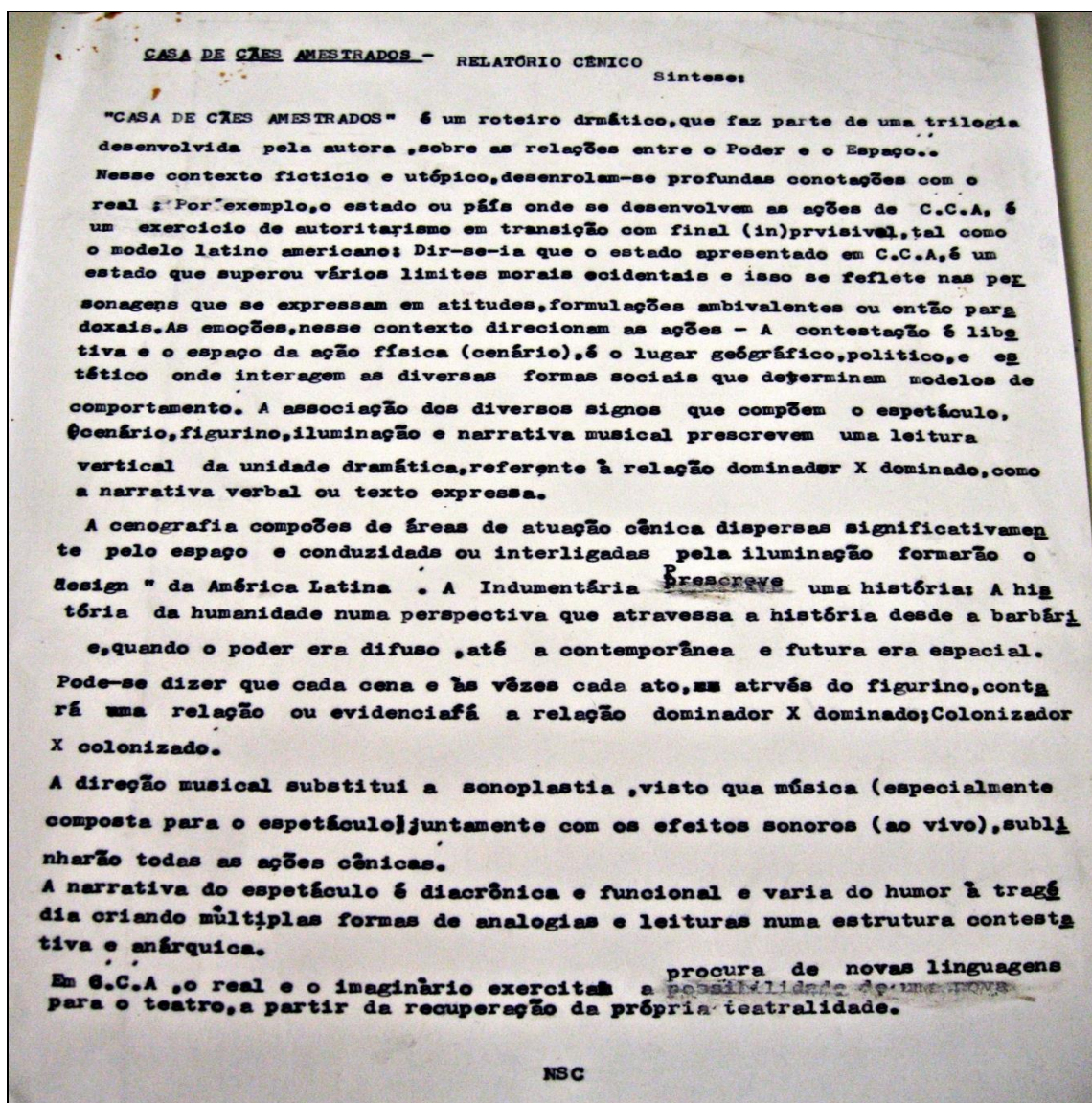
Brasília-DF, 17 de 10 de 19 80

Fonte: [FICHA...], 1980. COREG-AN-DF(DCDP)

No dia 3 de novembro, o diretor da DCDP encaminha o Certificado de Censura n.º 11458, por meio do Ofício n. 4339/80 (doc. NC03b0034-80), para que seja entregue à requerente. O Testa, responsável pela produção da montagem que nunca aconteceu<sup>88</sup>, buscou trabalhar a temática do texto, relações de poder, no que tange aos cenários, figurinos, objetos usados em cena, como punhal, fuzil e computador, representação de “[...] [c]ivilizações – [d]ados [c]ulturais ou [v]estígios [...]” (COSTA, 1980b, f. 1), que ajudariam na configuração da proposta temporal, da antiguidade à modernidade, e da discussão política.

Em “Relatório cênico” (Cf. Figura 132, doc. NC04a0008-sd) sobre *Casa de cães amestrados*, temos maiores informações a respeito dos elementos cênicos:

<sup>88</sup> Apesar de ter sido liberado pela DCDP, *Casa de cães amestrados* nunca foi encenado. Segundo Nivalda Costa (2010, informação verbal), o texto chegou a ser submetido a um edital, visando financiamento para a montagem, mas o mesmo foi desclassificado porque faltou, dentre a documentação exigida, o currículo do ator Mário Gusmão. Nos documentos da imprensa consultados, não consta informação sobre esse texto, e, por conseguinte, sobre quem eram os integrantes do Grupo Testa, naquele momento. Nos documentos censórios, temos o registro somente de Nivalda Costa como autora e diretora, funções que assumiu na produção de todos os outros textos da SECPE.

Figura 132 – Fac-símile de datiloscrito sobre elementos cênicos de *Casa de cães amestrados*

Fonte: COSTA, [1980c]. APNC

Nesse documento, assinado por Nivalda Costa, somos informados sobre a importância de uma leitura associativa de todos os elementos apresentados em cena, os quais compõem o espetáculo e dão subsídios para construção de outros significados. A partir do mesmo, podemos ter uma ideia quanto à manifestação teatral proposta, uma "contestação liberativa", na qual o "[...] o espaço da ação física (cenário), é o lugar geográfico, político, [sic] e estético onde interagem as diversas formas sociais que determinam modelos de comportamento" (COSTA, [1980c], grifo nosso).

O cenário seria formado por plataformas ou rampas nas quais se localizariam dez "[...] áreas de atuação cênica dispersas significativamente pelo espaço e conduzidas ou interligadas



pela iluminação [...]” (COSTA, [1980c]), formando o *design* do mapa da América Latina (COSTA, 1980b). O **figurino** foi elaborado a partir de um “[...] [e]studo dramático do traje (da Antiguidade à moderna civilização atual) [...]” (COSTA, 1980b, f. 1), logo, a “[...] [i]ndumentária prescreve uma história: [a] história da humanidade [...]” (COSTA, [1980c]). “A direção musical substitui a sonoplastia, visto qu[e a] **música (especialmente composta para o espetáculo)** juntamente com os **efeitos sonoros** (ao vivo), sublinharão todas as ações cênicas” (COSTA, [1980c], grifo nosso).

Algumas cenas, registradas no texto, seriam construídas por meio de espaços vazios, movimentos corporais e mímicos, momentos de total silêncio, conversas gestuais, dentre outros, assim como por meio de diálogos mais literários entre os personagens, promovendo ruptura da linearidade e convite à reflexão:

CENA 4 – O APRENDIZADO DOS SISIFOS

As iniciações (gestual)

CENA 5 – O APRENDIZADO DE ANTAR

Cena Gestual – Coreografia baseada no culto de formação de Guerreiros entre os povos gregos (COSTA, 1980b, f. 4).

CENA 7 – JOGO COMO FOGO

SÍSIFO MACHO E SÍSIFO FÊMEA desenvolvem um jogo/[o]bjetos de cena: corpos e objetos abstratos. Num dado momento:

SÍSIFO MACHO – Estás feliz, SISIPHOS?

SÍSIFO FÊMEA – Como um deus alado, meu irmão...

CENA 8 – EMILIANO’S

Canção / Voz do personagem EMILIANO

Guerrilheira Cristã e Guerrilheira Carmim em Cena Muda.

Exercício para Luz (iluminação)

CONTRACENA – Chegada de PITON

CENA 9 – MID-NIGHT CENA – Poema Gestual c/música (COSTA, 1980b, f. 6)

CENA 10 – OS AMANTES

Num ponto do espaço/palco entre sons de guerra.

AMANTE 1 – Gostaria de vagar em teu corpo...

AMANTE 2 – Em mim o vácuo o nada...

AMANTE 1 – Amada foges, e o caminho só a dois podemos encontrar...

AMANTE 2 – O corpo é suave e o tempo selvagem.

Tudo diz da forma e a forma nos compõe...

Pausa dramática (COSTA, 1980b, f. 6-7).

Podemos relacionar o percurso dramático, considerando os atos e as cenas, e a perspectiva de abordagem da América Latina realizada em *Casa de cães amestrados* com a apresentada em *Anatomia das feras*, uma vez que em ambos temos uma tentativa de traçar, cenicamente, o desenvolvimento humano, a fim de refletir sobre a sociedade moderna. Além disso, em ambos há, ao final, efetivamente, a derrubada de poder, por meio de planejamento, de aprendizado/treinamento, de manifestação coletiva e de luta armada, por parte de revolucionários contra um presidente ditador. Naquele texto, há também uma alusão à nação

como mar, em “SÍSIFO MACHO – Mas não se pode recuar, vivemos num barco louco guiados pelos caprichos do Patriarca, não existe nada pior do que isso” (COSTA, 1980b, f. 12), alusão ocorrida explicitamente em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), *Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe*, *O pequeno príncipe* (COSTA, 1976) e *Glub! Estória de um espanto* (COSTA, 1979).

*Casa de cães amestrados* é, portanto, condizente com os demais textos da SECPE, em sua potência estética e ideológica, apesar de ter sido escrito em 1980, período de transição, em que começava a se configurar um teatro de cunho comercial, o “teatrão”, “[...] termo pejorativo adotado por quem fazia um teatro mais dito de militância, um teatro não-alienado, [...] para denominar o teatro comercial. O teatro que era feito para ganhar dinheiro [...]” (MARFUZ, 2008, p. 10). Esse é também chamado “teatro besteiro”, no qual se promovem

[...] espetáculos em geral interpretados por uma dupla de jovens comediantes, compostos de pequenos esquetes escritos sob encomenda por diversos autores, ou mesmo pelos próprios intérpretes, e que comentam, através de um humor rasgado e com toques de absurdo, flagrantes do cotidiano atual (MICHALSKI, 1989 [1985], p. 90).

Essa tendência resulta de um processo progressivo de diluição da frente de resistência e dos grupos de teatro. “É uma época que começa o surgimento de diretores isoladamente. Essa cultura de grupo começa a se desfazer e cede espaço para os diretores com ações mais isoladas” (MARFUZ, 2008, p. 10). De acordo com Michalski (1989 [1985], p. 91),

[n]ão existindo mais um inimigo comum – a censura, a repressão – contra o qual importava cerrar fileiras, os interesses individuais e as tendências antagônicas nas maneiras de encarar a função social do teatro passaram a prevalecer. A atividade compõe-se [...] de inúmeras facções, cada uma das quais tende a considerar-se detentora de uma verdade absoluta e a isolar-se das demais [...]. Tal fracionamento de forças talvez seja um fenômeno normal numa estrutura social que se esforça por reaprender as regras do jogo democrático, do qual faz parte a função de administrar os antagonismos. O que não parece normal nem sadio é a exacerbação da busca de vantagens setoriais por cada facção, e a perda do sentido da solidariedade de classe.

Nesse sentido, começa também um processo de institucionalização da profissionalização cênica (FRANCO, 1994), em todo o país. Paulo Dourado (2008) relatou que

[o]s anos 80 [...] refletem um esforço brasileiro. Isso não era só na Bahia, isso era no Brasil, principalmente fora do Rio-São Paulo, para a profissionalização. Que é a profissionalização? Fazer um teatro que ganhe dinheiro, com bilheteria e patrocínios, de uma maneira suficiente que as pessoas pudessem sobreviver de teatro. E que o teatro pudesse gerar profissionais. Pessoas que vivem daquilo, se dediquem e com isso, melhorem a sua performance, tenham tempo, porque nos anos 70, todo mundo trabalhava...ou era estudante e de noite fazia teatro nos horários vagos (DOURADO, 2008, p. 21).

Essa questão foi também comentada por Deusimar Pedro [Sousa] (2018, informação verbal), ao afirmar que, a cada produção teatral realizada, o Grupo Testa era formado por diferentes sujeitos, porque os mesmos precisam trabalhar, desenvolver alguma atividade remunerada, não tinham como viver de sua arte. O teatro de grupo, o teatro amador, o teatro dos estudantes universitários da ETUFBA, na década de 1970, era um teatro feito por prazer, por ideologia, para sobreviver. Após *Casa de cães amestrados*, o Testa, assim como outros grupos, se desfez, deixando sua contribuição para a história do teatro baiano e para a democratização do país.

A nosso ver, por meio dos seis textos da SECPE, produção de vanguarda, são postas em cena (i) a potência crítica do teatro e sua função social e (ii) a atuação plural de Nivalda Costa, sujeito que rompeu os muros da universidade, transitou por diversos espaços, e, como crítico-antropófago, deglutiu o que leu, pesquisou, estudou, viveu e imaginou, reinventando-se a cada texto, a cada peça teatral. A SECPE materializa o projeto estético e ético daquela mulher, intelectual engajada, dramaturga criativa e diretora ousada, por ser uma produção baiana, brasileira, de sua época, anárquica na sua forma de escrita e no seu conteúdo, por constituir e ser constitutiva de efeitos de renovação da linguagem cênica, por problematizar e possibilitar a discussão crítica acerca do homem e das relações de poder, em diferentes instâncias.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA FAZER EMERGIR NIVALDA COSTA

Os seis textos que integram a SECPE resultam de um intenso e rico trabalho de pesquisa e de criação desenvolvido por Nivalda Costa, de um pensar-fazer ou de um fazer-pensar acerca do ser humano e das relações de poder, em um tempo, uma “[...] década [que] pedia um compromisso [...]” (LEÃO, 2008), 1970, e em um espaço, Salvador, palco de efervescentes manifestações sociopolíticas e culturais, por parte de diferentes camadas da sociedade que reivindicaram seus direitos e lutaram contra os ditames da ditadura militar. Produção, essa, efeito de poder, assinada por uma mulher que assumiu, publicamente, na imprensa da época, o risco da ousadia e da marginalidade, a imagem da rebelde e a representação da mudança, visando despertar, instigar e mobilizar o público para uma participação mais democrática nas causas sociais.

Nos documentos do dossiê da série, sobressaem, preponderantemente, as imagens da dramaturga, da diretora e da intelectual, de modo indissociável, contudo, temos que destacar, sobremaneira, a figura da estudiosa, pesquisadora voraz, inquieta e plural, que atuou decisivamente na construção dos supracitados textos, na produção de uma dramaturgia diferenciada por sua devoração crítica, atitude antropofágica. Criação e pesquisa, bem como crítica e ficção, entrelaçam-se e suplementam-se nessa produção na qual não se desvinculam os planos estéticos e ideológicos, levando-nos a refletir sobre arte e ciência, sobre teoria e prática teatrais, sobre modos de experimentar, de compreender e de interpretar o mundo, antecipando discussões da contemporaneidade, questões que merecem estudos.

Essa dramaturgia nos faz pensar acerca dos processos de criação como produção de conhecimento que se dão no entrelugar, em um formato distinto de uma pesquisa sobre arte, “[...] realizada por algum estudioso ou pesquisador, normalmente sob a forma de mestrado ou doutorado [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 107), e de uma pesquisa em arte, “[...] realizada por algum artista no curso de desenvolvimento de seu trabalho prático [...]” (ARAÚJO, 2012, p. 107). Para compreendermos esta proposta teatral, é preciso ampliar a noção de pesquisa (para além do rigor, do limite e da objetividade propostas no paradigma epistemológico moderno, dominante, conservador, no qual se propaga a padronização dos trabalhos e a negação da criatividade e da subjetividade),

questionar a supremacia do conhecimento científico e repensar a produção de conhecimento fora do âmbito acadêmico.

É preciso, em outras palavras, reconhecer, em consonância com os pressupostos de Santos (2009), a diversidade epistemológica, as epistemologias do Sul<sup>1</sup>, a proposta de ecologia de saberes, e reavaliar a lógica de separação entre reflexão crítica e criação artística propagada na “ciência-técnica”, distinta da “ciência-saber”, expressões usadas por Hissa (2017 [2013]) que caracteriza:

[a] ciência-técnica é hegemônica, enquanto a ciência-saber é fronteira. A ciência-técnica cultua a velocidade à luz da racionalidade. A ciência-saber é *vagar*, é paciência, é lentidão, é artesanaria. É *arte de saber o mundo*. A ciência-saber é mistura e compartilhamento, envolvimento. É presença do sujeito. É discurso em prol da sabedoria. É discurso contra a *corrupção da arte em nós* e contra a *corrupção da arte da ciência*. É discurso em prol da ciência que interpreta, representa, afeta e se deixa afetar, que se assume como a arte da leitura do mundo desenhada pelos sujeitos que cultivam a sua presença na sua própria leitura (HISSA, 2017 [2013], p. 21, grifo do autor).

É também preciso repensar a criação artística enquanto trabalho ensaístico que se reinventa a todo o momento, nunca obra pronta, definitiva, produto concluído, mas sempre processo que produz conhecimento, que põe em jogo saberes. No campo do teatro, “[...] pesquisar remete à noção de laboratório [...]. Pesquisar artisticamente [...] é jogar com regras desconhecidas ou moveções, é dirigir sem GPS, é duelar [...] com [...] ideias pré-fabricadas. É, sobretudo, criar um campo de experiência” (ARAÚJO, 2012, p. 105). Nesse caso, “[a] pesquisa [funciona] como um dispositivo de criação e o artista como um criador de dispositivos de pesquisa” (ARAÚJO, 2012, p. 107).

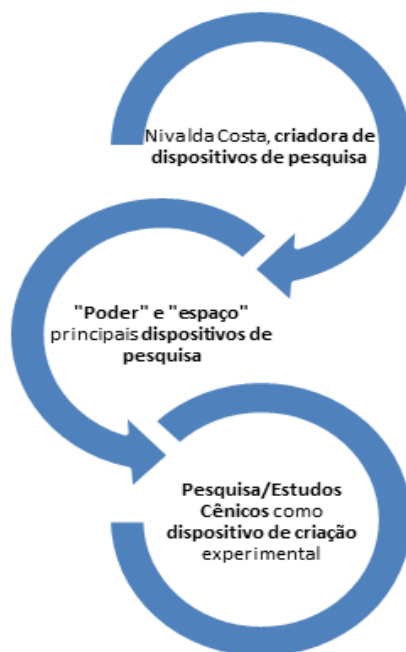
É nessa configuração que lemos a dramaturgia de Nivalda Costa, apresentada à sociedade baiana, desde o primeiro trabalho, em 1975, como parte de um teatro experimental, laboratório, vanguardista, sujeito a erros e a acertos, desenvolvido a partir de pesquisas e de estudos (dispositivo de criação), nos quais a estudiosa mobilizou os conceitos de “poder” e de “espaço” como principais dispositivos de pesquisa, experimentando e arriscando sentidos, na criação de textos teatrais, na produção de conhecimentos. Isso significa que “poder” e “espaço” funcionaram como gatilho e como chave de interpretação histórica (usando aqui uma expressão foucaultiana (1999

---

<sup>1</sup> “As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 13).

[1976])) no processo de criação artística e de crítica, na construção dos textos-peças-manifestos (Cf. Gráfico 2).

**Gráfico 2** – Processo de criação: dispositivos e pesquisas



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

A SECPE resulta de um movimento de pesquisa e de criação instigado por dispositivos e impulsionado pelo desafio inerente ao contexto ditatorial, em especial nos anos de 1975 a 1980, que funcionou, muitas vezes, como catalisador da atuação engajada e da produção teatral de muitos dramaturgos, diretores e encenadores, à época. A referida artista, que tinha o poder da escrita e o exerceu desenvolvendo estudos cênicos, produziu um teatro político, posicionando-se de forma revolucionária no que tange à linguagem teatral e à sociedade, mesmo no momento de rigoroso controle sobre a escrita, poder ostentado pelas autoridades que, de acordo com a legislação em vigor, examinavam e julgavam todas as diversões públicas.

Poder é compreendido,

[...] primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 1999 [1976], p. 87-88).

Nivalda Costa, naquele contexto, esteve envolvida em uma rede de poderes, de luta por igualdade de direitos empreendida, sobretudo, por mulheres, negros e homossexuais, em movimentos sociopolíticos e culturais que tiveram a participação de estudantes, artistas, intelectuais e pessoas comuns. Momento também de busca de outras concepções estéticas, condizente com a realidade nacional, de teorias dramáticas inerentemente críticas e experimentais, de formação de um teatro de grupo, de intensa criação coletiva, de engajamento social, por uma maioria, de um pensar e de um fazer teatral contracultural,

[...] **manifestação que transita:** 1) pela afirmação do indivíduo, sua subjetividade, seu imaginário, como um traço libertário [...]; 2) **por uma integração da arte-vida;** 3) pela força da irracionalidade conseqüente [...]; 4) por um romantismo revolucionário, suas utopias e variadas vertentes; 5) **pela incorporação do rito, do sagrado e do mítico na vertente artaudiana, da mistura desta com a racionalidade brechtiana;** 6) **pela utilização da alegoria como via de comunicação;** 7) **pela apropriação dos conceitos do teatro pobre e da santidade grotowskiana;** 8) pela incorporação do pensamento oriental naquilo que ele manifesta de não dualismo; 9) pelo uso da droga como via de autoconhecimento; 10) **pela integração das linguagens artísticas, ecoando o princípio da obra de arte total;** 11) **pela valorização da *performance* e do *happening*;** 12) **pela adoção de posturas anarquistas, questionadoras das mais significativas correntes do pensamento humanista ocidental** (LEÃO, 2009, p. 309, grifo nosso).

Em meio a tantas teorias, abordagens e fazeres, em seus estudos cênicos, a dramaturga-diretora, com base, principalmente, em Brecht, Artaud e Grotowski, quanto ao campo do teatro (o que requer um estudo focado nas teorias do drama utilizadas e no gesto de cruzamento e de (re)leitura das mesmas), buscou um outro tipo de teatralidade, outras formas de encenação, orientada por múltiplos vetores, que podemos considerar como dispositivos ou diretrizes de pesquisa, indo ao encontro do que Pavis (2008 [1996], p. 389-390, s.v. *teatro experimental*) aponta em relação ao programa de teatro experimental, em suas diversas manifestações e tendências, e às suas várias direções de pesquisa.

Por meio da ação de estudar, repensar e recriar, Nivalda Costa, junto ao Testa, inseriu-se em uma tradição experimental, que atuou no processo de dessacralização do teatro clássico, endossando a poética da cena, investindo, estrategicamente em uma posição marginal, na reconfiguração do espaço cênico, na criação coletiva e participativa, no trabalho com os atores, na *performance*, na expressividade do corpo e no uso da voz, na escolha de objetos de natureza e de matéria distintas, no enlace entre

signos, linguagens e recursos, no modo de escrita, na construção de personagens e de imagens, dentre outros, estimulando o espectador/participante a leituras ativas, a diferentes possibilidades de produção de sentido.

Destacamos o trabalho de estudo quanto ao **espaço cênico**, adotado em uma acepção política, elemento privilegiado para experimentar outras relações e protestar, a partir do qual a artista produziu reconfigurações de espaços físicos, conhecidos do público, afastando-se de uma tendência tradicional, ocidental. Em um processo de (re)construção do espaço, aquela trabalhou em dois âmbitos, internamente, repensando a área de atuação cênica, apresentada de modo circular e interativo; e externamente, buscando apresentar as peças em outros locais, principalmente em “comunidades de exceção: sanatórios e reformatórios” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978, p. 6).

Podemos ler esse espaço cênico a partir das noções de “lugar antropológico”, de Augé (1994 [1992]) e de “espaço”, de Certeau (1994 [1990]). Em *A invenção do cotidiano: 1, artes de fazer*, esse autor apresenta uma distinção entre lugar e espaço, atrelando, ao primeiro, uma instância de estabilidade, fixação, e, ao segundo, uma instância de movimentação, promovida por operações, ações, de sujeitos históricos e socioculturais. Nesse sentido, “[...] um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história [...]” (CERTEAU, 1994 [1990], p. 203).

Segundo Certeau (1994 [1990]),

[e]xiste *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...]. Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito (CERTEAU, 1994 [1990], p. 202, grifo do autor).

Augé (1994 [1992]), em *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, ao propor uma distinção entre lugares e não-lugares, usa a expressão “lugar antropológico”, tomando “lugar” de modo diferente da noção apresentada por Certeau (1994 [1990]). Pensar em “lugar antropológico” requer reflexão sobre o sujeito histórico, sua relação com outros sujeitos e sua atividade de construção de sentidos por meio de enunciações, narrativas e discursos.



O autor explica:

[o] lugar, como definimos [...], não é em absoluto o lugar que Certeau opõe ao espaço, como a figura geométrica ao movimento, a palavra calada à palavra falada ou o estado ao percurso: é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o **lugar antropológico**. Naturalmente, é preciso que esse sentido seja posto em ação, que o lugar se anime e que os percursos se efetuem, e nada proíbe falar de espaço para descrever esse movimento. Porém, esse não é nosso propósito: **incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuem, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza** (AUGÉ, 1994 [1992], p. 76, grifo nosso).

Esse lugar, identitário, relacional e histórico (AUGÉ, 1994 [1992]), é relacionado, neste trabalho, ao espaço cênico (re)construído por Nivalda Costa, em cada um dos seis textos da série e em cada encenação dos mesmos. Esses espaços cênicos são tomados como lugares antropológicos, uma vez que são lidos como identitários, no que tange à identidade da dramaturgia estudada; relacionais, pois se constituem a partir de relações diversas, entre sujeitos, linguagens, elementos, materialidades etc.; e históricos, servem como subsídio, testemunho, de um teatro, de uma sociedade, de um movimento de resistência e, conseqüentemente, de uma ação dos órgãos de Censura.

Esses espaços cênicos, como lugar antropológico, configuram-se tanto por um “[...] princípio de sentido [...]” (AUGÉ, 1994 [1992], p. 51), que unia os envolvidos nas montagens dos textos e potencializava o discurso, quanto por um “[...] princípio de inteligibilidade [...]” (AUGÉ, 1994 [1992], p. 51), no que se refere à leitura dos mesmos por parte de espectadores, críticos e técnicos de Censura. Ao correlacionar o espaço cênico à noção de “espaço”, de Certeau (1994 [1990]), e de “lugar antropológico”, de Augé (1994 [1992]), ratificamos o teor vanguardista e político da dramaturgia em estudo.

Praticar o espaço é arriscar sentidos, investir em ângulos, enquadramentos, objetos, corpos, é propor experiências tecidas no encontro de diferentes sujeitos envolvidos nas encenações, de uma força motriz coletiva. É apropriar-se de espaços físicos, lugares transformados em espaços cênicos, áreas de atuação, gerando outras possibilidades de leitura da peça teatral e da sociedade. Por conseguinte, a **relação entre palco e plateia** é também retrabalhada, há uma transformação do público em participante e um “desnudamento” do ator em cena, em uma revisão da relação entre ator e personagem, do efeito de identificação causado no espectador.

Por meio de tais estudos, junto a outros recursos (objetos, postura do ator, movimentação corporal), a artista provocou mudanças na **relação com o público**, ao desestabilizar a posição confortável do espectador, sua postura passiva diante do espetáculo. Na produção dos textos da SECPE, houve sempre um redimensionamento da disposição do público no espaço, uma provocação de estranhamento por parte do mesmo, intimando-o a produzir conhecimento junto ao elenco, a olhar para o teatro e para a vida de forma ativa, a participar efetivamente do espetáculo, a se inserir na discussão sobre a realidade nacional.

Assim como Brecht, que “se empenha[va], através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação política do espectador” (ROSENFELD, 2010, p. 153), na dramaturgia em estudo, o público é convocado não somente a testemunhar, mas a fazer parte da história, intervir socialmente. Logo, a busca por novas formas de relação com o público, visando um teatro participativo foi também um dispositivo, aspecto que impulsionou determinada pesquisa e, por conseguinte, a criação, inerentemente, colaborativa. Esse é “[...] um tipo de criação artística que ocorre – e não apenas se comunica – no encontro com o outro, na presença do outro. [...]. A criação [...] [é] uma prática em rede” (ARAÚJO, 2012, p. 109).

Essa perspectiva coaduna com o trabalho com **a ideia de texto** como “enxerto” (COSTA, 1975a, f. 1), “bricolagem teatral” (COSTA, 1976b, f. 1), “roteiro teatral” (COSTA, 1978a, f. 1), “ensaio dramático” (COSTA, [1978d], f. 2; 1980a, f. 1), “*Take* – Teatral/Roteiro/‘*Take*’ Experimental para Teatro” (COSTA, 1979a, f. 1), “roteiro dramático” (COSTA, [1980c]), **e não de obra**, em que a dramaturga-diretora ressaltou o processo, a ação coletiva, o acontecimento, sempre ensaio, aberto a possibilidades, a releituras, contrário à noção de obra definitiva, acabada, universal, a ser representada no palco.

Nessa dramaturgia, os elementos teatrais, cênicos, são pensados no mesmo patamar do texto, ou melhor, para a artista “[...] as ações cênicas do teatro falam muito mais do que qualquer texto [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11) e, nesse sentido, as mesmas podem ser concebidas sem o texto verbal, o que verificamos em muitas passagens dos textos teatrais da SECPE. Alguns teatrólogos, à época, apoiavam seus espetáculos textualmente, na dependência de um texto verbal, enquanto outros exploravam o aspecto visual, a expressão corporal e o efeito sonoro.

Em relação a essa questão, leiamos um comentário de Nivalda Costa:

[...] há uma **diferença bem grande entre o meu trabalho, o de Alvinho Guimarães e o de João Augusto**. [...] [E]ra **completamente diferente** esses **nossos fazeres**, [...], completamente diferente. Eu apontaria, por exemplo, **um roteiro meu, um roteiro do Álvaro e um roteiro de João** seriam completamente diferentes [...]. **Eu poderia fazer um roteiro cênico assim, sem usar nenhum elemento de fala**, mas seguramente nos textos dessas pessoas citadas teriam que ter as falas sim. **Isso é um princípio**. Eles não confiavam, digamos assim, no improvisar por improvisar, eles tinham que apoiar textualmente. **E eu não apoiava textualmente, eu apoiava ludicamente, eu apostava na imagem, então, nossa principal diferença estaria entre eu pensava em imagem e eles pensavam nas falas**. Este critério é realmente substancial.

[...] **A diferença se dá até do modo como eu escrevo**. [...].

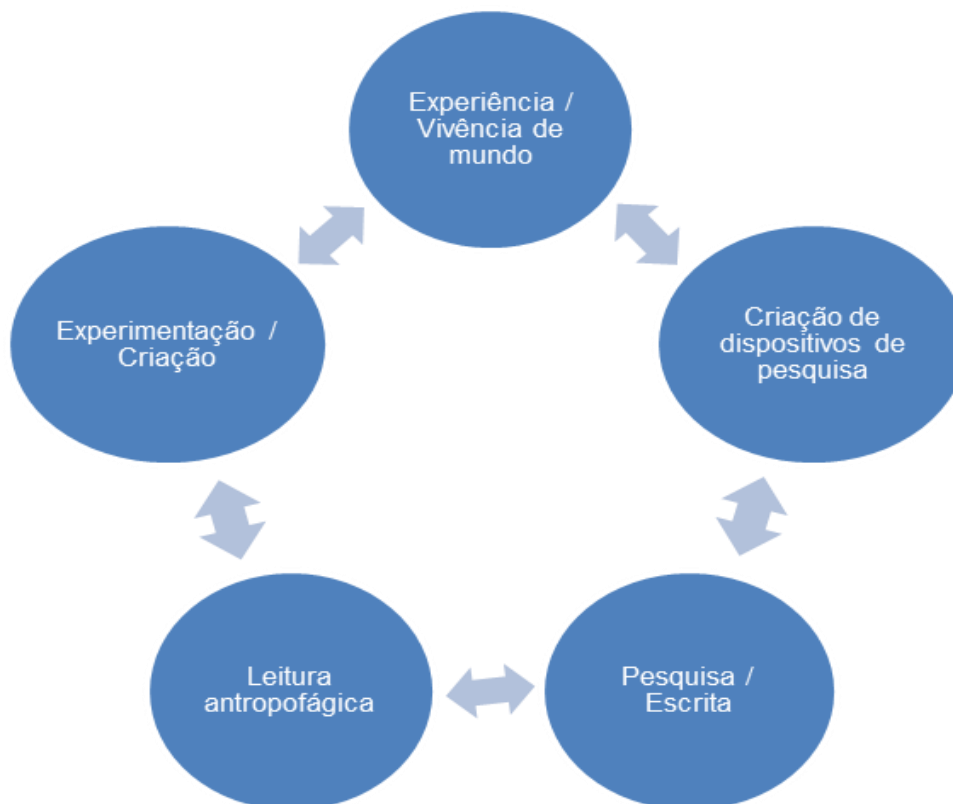
[...] [N]os meus textos, [...] tranquilamente, [...] há determinadas **cenar situacionais** que só vão valer a pena, **só vão existir sendo construídas e não escritas**. [...]. Obviamente que **fica para o diretor** que for trabalhar aquele texto subsídios necessários para [...] ele saber exatamente **o que ele quer fazer com aquela cena, que ele e os atores vão construir**. Mas, de qualquer maneira, **são algumas liberdades**, digamos assim, dentro da narrativa, **que eu me permito** e que sei que não são muito comuns (COSTA, 2010, informação verbal).

Assim, Nivalda Costa descentralizou o texto ao estudá-lo como mais um elemento teatral e ao trabalhar com a ideia de roteiro cênico (que traz em si a figura do diretor e o processo de construção principalmente com os atores), relativizou a noção de significado textual, pondo em questão o logocentrismo do texto dramático, e, por conseguinte, contribuiu para a dessacralização da obra de arte e a desmistificação da ideia de essência da arte teatral, questões em efervescência no teatro contemporâneo.

A **produção de sentido**, por sua vez, se deu por meio de experimentos quanto ao **enlace entre** diversos **signos** (verbal, visual, auditivo etc.), **linguagens** (gestual, corporal, cinematográfica, circense, de história em quadrinho, de desenho animado, televisiva), **recursos** (gravadores, na emissão de falas de atores e na reprodução de sons de clave, sirene, chuva, aula de lógica, latidos de cães, canções, discursos de autoridades etc., trabalhando com música, ruído e silêncio; projetores, na exibição de fotos e vídeos; placas; uso de meios de comunicação de massa; construção de poemas-processo) e **gêneros/tipos** (narrativo, lírico, cômico, trágico, teatro de revista), a partir dos quais temos tecidos encorpados, multifacetados e híbridos.

Tecidos construídos ainda por meio de uma  **fusão entre saberes, culturas e fazeres distintos**, envolvendo, de forma relacional, vivência de mundo; criação de dispositivos de pesquisa; gesto de pesquisa, que se confunde com movimento de escrita; leitura antropofágica, momento de deglutição e de transformação; experimentação, ato de criação (Cf. Gráfico 3).

Gráfico 3 – Processo de pesquisa e de criação da SECPE



Fonte: Elaborado pela pesquisadora

O referido gesto de pesquisa não começava e não terminava a cada escrita de um dos textos teatrais, era contínuo e retroalimentativo, sempre gesto de fazer e desfazer nós, de tecer e retecer fios, no enlace entre saberes e culturas, processo, inerentemente, dialético. A vivência, a pesquisa e a criação teatral estão intimamente imbricadas, o ato de (re)ler e de (re)escrever é esboçado como movimento de experimentação e de liberdade. Em consonância com Hissa (2017 [2013], p. 183), pensamos aqui a pesquisa e a escrita como parte de um único processo que envolve modos de experimentar, pensar e estar no mundo.

Compreendemos ainda que

[a] pesquisa diz a vida do sujeito. A metodologia anuncia o sujeito e a sua compreensão de mundo; a sua inserção no mundo [...]: em pesquisa, os *modos de fazer* são modos de o sujeito se refazer; os *modos de fazer* são expressões de como o sujeito compreende o mundo e se reinventa a partir da interpretação do mundo que procura criar. Ele não utiliza um *modo de fazer*: ele é o *modo de fazer* por ele inventado, a partir do processo de reinvenção – interpretação, crítica, leitura – do mundo. O sujeito se inscreve no que cria (HISSA, 2017 [2013], p. 127-128, grifo do autor).

Nivalda Costa, como sujeito do saber e do mundo, promoveu em sua atividade de pesquisa um exercício plural, envolvendo diversas práticas que estimulavam registros e reflexões, os quais, por sua vez, conduziam a outras práticas, inscrevendo-se e recriando-se a cada texto-peça-manifesto. Desse modo, a SECPE é uma produção de conhecimento realizada em um modelo epistemológico condizente com o proposto na sociedade pós-moderna, paradigma que se quer social, subjetivo e dialógico, como o ainda emergente tratado por Santos (2008 [1987]).

É prudente repensar, nessa perspectiva, “teoria” e “prática”, a fim de revisitar as concepções configuradas, tradicionalmente, no pensamento moderno-ocidental, de maneira dicotômica e hierarquizante, no projeto de ciência e de sociedade moderna em que se colocam em polos opostos, por questões políticas e culturais, teoria e prática, razão e emoção, sujeito e objeto, “realidade” e ficção, masculino e feminino, negro e branco, dentre outros (HISSA, 2017 [2013]).

Na ciência-saber,

[p]raticar é trabalhar algo, um pensamento, uma ideia. Praticar é exercitar-se e aprender a partir da reflexão. Praticar na pesquisa é se exercitar: na escrita e na leitura; na interlocução. Praticar é desenvolver habilidades de leitura e de escrita, de articulação de ideias, de estruturação de argumentos. Praticar, nos exercícios de campo, na pesquisa, é estabelecer relações com o outro e aprender, com ele, o exercício do diálogo criativo. Praticar é estudar, conhecer e até mesmo ensinar enquanto se aprende. Praticar é cultivar. A prática, sempre pedagógica, é compreendida como o exercício da teoria. A modernidade, em todas as suas manifestações, nos obriga a aprender que a teoria se opõe à prática e, com isso, constrói uma *quase norma cultural* a dissolver a estética e a ética no exercício da ciência e da arte: *na prática, a teoria pode ser diferente*. Não poderia: a teoria é originária do mundo e da sua experimentação (HISSA, 2017 [2013], p. 83, grifo do autor).

“[O] pesquisador que se faz crítico, em sua práxis, no mundo, não distingue teoria e prática. A sua práxis é mobilidade no sentido da sua libertação, da libertação do outro e da utópica transformação do mundo” (HISSA, 2017 [2013], p. 83). Esse foi o posicionamento da dramaturga-diretora, intelectual negra e amadora, estudiosa crítica, não somente em sua produção teatral inscrita em tempos de ditadura militar, mas na sua trajetória, pois se confluem vida, arte e crítica, em uma tendência coerente aos pressupostos de uma pesquisa-ação, prática de conhecimento coletiva e interventiva.

No processo de criação da SECPE, Nivalda Costa travou diálogos consigo mesma, com diferentes autores (a partir dos quais suplementa seu discurso militante), com colegas de trabalho (unidos por uma estética e por uma ideologia, princípio de

sentido) e com censores (em âmbito federal e regional, empreendendo acordos). É preciso considerar que as relações de comunicação são sempre relações de poder, uma vez que, ao adotar a linguagem como um jogo de argumentação, para alguns pesquisadores, o sujeito fala para construir um mundo e tentar convencer o interlocutor de determinada “verdade” criada pelas e nas interlocuções (DUCROT, 1987).

Lembremos ainda que “[a] pesquisa é a arte de construir possibilidades de diálogo. Para isso, será preciso conceber, antes de tudo, a pesquisa como texto que comunica e, simultaneamente, como texto feito com o outro, no mundo e com o mundo” (HISSA, 2017 [2013], p. 38). Os referidos textos teatrais que integram a SECPE foram construídos a partir de apropriação de outros textos, de uma leitura, por excelência, antropofágica, ação contínua de ruminar, mastigar e remastigar o alimento, que pode ser pensada a partir da imagem de um liquidificador (Cf. Doc. NC04c0013-sd, croqui de cenário elaborado por Cláudio Paula Aguiar e Sônia Romero Aguiar para a peça *Vegetal vigiado*), da ação de “trituração de alimentos” diversos, selecionados e utilizados na criação de um outro “alimento”, de outro produto.

Essa série é tecido polifônico constituído por meio de um produtivo processo de apropriação de textos da cultura erudita e da cultura popular, de diferentes campos da arte, da matemática, da mitologia, da filosofia e da psicanálise, e de discursos de escritores diversos, de âmbito nacional e internacional, conhecidos e desconhecidos, clássicos e “marginais”, os quais, em diálogo, potencializam o discurso aguerrido proposto acerca das relações de poder, contra a censura, a repressão e a violência, em todas as instâncias da vida.

Tomando o modelo apresentado por Carvalho (2002), em sua tese, para leitura do processo de apropriação realizado por Arthur de Salles, indicamos, no quadro 14, de forma sistemática, alguns dos textos/discursos adotados por Nivalda Costa e sua ação, classificada, grosso modo, em (i) citação direta e/ou (ii) transformação verbal ou leitura cênica<sup>2</sup>, sinalizando haver ou não, no texto teatral, registro referente ao autor e/ou à obra, além de situar quanto a alguns acontecimentos socioculturais e a inscrição daqueles nesta tese:

---

<sup>2</sup> Referimo-nos, especificamente, à construção de cenas mudas, gestuais e/ou audiovisuais, momentos em que a dramaturga-diretora leu, interpretou e apresentou cenicamente o texto de outros autores.

Quadro 14 – Exemplos de textos/discursos usados na construção da SECPE

Texto teatral	Texto/Discurso	Tipo/gênero	Ação de apropriação por Nivalda Costa			Alguns acontecimentos socioculturais	Seção/folha nesta tese
			Indicação do autor e/ou da obra no texto	Citação direta	Transformação verbal ou leitura cênica		
Aprender a nada-r (COSTA, 1975)	<i>A Falecida</i> , Nelson Rodrigues (1985 [1953])	Peça de teatro	x	x	x	- Movimentos de contracultura; - Formação de grupos de teatro; - Comunidades <i>hippies</i> , instaladas na Bahia (Aldeia de Arembepe).	Subseção 4.2.1, f. 244-267.
	<i>A morta</i> , Oswald de Andrade (1973 [1937])		x	x	x		
	<i>Fim de Partida</i> , Samuel Beckett (2002 [1957])		x	x	x		
	<i>Mateus e Mateusa</i> , Qorpo Santo (2004 [1866])		x		x		
	<i>Manifesto da Poesia Pau-brasil</i> , Oswald de Andrade (2009 [1924])	Manifesto	x	x			
	<i>O direito de nascer</i> , Félix Caignet (1940)	Radionovela	x	x			
	<i>O Guarani</i> , de Antônio Carlos Gomes (1868)	Ópera	x		x		
	<i>O Guesa</i> , fragmentos de <i>O inferno de Wall Street</i> , Sousândrade (2009 [1960])	Poema épico em doze cantos e um epílogo	x	x	x		
<i>Os Flintstones</i> , Hanna e Barbera (1960)	Série de televisão	x		x			
Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe, pequeno príncipe (COSTA, 1976)	<i>A Metamorfose</i> , Franz Kafka (1963, [1915])	Novela/Romance			x	Efervescência de adaptações de peças infantis.	Subseção 4.2.1, f. 267-286.
	<i>Ciropédia ou a educação do príncipe</i> , Haroldo de Campos (2000 [1992])	Poema			x		
	<i>Galáxias</i> , Haroldo de Campos (2011 [1984]), escrito entre 1963 e 1976, teve publicações episódicas em revistas.	Livro de ensaios na fronteira entre prosa e poesia	x	x	x		
	<i>Incipit</i> , Décio Pignatari (2016 [1975])	Poema	x	x	x		
	Edgard Allan Poe (obra não identificada)		x		x		
	James Joyce (obra não identificada)		x		x		
	<i>Le petit prince</i> , Antoine de Saint-Exupéry (2009 [1943])	Romance	x	x	x		
	Pedro Kilkerry (obra não identificada)		x		x		
	<i>Serafim Ponte Grande</i> , Oswald de Andrade (1971 [1933])	Romance	x		x		
	The Beatles (obra não identificada)	Canção (música)		x			
Vladimir Maiakovski (obra não identificada)		x		x			

<i>Vegetal vigiado</i> (COSTA, 1977)	<i>A política da experiência e a ave-do-paraíso</i> , Ronald David Laing (1974 [1967])	Livro de psicanálise	x	x		- Organização de movimentos de afirmação homossexual; - Repressão violenta por porte e uso de drogas; - Palestra do professor e crítico de teatro Yan Michalski na Escola de Teatro da UFBA.	Subseção 4.2.2, f. 286-308.
	Artista e ilustrador Robert Crumb		x				
	<i>Cheap Thrills</i> , intérprete Janis Joplin, banda Big Brother e The Holding Company (1968)	Álbum musical	x		x		
	<i>Existence and Being</i> , Martin Heidegger (1949)	Livro de filosofia	x	x			
	<i>Herói das estrelas</i> , Henrique G. Mautner (1974)	Canção (música)	x		x		
	<i>O Relógio quebrou</i> Henrique G. Mautner (1974)		x	x			
	<i>Peanuts</i> , Charles Monroe Schulz (1950)	Série de televisão	x		x		
	Novela ou filme de gangster (obra não identificada)			x			
	<i>Yerma</i> , Frederico Garcia Lorca e Soffredini (1967)	Peça teatral	x				
<b>Outros</b>							
Linguagem matemática, provérbio popular, socialismo, comunismo, alienação, niilismo, produção cultural e caráter comercial da televisão, dentre outros.							
<i>Anatomia das feras</i> (COSTA, 1978)	<i>A Metamorfose</i> , Franz Kafka (1963, [1915])	Novela/Romance			x	- I Festival Internacional de Arte e Cultura Negra; -Palestras de Abdias Nascimento; - Evento Negro-Movimenta; - Configuração do MNU; - Visita do presidente Ernesto Geisel ao estado da Bahia; - Movimento Feminista; - Palestra da dramaturga, feminista negra norte-americana Ntozake Shange, no Teatro Vila Velha e na Escola de Teatro da UFBA.	Subseção 4.2.2, f. 308-332.
	<i>O coisa</i> , Oswald de Andrade (1971 [1943])	Crônica	x	x	x		
	<i>América, no invoco tu nombre en vano</i> , Pablo Neruda (2005, [1950])	Poema	x				
	<i>Centro América</i> , Pablo Neruda (2005, [1950])			x	x		
	<i>Fragmentos de un evangelio apócrifo</i> , Jorge Luis Borges (2001 [1969])		x	x	x		
	<i>Himno y regreso (1939)</i> , Pablo Neruda (2005, [1950])			x	x		
	<i>I, too, sing America</i> , Langston Hughes		x				
	<i>Laberinto</i> , Jorge Luis Borges (2001 [1969])			x	x		
	<i>Cantochão dos imperativos categóricos</i> , Jânio Quadros		x				
	<i>Gênesis e Êxodo</i>	Livros bíblicos			x		
	<i>Novela Tipo Gráfica</i> , Nivalda Costa [1978]	Poema			x		
<b>Outros</b>							
Revolta dos Malês, política do pão e circo, poema-processo, socialismo, comunismo, dentre outros.							



<i>Glub! Estória de um espanto</i> (COSTA, 1979)	<i>Histórias de cronópios e de famas</i> , Julio Cortázar (2015 [1962])	Livro literário	x		x	- Revogação do AI-5; - Movimento da Matemática Moderna.	Subseção 4.2.3, f. 332-349.
	Biologia, <i>Biological Sciences Curriculum Study</i> (1972)	Livro didático	x	x			
	<b>Outros</b> Linguagem dos quadrinhos, mandala, cineasta Louis Lumière (linguagem cinematográfica), planeta Vênus (linguagem mitológica), genética (ciências da natureza), linguagem matemática, lutas por reformas de base (década de 1960), <i>homo sapiens-demens</i> , dentre outros.						
<i>Casa de cães amestrados</i> (COSTA, 1980)	<i>Oréstia</i> , Ésquilo (KURY, 1991 [1990])	Peça teatral	x		X	- Diluição da frente de resistência e dos grupos de teatro; - Teatro de diretor; - Teatro comercial; - Institucionalização da profissionalização cênica.	Subseção 4.2.3, f. 349-364.
	Mito de Sísifo (CAMUS, 2005 [1942])	Mito			X		
	<b>Outros</b> Demiurgo (mitologia grega), formação de guerreiros gregos, política do pão e circo, luta dos povos bascos, palmares e incas, Karl Marx, Guerra do Vietnã e posição de negros contra a guerra, arte circense, socialismo, dentre outros.						

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Esse registro, embora sintético e provisório, nos dá pistas sobre os pressupostos artísticos e ideológicos de Nivalda Costa, seus interesses por determinadas literaturas, autores e discursos, seu campo intelectual e cultural, e, por conseguinte, seu processo de criação, resultante de leitura, deglutição e transformação. Ao se apropriar criticamente desses textos/discursos na construção da SECPE, a mesma possibilita também, por parte da recepção, releituras, pois promoveu um deslocamento e um cruzamento daqueles textos, suplementando seus tecidos. Contudo, precisamos ressaltar que à época, a artista, realizava também leituras de cartas dos grupos do MNU, de São Paulo e do Rio de Janeiro, de matérias veiculadas no jornal *Folha de São Paulo*, de produção vanguardista publicada em revistas, dentre outros documentos (COSTA, 2009, informação verbal).

Em relação às leituras apontadas no supracitado quadro, destacamos o entrosamento quanto aos discursos do modernista Oswald de Andrade e do concretista Haroldo de Campos, significativos no programa de arte da artista, e que acreditamos merecer um estudo mais apurado. Apontamos quatro pontos relevantes: a **simbiose entre crítica e criação** na produção de manifestos; a **estrutura sintética**, observemos que os textos teatrais são bastante “enxutos”, quando comparado aos textos de outros dramaturgos, e, por isso, considerados por Souza (2012) roteiros teatrais; a **forma anárquica**, não só o conteúdo é revolucionário, o que podemos encontrar em outros textos da época, mas a forma de escrita, de construção de atos, cenas e personagens, e de apresentação, é também revolucionária; o **caráter antropofágico**, multicultural, a tendência de se apropriar de diferentes elementos e transformar tudo na criação de seus textos teatrais.

Esses textos foram produzidos no palco, de forma coletiva, no diálogo e na troca entre os membros do Grupo Testa, sujeitos intelectualizados que iam ao encontro dos pressupostos engajados de sua líder, aderiram à sua proposta teatral, desenvolveram também pesquisas, realizaram leituras cênicas dos mesmos, imprimiram suas marcas, suas subjetividades, e, mais que isso, criaram, juntos (vale a redundância), um espaço privilegiado de experiência, de ação e de aprendizagem. O teatro, tomado como relevante meio de comunicação e de transformação social, era, para o Testa, lugar propício para estabelecer diálogos e intervir na realidade.

O posicionamento militante da líder e do grupo foi identificado pelos órgãos de Censura e registrado por técnicos em pareceres e relatórios, durante exame do texto e/ou do ensaio geral, quando os mesmos julgaram, em relação à maioria dos textos da série,

por seu conteúdo, enredo, personagens e/ou forma de apresentação, que a autora atentava contra a segurança nacional, incitando o público, e/ou feria princípios éticos, divulgando ou induzindo a maus costumes. Muitas vezes, os técnicos registraram, explicitamente nos pareceres ou através de pontos de interrogação na materialidade textual, a dificuldade em avaliar essa produção dramatúrgica, por seu enlace entre texto e cena, pela importância dos elementos cênicos e simbólicos para leitura do espetáculo, e, por isso, sugeriram, em alguns momentos, que o diretor da DCDP mandasse proceder ao exame do ensaio geral para uma decisão final.

Nesses documentos, que compõem os processos censórios, todos, lacunares, são esboçadas imagens da dramaturga-diretora ousada e da intelectual engajada, sujeito que se posicionou por meio de sua arte teatral contra os ditames do governo, alertando e incentivando o público para que se conscientizasse e buscasse transformação, discutindo, cenicamente, relações de poder. A leitura desses documentos nos possibilitou ainda melhor compreender a atuação do Grupo Testa como frente de resistência e as ações da Censura, bem como pensar acerca das relações entre as instâncias censórias federal e regional, entre essas e outras instituições estaduais, baianas, e acerca dos acordos feitos entre os chefes da SR/BA e a artista, responsável legal pelos espetáculos.

Temos uma diluição, nesses textos, das dimensões crítica e ficcional, fenômeno artística conhecido, mas distinto aqui devido às condições de produção, de circulação e de recepção do texto teatral. Na configuração de um contexto opressor, o desejo de transformação, e mais, a certeza da possibilidade de mudança são enfatizados, a partir de atos coletivos empreendidos por parte do homem, sempre apresentado como criador das instituições e capaz de alterar sua realidade.

Nessas narrativas, há referência às lutas por reformas de base, à perseguição a intelectuais, artistas e jornalistas, aos regimes socialista e comunista, à militância de Fidel Castro e de Che Guevara, ao presidente Ernesto Geisel, à Revolta dos Malês, à formação de guerreiros gregos, à Aldeia de Arembepe, à luta dos povos bascos, palmares e incas, a Guerra do Vietnã e a posição de negros contra a guerra, dentre outros, rememorando o passado recente, atualizando a história e incitando transformações no presente, em uma lógica temporal não linear e não estática.

Os personagens, por conseguinte, também são construídos no jogo entre ficção e realidade, a partir de personalidades reais (exemplos “Fidel Ca(u)stro”, “Ernst Bravos

Fortes”), de figuras da literatura (“A Falecida”, “O pequeno príncipe”), da mitologia (“Lúcifer”, “Demiurgo”), de desenho animado (“Pedrita”, “Linus”), de radionovela (“bebê anão”), de elementos do cotidiano (“Fósforo” e “Confiança”, de uma caixa de fósforos), de outras linguagens (“Limiares”, do cinema, “ $\emptyset$  – Conjunto vazio”, da matemática), de outra dimensão, meta-personagem (“Objeto sonhado”), dentre outros, (re)criações resultantes do processo de pesquisa e de leitura antropofágica.

Eles são representantes de diferentes classes sociais, etnias (brancos, negros, pardos e mulatos), orientações sexuais (hetero, homo e bissexual), gêneros (masculino e feminino) e nacionalidades (da América Latina e da África, sujeitos que falam português (brasileiro), espanhol e iorubá), seres alienados, opressores, revolucionários (em sua maioria), identificados por nome próprio (“Emiliano”, “Nádina”), por profissão (“Enfermeiro”, “Ministros”), por personalidade (“Enigma 2”, “Gralha”, “Guerrilheira Cristã”), além dos secundários, coros (“Coro dos contentes”, “Coro dos Narcisos”) e vozes gravadas (“Voz”).

Dentre esses personagens, ressaltamos um deles, o poeta, que, transmutado, transita e atravessa os seis textos, e pode ser interpretado como imagens de Nivalda Costa construídas no âmbito da própria escritura teatral. Schneider (2011), ao tratar sobre o outro eu, no que tange às relações entre o autor e suas personagens, afirma haver “[...] uma relação de projeção, de representação, de lembranças, de afetos ou de sensações [que] une todo romancista a todas as suas personagens” (SCHNEIDER, 2011, p. 23).

Conforme Marques (2012, p. 75),

[...] a própria literatura constitui-se num rico arquivo de imagens dos autores. Na nossa tradição literária, por exemplo, é possível surpreender algumas representações marcantes do poeta: o poeta inconfidente em Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga; o bardo romântico em Álvares de Azevedo e Fagundes Varela ou o poeta condoreiro e herói civilizador em Castro Alves; o poeta sacerdote da forma em Olavo Bilac; o poeta desvairista em Mário de Andrade; o poeta esgrimista, lutando com as palavras, em Carlos Drummond de Andrade [...].

No teatro de intervenção em estudo, encenam-se figurações do poeta revolucionário, anarquista, militante: O Poeta (responsável por um problema técnico no sistema controlador), em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), Bêbedo/Bêbado (sujeito estrategista) ou Aflor/A Flor (símbolo de aprendizagem, possibilidade de mudança) em *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* (COSTA, 1976),  $\Delta$  –

Determinante e Gralha (sujeitos críticos que interferem na esfera pública), em *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977), Enigma 1 – O Poeta (revolucionário morto), em *Anatomia das feras* (COSTA, 1978), Lúifer (tradutora, leitora e escritora de livros), em *Glub! Estória de um espanto* (COSTA, 1979) e Piton (“o líder”, filho de ex-escravo revolucionário) ou Emiliano (“o rebelde”), em *Casa de cães amestrados* (COSTA, 1980).

O processo de construção desses personagens constitui-se a partir de um jogo de imagens que se dá no viés da mudança, todavia, em sentido de permanência, em um movimento de repetição próprio da arte e da linguagem. Deleuze (2006 [1968]) estuda o movimento de repetição não sob o crivo da semelhança, em sentido negativo, mas como força e potência criativa, afirmação de um vir a ser, devir, que cria uma singularidade, pois traz em si a diferença. “[...] [A] repetição [...] exprime [...] uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, [...], uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão” (DELEUZE, 2006 [1968], p. 12).

Esse movimento de repetição, de reinvenção, ocorre ainda no que tange à construção de uma imagem do mar, na alusão à nação brasileira e ao sentimento do homem, à época, configurada explicitamente na maioria dos textos da SECPE (em *Aprender a nada-r*; *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*; *Glub! Estória de um espanto*; e *Casa de cães amestrados*), sempre de forma distinta, por meio de linguagem verbal e/ou linguagem cênica. A analogia com o mar permite, simbolicamente, esboçar uma imagem quanto à imensidade de acontecimentos turbulentos e ao sentimento de incerteza e de mistério por parte do homem que sobrevivia às ondas, com avanços e recuos, como se estivesse em um labirinto, que o tomava e o absorvia, e, às vezes, até o sufocava.

Ligado a esse sentimento, há, em todos os textos, inscrições quanto à necessidade de aprender novas formas/fórmulas, novas medidas, de analisar o ocorrido, de elaborar um plano estratégico, de executar um contra-ataque, e, às vezes, uma luta armada. A noção de aprendizagem apresentada de modo contundente em *Aprender a nada-r*, que funcionou como laboratório de experimentação, texto que acreditamos ter sido revisitado em diferentes momentos, atravessa os outros textos, como uma indicação de que o caminho para a transformação da sociedade é a busca por saber, procedimento de criação e de luta, que envolve diferentes tipos de conhecimento, de linguagem e de abordagem.

Essa noção de aprendizagem, de busca por saber, lemos também como procedimento de investimento em um gesto vanguardista de ruptura de convenções tradicionais, atitude consciente caracterizada pela supracitada busca de reateatralização, reiteramos, de outras formas de encenação, ato contínuo de reflexão e de práxis quanto ao próprio teatro, teatro-objeto, às suas possibilidades expressivas, estudando-o como espaço de experiência, recusando ser representacional, ilusão de realidade, mas sim meio de constituição, de criação e de crítica do mundo.

Produzir a SECPE, prática de saber e de resistência, colocar em cena textos-peças-manifestos, sobretudo naquele contexto histórico, foi, por si só, discutir relações de poder e de espaço, conceitos aos quais estão atreladas instâncias política, social, étnico-racial, de gênero, sexual, cultural etc.. É, ainda hoje, impostar uma voz, erguer um corpo, firmar um passo, demarcar um espaço, provocar a promoção de novos sentidos, novas percepções do teatro e da sociedade, mas também da ciência e da arte, possibilitando, em diferentes tempos, práticas, pesquisas e estudos vários.

Considerando a relação entre texto, autora, editora e mundo, esta tese de doutoramento, desenvolvida no âmbito da Filologia, funciona como subsídio para a (re)construção da memória e da história do teatro baiano, nordestino, brasileiro, em tempos de ditadura militar. Na contemporaneidade, mais que em outros tempos, a Filologia tem sido convocada a participar de um processo de atualização e de ressignificação de textos e de leituras, compreendida como ação crítica, gesto de interpretação, construção ética de leitura (SACRAMENTO; SANTOS, 2017), prática de saber-poder atravessada por instâncias sociais, políticas e culturais.

#### A leitura filológica

[...] é [...] uma ética, um modo de participação ativa e deliberada na esfera mundana textual, política, cultural, que situa necessariamente o crítico em relação às circunstâncias de produção de suas intervenções e o coloca em um campo aberto em que não há estabilidade previamente constituída para o empreendimento interpretativo (SACRAMENTO; SANTOS, 2017, p. 135).

Vivenciamos um momento de ampliação do espaço de construção da leitura filológica (SACRAMENTO; SANTOS, 2017), parte de uma reflexão epistemológica iniciada em fins do século XX sobre o próprio conhecimento científico, a relevância das condições sociais e dos contextos culturais, da subjetividade e do caráter discursivo do conhecimento nas pesquisas (SANTOS, 2008 [1987]), bem como de uma reafirmação da articulação entre a dimensão acadêmica e a dimensão sociopolítica da universidade

funcional, instituição social, e não universidade-fábrica, operacional, de resultados, organização (CHAUI, 2016).

Nesse sentido, temos reavaliado nosso papel de filólogo-editor, mediador e intérprete, que toma decisões críticas, interpela documentos e produz monumentos, compreendendo e assumindo nosso papel como também sujeitos do saber e do mundo, que se revisita, se questiona e se (re)inscreve em suas leituras e em seus textos, reconhecendo, em consonância com Hissa (2017 [2013]), que não existe uma verdade nas/e das coisas nem do/e no mundo, o que existem são linguagens, escritas e interpretações articuladas aos modos de pensar, de fazer, de ser e de estar no mundo.

No estudo da história de um texto, de um sujeito, de uma sociedade, na constituição e interpretação de dossiês, na apresentação de edições e leituras crítico-filológicas, estreitamos o enlace com outros saberes, conforme a especificidade do objeto de estudo e o objetivo do trabalho, sem perder de vista nosso lugar de enunciação, a Filologia, espaço inerentemente dialógico e político, que tem se reinventado, ao longo dos anos, de acordo com mudanças quanto à concepção de texto, ligada à de autor e de leitor.

Realizamos as atividades de (i) sistematização do ANC, de catalogação e de inventariação dos documentos, por séries e subséries, conforme proposta apresentada por Santos (2018); (ii) revisitação e elaboração de edições dos textos da SECPE, fac-similar digital, interpretativa, crítica e sinóptico-crítica hipermídia, baseando-nos na metodologia editorial adotada pela ETTC para a dramaturgia censurada de diferentes teatrólogos; (iii) (re)visitação de projetos editoriais eletrônicos desenvolvidos no âmbito do PPGLitCult-UFBA e elaboração de um arquivo hipertextual do dossiê da série, contribuindo com a reconfiguração de um paradigma editorial condizente com as demandas e os desafios do século XXI; (iv) construção de uma leitura crítico-filológica dos diferentes papéis assumidos por Nivalda Costa, na condição de dramaturga, diretora e intelectual, a partir da referida plataforma eletrônica.

Para editar parte da dramaturgia censurada de Nivalda Costa, a SECPE, considerando o papel por ela desempenhado no contexto militar, portanto, transitamos por outros caminhos, estabelecemos diálogos em rede, “[...] estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação, e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento [...]” (MUSSO, 2004, p. 31), adotada por nós como operador para a ação de leitura crítico-filológica. Tecemos diálogos com outros saberes ao

desenvolvermos diferentes atividades, contudo, sentimos, no processo de feitura do arquivo hipertextual, que nós filólogos-editores precisamos, em alguma medida, de ter conhecimento quanto ao ambiente, a recursos e a programas eletrônicos próprios da era digital; de estreitar as relações com especialistas da área da Informática, construindo, quando possível, grupos de pesquisa multidisciplinares; de proporcionar uma formação acadêmica mais ampla, conforme aponta Lucía Megías (2008), ofertando ao pesquisador conhecimento no âmbito das humanidades digitais, para que possa ter maior independência quanto ao planejamento, à elaboração, à manutenção e à atualização de seus projetos editoriais eletrônicos.

Apresentamos um exercício prático da filologia, condizente com nosso tempo, ao reunir e relacionar em um único espaço, digital, documentos e edições, textos críticos para leitura, encenação e/ou estudo, dando a ver, a ler e a conhecer parte significativa da dramaturgia de Nivalda Costa, mas também desse sujeito, produtor e mediador cultural. Conseqüentemente, damos a ler também outras perspectivas sobre a história do teatro baiano, em determinado período, que envolve o desenvolvimento de um teatro de grupo amador, de um teatro negro e de um teatro de guerrilha. Assim, endossamos a leitura proposta por Sacramento e Santos (2017), que discutem acerca da resistência humanista da Filologia, a partir dos pressupostos de Said (2007), da “[...] possibilidade de esta alargar não apenas as circunstâncias de diálogo do próprio crítico, mas sobretudo o raio de leitura e percepção de outros indivíduos” (SACRAMENTO; SANTOS, 2017, p. 141).

No estudo da SECPE e da própria artista, nós atuamos (e temos atuado, ao longo de aproximadamente dez anos), em uma conduta crítica, na preservação, documentação e difusão de textos de relevante valor histórico e artístico, bem como no processo de representação, historicização e de (des)articulação de narrativas e de discursos por meio da apresentação de diferentes orientações de leitura, a partir das edições em formato hipermídia e dos textos críticos em formato de impressão, possibilitando a (re)visitação e o (re)conhecimento de uma mulher, negra, homossexual, classe média baixa, estudante, líder de grupo de teatro amador, de sua trajetória e de parte de sua criação intelectual, pelo viés do tecido-texto, (re)construído na trama do arquivo e dos acervos que guardam os documentos/monumentos da produção artístico-cultural de Nivalda Costa.



Orientamos a leitura, a partir do texto teatral, em sua relação com os outros documentos, em perspectiva filológica, fazendo emergir, aos poucos, Nivalda Costa, artista multifacetada, por meio do olhar desta pesquisadora, da interpretação dos documentos, das pesquisas em acervos, das experiências dos outros “encontros”, das trocas com orientadora e com outros pesquisadores. Trazemos à cena Nivalda Costa ao apresentar e ao ler suas produções e enunciações, deixando-a “falar” por si mesma, em muitos momentos, possibilitando ao leitor conhecer seu discurso e criar, progressivamente, ele próprio, uma imagem de Nivalda Costa, a partir do conhecimento de sua dramaturgia, de seus textos teatrais, de informações sobre o contexto de produção e de recepção dos mesmos, para somente depois traçarmos um perfil da artista.

Nivalda Costa, estudiosa, pesquisadora nata, ao longo de sua vida, desempenhou papel de intelectual, de dramaturga e de diretora, e buscou, incessantemente, conhecimento, em diferentes domínios/campos, empreendendo leituras críticas, antropológicas e antropofágicas, dentro e fora da academia, em uma produção de saber e de poder, por meio da qual atuou como produtora e mediadora cultural, na promoção de informação e de reflexão, impactando a formação de crianças e adolescentes.

Em sua trajetória, ela, mulher negra, engajada e amadora, de acordo com suas experiências e vivências, lutou contra a repressão, a censura e o preconceito, em diferentes instâncias, produzindo textos/discursos, promovendo atividades socioculturais, participando de movimentos e de manifestações, articulada a grupos de intelectuais, a escritores, a militantes, a artistas, em muitas práticas de resistência, de dessacralização, de descentramentos, de rupturas.

Impulsionada por circunstâncias sociopolíticas e culturais, Nivalda Costa adotou o teatro como procedimento privilegiado de criação, de crítica e de experimento, envolvendo-se, como uma teatróloga, em todos os momentos e em todas as atividades de desenvolvimento dos espetáculos, enfrentando o governo, ousando junto a colegas de profissão, surpreendendo a crítica e “ativando” o público na apresentação de seus textos-peças-manifestos, resultantes de estudos cênicos, de uma postura e de uma prática epistemológica transgressora e dialógica, à frente de seu tempo.

## REFERÊNCIAS

### Gerais

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1971]. Disponível em: <https://www.academia.edu/36084540/>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *A crítica filológica nas tessituras digitais: arquivo hipertextual e edição de textos teatrais de Jurema Penna*. 2014. 321 f. 2 v. (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27557>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ALMEIDA, Isabela Santos de. *Três fios do bordado de Jurema Penna: leituras filológicas de uma dramaturgia baiana*. 2011. 246 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8395>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Edição e crítica filológica do texto teatral censurado. *Revista da ABRALIN*, v.16, n.3, p. 19-49, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52301>. Acesso em: 10 set. 2017.
- ALVES, Hebe. Década de 70. In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO: 60/70/80/90, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2008. 1 CD-ROM.
- ARAÚJO, Antônio. A cena como processo de conhecimento. In: RAMOS, Luiz Fernando. *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012. p. 105-113.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Niterói: UDUERJ, 2010.
- ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: [www.arquivonacional.gov.br](http://www.arquivonacional.gov.br). Acesso em: 16 nov. 2018.
- ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 207-233.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994 [1992].
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003 [2001]. Disponível em: <https://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- BARBÉRIS, P. A sociocrítica. In: BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução O. M. Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 143-182.

- BARREIROS, Patrício Nunes. Princípios e critérios para edições digitais de documentos de acervos literários. In: ALMEIDA, Isabela Santos de; BARREIROS, Patrício Nunes; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia e humanidades digitais*. Feira de Santana: EDUEFS, 2018. p. 281-317.
- BARREIROS, Patrício Nunes. A relevância do dossiê arquivístico em edições digitais de documentos de acervos de escritores. *Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas*, v. 2, 2014. p. 20-33. Disponível em: <https://eulaliomotta.files.wordpress.com>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- BARREIROS, Patrício Nunes. *O pasquineiro da roça*: edição dos panfletos de Eulálio Motta. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2013.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1984]. p. 57-64.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. As especificidades semânticas e genéticas do documento de arquivo. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia, Críticas e Processos de Criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 107-117.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BIASI, Pierre-Marc de. Processos de escritura e fases genéticas. In: \_\_\_\_\_. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010 [2000]. p. 39-65.
- BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução Marco A. Nogueira. São Paulo: UNESP, 1997 [1993].
- BORGES, Rosa. Entre acervos, edição e crítica filológica. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGOLOGIA, 16., 2012, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. v. XVI. p. 515-524. Disponível em: [http://www.filologia.org.br/xvi\\_cnlf/tomo\\_1/045.pdf](http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/045.pdf). Acesso em: 23 ago. 2018.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- BORDINI, Maria da Glória. A função memorial dos acervos em tempos digitais. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 119-160.
- BORDINI, Maria da Glória. Manual de Organização do Acervo Literário de Erico Verissimo. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 1., jan. 1995. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/309698565/Manual-de-Organizacao-de-Acervos-Literarios>. Acesso em: 24 maio 2016.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996 [1986]. p. 183-191.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. Tradução Rosa Maria Ribeiro da Silva. In: POUILLON et al. *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968 [1966]. p. 105-145.
- BRASIL. *Coletânea de todos os decretos e leis sobre censura cinematográfica, cinema nacional, teatro, imprensa, direitos autorais DSP, SCDP*. Brasília: Departamento de Imprensa Nacional, 1963.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1963]. p. 31-48.

- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2002. p. 7-46.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975 [1965].
- CAMPOS, Vera Felicidade de Almeida. *Mãe Stella de Oxóssi: perfil de uma liderança religiosa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8571107378>. Acesso em: 14 set. 2018.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Arquivos-relicários: múltiplas narrativas para a construção da história e da memória. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011. p. 325-340.
- CARVALHO, Rosa Borges Santos. *Poemas do Mar de Arthur de Salles: edição crítico-genética e estudo*. 2002. xxxvi + 809 + 56 il. 2v. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- CERQUIGLINI, B. *Une nouvelle philologie?*. 2000. Disponível em: [magyar-irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm](http://irodalom.elte.hu/colloquia/000601/cerq.htm). Acesso em: 02 ago. 2018.
- CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: 1, artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Aves. Petrópolis: VOZES, 1994 [1990]. p. 199-217.
- CHARTIER, Roger. Conversando com Roger Chartier sobre a obra de Michel Foucault. [Entrevista cedida a] Marco Antonio Milani e Aline Menoncello. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 125-136, jan./jun. 2015. Disponível em: [www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF30/13\\_Conversando\\_com\\_Roger\\_Chartier.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF30/13_Conversando_com_Roger_Chartier.pdf). Acesso em: 18 set. 2018.
- CHARTIER, Roger. Prólogo. Un humanista entre dos mundos: Don Mckenzie. In: MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 [1991], p. 5-18.
- CHARTIER, Roger. Morte ou transfiguração do leitor? In: \_\_\_\_\_. *Os Desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p. 101-123.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Algés, Portugal: DiFel, 2002 [1982].
- CHAUÍ, Marilena. Contra a universidade operacional, contra a servidão voluntária. In: CONGRESSO UFBA 70 ANOS, 2016. Salvador, *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOI09aeIBtI>. Acesso em: 26 set. 2017.
- CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção? In: NOVAES, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Disponível em: [https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual\\_engajado.pdf](https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf). Acesso em: 3 dez. 2018.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000 [1994].
- CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, abr. 1995. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8848>. Acesso em: 10 out. 2018.
- CIRILLO, José. Acervos digitais e crítica genética: ferramentas para as memórias de uma escritura digital. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 147-160.

- COLLING, Ana Maria. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. *OPIS*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 370-383, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opis/article/view/33836>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- CORÔA, Williane Silva. *Edição de texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem Made in Bahia, de Antonio Cerqueira*. 2012. 200 f. + CD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10829>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- CORREIA, Fabiana Prudente. *Filologia e Humanidades digitais no estudo da dramaturgia censurada de Roberto Athayde: acervo e edição de Os desinibidos*. 2018. 348 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- CORREIA, Fabiana Prudente. *O desabrochar de uma flor em tempos de repressão: edição e crítica filológica de Apareceu a Margarida, de Roberto Athayde*. 2013. 216 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27767>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- CORREIA, Hugo Leonardo Pires. *Bemvindo Sequeira e a cena política nas tramas de Me segura que eu vou dar um voto: edição e crítica filológica do texto teatral*. 2014. 216 f. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999 [1996].
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006 [1968].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 [1980]. v.1.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 [1995].
- DOURADO, Paulo. Década de 80. In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO: 60/70/80/90, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2008. 1 CD-ROM.
- DUARTE, Luiz Fagundes. Tempo de perguntar. *Veredas: revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 8, p. 11-29, 2007. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver>. Acesso em: 10 out. 2018.
- DUARTE, Luiz Fagundes. 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.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. *Cadernos AEL*, São Paulo, v.10, n.18/19, p. 81-125, 2003. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2510>. Acesso em: 10 out. 2018.

- FAGUNDES, Carla Cecí Rocha. *Deolindo Checcucci e o teatro infantil baiano no contexto da ditadura militar*: arquivo, edição e estudo crítico-filológico. 2019. 307 f. 2 v. (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.
- FAGUNDES, Carla Cecí Rocha. *Edição e crítica filológica de Pau e Osso S/A do Amador Amadeu: o teatro amador em cena*. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25528>. Acesso em: 10 out. 2018.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. Modulações da margem. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Modos da Margem*: figurações da marginalidade na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 19-43.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. Teatros Pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J.;
- FERNANDES, Sílvia (org.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 11-30.
- FERREIRA, Jorge Luiz. O império Inca: o império dos quatro quadrantes. In: \_\_\_\_\_. *Incas e Astecas: culturas pré-colombianas*. São Paulo: Ática, 1988. p. 37-62.
- FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução Roberto Machado. Lisboa: Veja; Passagem, 2006 [1969], p. 29-87.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005 [1979].
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999 [1976].
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum*. Tradução Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997 [1975].
- GABRIEL, Guiomar; TEIXEIRA, José A. Carvalho. Ronald D. Laing: a política da psicopatologia. 254DIDA. *QXD*, [s. l.], p. 661-673, mar. 2008. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/handle/10400.12/121>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420 f. Tese (Doutorado em História social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 121-127, 1998. Disponível em: [bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh](http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh). Acesso em: 20 abr. 2017.
- GOMES, Maria Laura Magalhães. *História do Ensino da Matemática: uma introdução*. Belo Horizonte: CAED-UFMG, 2012. Disponível em: [www.mat.ufmg.br/ead/acervo/.../historia%20do%20ensino%20da%20matematica.pdf](http://www.mat.ufmg.br/ead/acervo/.../historia%20do%20ensino%20da%20matematica.pdf). Acesso em: 20 abr. 2017.

- GOMES, Nilma Lino. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina/CES, 2009. p. 419-441.
- GRAMSCI, Antonio. Contribuições para uma história dos intelectuais. In: \_\_\_\_\_. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982 [1949]. p. 1-23.
- GREEN, James N. et. al. Somos – Grupo de Afirmação Homossexual: 24 anos depois. Reflexões sobre os primeiros momentos do movimento homossexual no Brasil. *Cadernos AEL*, São Paulo, v.10, n.18/19, p. 47-75, 2003. Mesa-redonda. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ael/article/view/2509>. Acesso em: 10 out. 2018.
- GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. Tradução Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 269-285, abr. 1995. Disponível em: [www.revistas.usp.br/eav](http://www.revistas.usp.br/eav). Acesso em: 10 abr. 2010.
- GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 25 fev. 2015.
- GRÉSILLON, Almuth; THOMASSEAU, Jean-Marie. Cenas de gêneses teatrais. In: ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra et al (org.). *Processo de criação interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas*. Tradução Luciano Tayrovitch, Sílvia Anastácio e Takiko do Nascimento. Vinhedo: Horizonte, 2014 [2005]. p. 117-136.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992 [1968].
- GUINSBURG, Jacó. Brecht: Baal Dialeta. In: \_\_\_\_\_. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 101-104.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GUMBRECHT, H. U. *Los poderes de la Filología: dinámicas de una práctica académica del texto*. Tradução A. Mazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2007 [2003].
- GUZMÁN GUERRA, Antonio; TEJADA CALLER, Paloma. *¿Cómo estudiar filología?* Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997. Coleção Memo.
- HEIDEGGER, Martin. *Existence and Being*. Chicago: Gateway Edition, 1949. Introduction and analysis by Werner Brock.
- HEYMANN, Luciana Quillet. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2012.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2017 [2013].
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2009. Versão 3.0. CD-ROM.
- HOISEL, Evelina. Questões biográficas na rede de escritas do intelectual múltiplo. In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 161-173.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Tradução Luísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 [1999]. Disponível em: <https://pt.scribd.com>. Acesso em: 11 out. 2018.

- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 [1989]. Disponível em: [http://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario\\_de\\_filosofia\\_japiassu.pdf](http://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario_de_filosofia_japiassu.pdf). Acesso em: 06 nov. 2018.
- JESUS, Ludmila Antunes de. *A. Teatro de cordel de João Augusto entre arquivo(s), edição e estudos*. 2014. 177 f. + 1 DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- JESUS, Ludmila Antunes de. *A Dramaturgia de João Augusto: edição crítica de textos produzidos na época da ditadura militar*. 2008. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10824>. Acesso em: 06 nov. 2018.
- KASTAN, D. S. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: SEVCENKO, Nicolau; RISÉRIO, Antonio; KEHL, Maria Rita et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 31-37.
- KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves et al. *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 5-30.
- KURY, Mário da Gama. Introdução. In: ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991 [1990], p. 7-15.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000 [1974].
- LAING, R. D. *A política da experiência e a ave do paraíso*. Tradução Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1974 [1967].
- LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber*. Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Tradução Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 [1997].
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LEÃO, Raimundo Matos de. Década de 70. In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO: 60/70/80/90, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2008. 1 CD-ROM.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: EDUNICAMP, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. In: LE GOFF, Jacques (org.). *A História Nova*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 25-64.
- LEJEUNE, Philippe. Le pacte. In: \_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br>. Acesso em: 29 mar. 2017.
- LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005. p. 235-259.
- LOSE, Alícia Duhá et al. *Edições digitais de manuscritos: do século XVI ao século XXI*. In: CIRILLO, José; PASSOS, Marie- Hélène Paret (org.). *Materialidade e virtualidade no processo criativo*. Vinhedo, SP: Horizonte, 2011. p. 77-99.
- LOURENÇO, Isabel Maria Graça. *The William Blake Archive: da gravura iluminada à edição eletrônica*. 2009. 490f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt>. Acesso em: 20 abr. 2017.



- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Elogio del texto digital: claves para interpretar el nuevo paradigma*. Madrid: Fórcola, 2012.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. La informática humanística: una puerta abierta para los estudios medievales en el siglo XXI. *Revista de Poética medieval*, Madrid, n. 20, p. 163-185, 2008. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/8942/1/05--.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- MACIEL, Luiz Carlos. Teatro anos 70. In: SEVCENKO, Nicolau; RISÉRIO, Antonio; KEHL, Maria Rita *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 105-109.
- MAGALHÃES, Lívia Borges Souza. *Papéis que narram: os documentos do Mosteiro de São Bento da Bahia contam a história da instituição*. 2018. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.
- MARFUZ, Luiz. Década de 80. In: SEMINÁRIO HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO: 60/70/80/90, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2008. 1 CD-ROM.
- MARINHO, Teresinha. Preparo de edições fidedignas nas áreas da dramaturgia brasileira e do patrimônio histórico e artístico nacional. In: ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES, 1., 1986, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, FFCH da USP, 16 a 20 de setembro de 1985. Publicação em 1986. p. 175-292.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos. *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 59-88.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez. 2007. Disponível em: [www.pgletras.uerj.br](http://www.pgletras.uerj.br). Acesso em: 20 abr. 2017.
- MARQUILHAS, R. Filologia oitocentista e crítica textual. In: ALVES, Fernanda Mota *et al.* *Filologia, memória e esquecimento*. Act. 20. Lisboa, Húmus, 2010. p. 355-367. Disponível em: [www.clul.ulisboa.pt](http://www.clul.ulisboa.pt). Acesso em: 20 abr. 2017.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. A estilística do som. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 45-96.
- MCGANN, Jerome J. *The rationale of HyperText*. 1995. Disponível em: <http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>. Acesso em: 23 ago. 2018.
- MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In: TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. p. 17-43.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 [1991].
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989 [1985].
- MIRANDA, Ricardo; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Televisão, as imagens e os sons: no ar, o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MOREIRA, M. Speculum Minus. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Textualis in Caelum Revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 71-163.

- MORIN, Edgar. “Sapiens-Demens”. In: \_\_\_\_\_. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 [1973]. p. 101-118.
- MORRÁS, María. Informática y crítica textual: realidades y deseos. In: VEGA RAMOS, Maria José (coord.). *Literatura hipertextual y teoría literária*. La Rioja: Mare Nostrum Comunicación, 2003. p. 225-240. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>. Acesso em: 20 maio 2010.
- MOTA, Lia Duarte. Plínio Marcos: faces de um personagem marginal. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do (org.). *Modos da Margem: figurações da marginalidade na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 326-347.
- MOTA, Mabel Meira. *Filologia e Arquivística em tempos digitais: o arquivo hipertextual e as edições filológicas de A Escolha ou o Desembestado de Ariovaldo Matos*. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- MOTA, Mabel Meira. *Da trama do arquivo à trama detetivesca de Irani ou As Interrogações, de Ariovaldo Matos: leitura filológica do arquivo e edição do texto*. 2012. 220 f.. + DVD. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- MOURA, Clóvis. Palmares: república de homens livres. In: \_\_\_\_\_. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo: Ática, 1989. p. 38-63.
- MOURA, Clóvis. O quilombo dos Palmares. In: \_\_\_\_\_. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. São Paulo: Zumbi, 1959. p.109-128.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. Haroldo de Campos ou A educação do sexto sentido. In: CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas Haroldo de Campos*. São Paulo: Global, 2000 [1992]. p. 7-17.
- PAIXÃO DE SOUSA, M. C. A Filologia Digital em língua Portuguesa: alguns caminhos. In: GONLÇALVEZ, Maria Filomena (dir.). *Património Textual e Humanidades Digitais: da antiga à nova Filologia*. Évora: Publicações do Cidehus, 2013. p. 113-138. Disponível em: <http://books.openedition.org/cidehus/1073>. Acesso em: 26 dez. 2016.
- PAIXÃO, Sofia. s.v. “Identidade”. In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/identidade/>. Acesso em: 20 set. 2018.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1996].
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. 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: 70, 1979. p. 211-235.
- PRETI, Dino. A representação escrita das variações da língua oral. In: \_\_\_\_\_. *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Nacional, 1987. p. 61-75.

- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina/CES, 2009. p. 72-117.
- RAMOS, Fernando Luiz. Pós-dramático ou poética da cena. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (org.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 59-70.
- REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/86759036/>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- RIBEIRO, Santuza Naves; BOTELHO, Isaura. A televisão e o poder autoritário. In: CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves *et al.* *Anos 70: televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 85-92.
- RISÉRIO, Antonio. Movimentos negros hoje. In: \_\_\_\_\_. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 353-387.
- RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: SEVCENKO, Nicolau; RISÉRIO, Antonio; KEHL, Maria Rita *et al.* *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. p. 25-30.
- RODRIGUES, C.; MONTEIRO, V. A.; GARCIA, W. de Q. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora, 1971.
- RODRIGUES, Jayron *et al.* O ensino de biologia na década de 70 e 80 a partir da análise de livros didáticos. *SBenBio*, São Carlos, SP, n. 7, p. 4052- 4063, out. 2014. Disponível em: <http://www.sbenbio.org.br>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. [Entrevista cedida a] Fernández Polanco e Antonio Pradel. *Humboldt: revista do Goethe Institut Brasilien*, Munique, jun. 2016 [2015]. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ROLNIK, Suely. Entrevista: Suely Rolnik. [Entrevista cedida a] Pedro Britto. *Redobra*, Salvador, n. 8, 18 nov. 2010. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro não é instrumento a serviço da literatura. [S. l.: s. n.], 1996 [1993].
- SACRAMENTO, Arivaldo; SANTOS, Lucas de Jesus. A Filologia como ética de leitura. *Revista da ABRALIN*, v.16, n.2, p. 129-168, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/download/52291/32218>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- SAID, Edward. O regresso à filologia. In: \_\_\_\_\_. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007 [2004]. p. 80-109.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005 [1994].
- SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, Denis de (org.). *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Tradução Eliana Aguiar; Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 25-50.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SANTOS, Adriana Patrícia dos. *Atores negros e atrizes negras: das companhias ao teatro de grupo*. 2011. 218 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina/CES, 2009. p. 23-71.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina/CES, 2009. p. 9-19.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A ecologia de saberes. In: \_\_\_\_\_. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2008 [2006]. p. 137-165.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008 [1987].
- SANTOS, Rosa Borges dos. Dramaturgia censurada em arquivo digital: acervos e edição. In: ALMEIDA, Isabela Santos de; BARREIROS, Patrício Nunes; SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Filologia e humanidades digitais*. Feira de Santana: EDUEFS, 2018. p. 103-130.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Filologia, Genética e Sociologia dos textos: um diálogo entre críticas. In: ROMANELLI, Sergio (org.). *Compendio de Crítica Genética: América Latina*. Vinhedo: Horizonte, 2015. p. 43-50.
- SANTOS, Rosa Borges dos (org.). *Edição e estudo de textos teatrais censurados na Bahia: a Filologia em diálogo com a Literatura, a História e o Teatro*. Salvador: EDUFBA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26433>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de; TRAVAGLIA, Luiz Carlos (org.). *Múltiplas perspectivas em linguística*. Uberlândia: EDUFU, 2008. 1 CD-ROM. p. 2663-2670.
- SCHNEIDER, Michel. O outro eu. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011. p. 16-31.
- SHILLINGSBURG, P. *General Principles for Electronic Scholarly Editions*. 1993. Disponível em: <http://sunsite.berkeley.edu/MLA/principles.html>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- SILVA, Maximiano de Carvalho e. Crítica Textual: conceito – objeto – finalidade. *Confluência: revista do Instituto de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Linceu Literário Português, n. 7, 1º sem. 1994. p. 57-63.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996. p. 231-269.
- SONTAG, Susan. Abordando Artaud. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de Saturno*. Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1986. p. 15-57.
- SOUZA, A. S.. *Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudo de sexualidades*. 2014. 358 f. + DVD. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27656>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- SOUZA, Ari Sacramento. Meandros filológicos: repensando o lugar da edição crítica frente aos desígnios pós-modernos. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS FILOLÓGICOS, 3, 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Quarteto, EDUFBA, 2008, v. 1.
- SCHWARTZ, Joan M.; COOK, Terry. Arquivos, documentos e poder: a construção da memória moderna. Tradução Cylaine Maria das Neves, Maria Cristina Vendrameto e Pedro Condoleo de Queiroz. *Registro: revista do Arquivo Municipal de Indaiatuba*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 15-30, 2004 [2002]. Disponível em: <http://www.promemoria.indaiatuba.sp.gov.br>. Acesso em: 20 abr. 2017.

- SOUZA, D. Glub! Estória de um espanto: entre a Crítica Textual e a Nova Retórica. *Diálogo das Letras*, v. 2, p. 85-103, 2013 [2010]. ISSN 2316-1795. Disponível em: <http://periodicos.uern.br/index.php/dialogodasletras>. Acesso em: 5 maio 2016.
- SOUZA, Débora de. *Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa*: processo de construção dos textos e edição. 2012. 251 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528>. Acesso em: 14 jan. 2016.
- SOUZA, Débora de. O trabalho filológico com textos teatrais de Nivalda Costa. *Inventário*, n. 9, p. 1-13, 2011. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br>. Acesso em: 14 jan. 2019.
- SOUZA, Débora de. *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa*: edição e estudo do auditório e das condições de argumentação. 2010. 51f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.
- SOUZA, Débora de. *Vegetal vigiado, de Nivalda Costa*: texto e censura (por uma análise de estratégias para driblar a censura). 2009. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2009.
- SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução Sandra Regina G. Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010 [1985].
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1996].
- URBINA, Eduardo *et al.* *Edición variorum eletrónica del Quijote*. 2008. Disponível em: <http://cervantes.tamu.edu/V2/variorum/index.htm>. Acesso em: 09 jul. 2018.
- URBINA, Eduardo *et al.* Humanidades digitais, crítica textual y la edición variorum electrónica del Quijote (EVE DQ). AISPI. *Actas XXIII (2005)*... p. 223-235. Disponível em: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I\\_20.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/21/I_20.pdf). Acesso em: 09 jul. 2018.
- URBINA, Eduardo *et al.* *La edición variorum electrónica del “Quijote”*. Castilha: Universidade de Castilha-LA Mancha; Texas: Center for the Study of Digital Libraries, Texas A&M University, 2002. Disponível em: <http://cervantes.tamu.edu/V2/variorum/pres.pdf>. Acesso em: 20 set. 2011.
- URBINA, Eduardo *et al.* *La edición electrónica variorum del Quijote*: avances y estado actual. [2002]. Disponível em: [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/.../cl.../cl\\_X\\_45.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/.../cl.../cl_X_45.pdf). Acesso em: 20 set. 2018.
- VISENTINI, Paulo Fagundes. *A revolução vietnamita: da liberdade nacional ao socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2008 [2007].
- WARREN, Michelle R. “Post-philology”. In: INGHAM, Patricia Clare; WARREN, Michelle R (ed.). *Post-colonial Move: Medieval through Modern*. New York: Palgrave, 2003. p. 19-42.
- WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ZANCARINI, Jean-Claude. Uma Filologia Política: os tempos e as manobras das palavras (Florença, 1494-1530). In: DESCENDRE, R.; FOURNEL, J. L.;

ZANCARINI, J. C. *Estudos sobre a língua política: filologia e política na Florença do século XVI*. Cáceres: Unemat; Lyon, ANR - Triangle; Campinas: RG, 2008. p. 7-20.

### Obras literárias e teatrais

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009 [1928]. p. 504-511.

ANDRADE, O. Manifesto da Poesia Pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009 [1924]. p. 472-478.

ANDRADE, Oswald de. A morta. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas – 8. A Morta. O rei da vela. O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973 [1937]. P. 5-56.

ANDRADE, Oswald de. O coisa. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas – 5. Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 [1943]. p. 70-73.

ANDRADE, Oswald de. Recordação do país infantil. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas – 2. Memórias sentimentais de João Miramar*. Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 [1933]. p. 142.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002 [1957].

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001 [1969].

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011 [1984]. Organização Trajano Vieira.

CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas Haroldo de Campos*. São Paulo: Global, 2000 [1992]. Seleção Inês Oseki-Dépré.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005 [1942].

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015 [1962].

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991 [1990].

HUGHES, Langston. Eu também sou América. Tradução Sylvio Back. *Folha de São Paulo*, 15 fev. 1998 [1926]. Caderno Mais! Disponível em: [www.ufrgs.br/cdrom/hughes/hughes.pdf](http://www.ufrgs.br/cdrom/hughes/hughes.pdf). Acesso em: 20 ago. 2016.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963 [1915].

LACOMBE, Amélia. [Contra-capá]. SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Tradução Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009 [1943]. Com aquarelas do autor.

LORCA, Federico Garcia; SOFFREDINI. *Yerma*. 1967.

NERUDA, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Seix Barral: Grupo Planeta, 2005 [1950].

PIGNATARI, Décio. Incipit. *Código*, Salvador, n. 2, 1975. Periódico alternativo. 1974-1990. Disponível em: <http://www.codigorevista.org/nave/>. Acesso em: 20 nov. 2018.

QORPO SANTO, José de Campos Leão. *Mateus e Mateusa*. Porto Alegre: Escritos, 2004 [1866].

RODRIGUES, Nelson. A Falecida: tragédia carioca em três atos (1953). In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 48-119.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Tradução Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009 [1943]. Com aquarelas do autor.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: Annablume, 2009 [1960].

### **Varia**

ABDIAS: festival será realizado mesmo sem o apoio do Governo. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 4 ago. 1978.

ADOBE. *Assinatura de PDFs*. 2018. Disponível em: <https://helpx.adobe.com/br>. Acesso em: 09 ago. 2018.

ALENCAR, Mauro. *O direito de renascer*. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://lasa.international.pitt.edu>. Acesso em: 10 out. 2018.

ALMEIDA, Isabela Santos de. *Currículo Lattes*. 28 fev. 2018. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5668210250275216>. Acesso em: 12 dez. 2018.

ARTE negra dá início a festival. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 3, 7 ago. 1978.

ARTE Negra não recebe ajuda da Prefeitura. *Jornal da Bahia*, Salvador, 3 ago. 1978.

ARTISTAS norte-americanos farão shows em Salvador. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 13, 15 jul. 1978.

BAHIA vai ser sede do Festival de Arte Negra. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 12, 8 jul. 1978.

BIOLOGICAL SCIENCES CURRICULUM STUDY. [Livro didático de Biologia]. São Paulo: EDART, 1972. Versão verde.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2004. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br>. Acesso em: 25 out. 2018.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394/96. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, p. 1, 10 jan. 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/>. Acesso em: 25 out. 2018.

CAIGNET, Félix. *O direito de nascer*. 1940. Radionovela. Disponível em: <https://youtu.be/xUjffY4Bgow>. Acesso em: 20 ago. 2018. Trecho da Rádio Nacional, ano 1950.

CÂMARA, Rogério. *Introdução: origens do poema processo*. 2009. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CAPINAN, José Carlos. *O pólen da diáspora nas culturas fecundas*. 2011. Disponível em: <http://www.museuafrobrasileiro.com.br>. Acesso em: 14 out. 2018.

CASANDO-SE com brancos, negros brasileiros tentam desaparecer. *Jornal da Bahia*, Salvador, 16 jul. 1978.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Para rasgar o silêncio: a literatura baiana nas vozes de escritoras negras contemporâneas. In: PALESTRA em homenagem a Nivalda Costa (*in memoriam*) e Aline França (hoje), mar. 2018, Salvador, Academia de Letras da Bahia.

CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS. Apresentação. 2017. Disponível em: <http://www.ceao.ufba.br>. Acesso em: 14 out. 2018.

CORREIO DA BAHIA, Salvador, 2 abr. 1980. Seção Teatro.

COSTA, Nivalda. [Poema-processo]. [200-]. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2016.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, p. 14, 3 ago. 1978. Seção Teatro.

- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Capinan*. [2002?]. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2018.
- DIGITAL Variants. [1996]. Disponível em: <http://www.digitalvariants.org>. Acesso em 29 jun. 2018.
- “EXPERIÊNCIA do Negro” é tema da palestra de hoje. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 13, 3 ago. 1978.
- FERNANDES, Laura. ‘Temos um acervo importante que está ameaçado’, diz Capinan sobre o Muncab. *Correio da Bahia*, Salvador, 12 nov. 2016. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br>. Acesso em: 14 out. 2018.
- FREITAS, Rafael. Arembepe: museu a céu aberto para contar história da aldeia hippie e seus anos loucos. *Correio da Bahia*, Salvador, 28 set. 2016. Disponível em: <https://www2.correio24horas.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- FUNDAÇÃO CASA DE JOGE AMADO. *Revista Exu*. 2015. Disponível em: <http://www.jorgeamado.org.br>. Acesso em: 14 out. 2016.
- FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Luiza Bairros*. 2013. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=26676.2013>. Acesso em: 21 set. 2018.
- GALVES, Charlotte; ANDRADE, Aroldo Leal de; FARIA, Pablo. *Tycho Brahe Parsed Corpus of Historical Portuguese*. 2017. Disponível em: <http://www.tycho.iel.unicamp.br/>. Acesso em: 06 ago. 2018.
- GEISEL chega a Salvador amanhã. *Diário de Notícias*, Salvador, 28 jun. 1978.
- GOMES, Antônio Carlos. *O Guarani*. 1868. Abertura. Maestro Goethe. Disponível em: <https://youtu.be/UMkLchCMNfo>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- HANNA, William; BARBERA, Joseph. *Os Flintstones*. 1960. Disponível em: <http://www.hannabarbera.com.br/hb.php>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- HISTÓRIA do cinema. [200-?]. Disponível em: <http://www.historiadetudo.com/>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- INCERTA a realização do Festival de Arte Negra. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 27 jul. 1978.
- CHEAP Thrills. [Intérprete]: Janis Joplin. Washington: Columbia Records, 1968. 1 disco sonoro. Disponível em: <https://www.discogs.com>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- LEGISLAÇÃO Informatizada. Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946. Publicação Original. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br>. Acesso em: 28 dez. 2018.
- JUXTA COMMONS. Disponível em: <http://juxtacommons.org/home/index>. Acesso em: 24 ago. 2018.
- KIBUKO, Oubí Inaê. *Á memória, vida e obra do poeta baiano José Carlos Limeira*. 13 mar. 2016. Disponível em: <http://tamboresfalantes.blogspot.com>. Acesso em 20 out. 2018.
- MANIFESTO for the digital humanities. 2010. Disponível em: <http://tcp.hypotheses.org>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- MANUAL de Preparação dos Textos. 2007. Disponível em: <http://www.tycho.iel.unicamp.br>. Acesso em: 06 ago. 2018.
- MARFUZ, Luiz. A tribuna no palco e a tesoura na cabeça: o teatro de militância na década de 70, na Bahia. In: SEMINÁRIO VOZES DO TEATRO EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR: EQUIPE TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS, out. 2016, Salvador.
- MARFUZ, Luiz. *Paixão – Caminho do ressurgir da Catedral ao Pelourinho*. 1980, 18 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.



- MARIA, Linalva. Negros baianos despertam contra racismo. *Jornal da Bahia*, Salvador, 16 jul. 1978.
- MARTINS, James. *Código digital*: projeto revive lendária revista de poesia da Bahia. 13 dez. 2016. Disponível em: <http://bahia.ba/entretenimento>. Acesso em: 20 nov. 2018.
- JORGE Mautner. [Intérprete]: Jorge Mautner. Rio de Janeiro: Polydor, 1974. 1 disco sonoro. Disponível em: <https://genius.com/albums/Jorge-mautner/Jorge-mautner>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- MCGANN, Jerome J. *The complete writings and pictures of Dante Gabriel Rosseti*. [1996]. Disponível em: <http://www.rossettiarchive.org>. Acesso em: 18 set. 2018.
- MICHALSKI, Yan. O Teatro Brasileiro vem se mantendo pela grande capacidade de sobreviver. *Jornal da Bahia*, Salvador, 2 set. 1977.
- MNU – 10 anos de luta! *Nêgo*: jornal Nacional do Movimento Negro Unificado, Salvador, n. 14, abr. 1988.
- MOLERO, Érico. *Charles Schulz*. 2007. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com>. Acesso em: 27 ago. 2018.
- MOREIRA, Marcello. Crítica Textual e Ecdótica na contemporaneidade. In: MINICURSO, nov. 2017, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA.
- MUNDO Estranho. O que é o País Basco? *Super Interessante*, abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/>. Acesso em: 16 jan. 2019.
- MUSEU NACIONAL DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA. *Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira acentua ligação da cultura negra com o futebol*. 2014a. Disponível em: <http://www.museuafrobrasileiro.com.br>. Acesso em: 14 out. 2018.
- MUSEU NACIONAL DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA. *Galeria*. 2014b. Disponível em: <http://www.museuafrobrasileiro.com.br>. Acesso em: 14 out. 2018.
- NEGROS do novo mundo lutam em busca de sua identidade. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 15 set. 1977. Caderno 2, p. 9.
- PARECER n. 305/80. Brasília, 13 mar. 1980a. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.
- PROFESSOR Abdias Nascimento critica a atividade do Ceao. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 31 jul. 1978.
- PROJECT Xanadu. 2007. Disponível em: <http://xanadu.com>. Acesso em 29. jun. 2018.
- PUBLIFOLHA. *Antônio Risério*. [200-]. Disponível em: <http://publifolha.folha.uol.com.br/catalogo/autores/809>. Acesso em: 20 out. 2018.
- RELATÓRIO n. 01/80. Salvador, 1 abr. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.
- REVISTA EXU. Salvador: FCJA, n. 4, maio/jun. 1988. Bimestral. 1987-1997.
- RIBEIRO, Antônio Luiz. *Linus*. 2007. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com>. Acesso em: 27 ago. 2018.
- RIBEIRO, Milton. *Julio Cortázar*: o incrível escritor que encolheu. 28 ago. 2012. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/noticias>. Acesso em: 29 ago. 2018.
- SANTOS, Gil. *Ex-governador Roberto Santos doa acervo pessoal sobre a política nos anos 1970*. 2017. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br>. Acesso em: 20 set. 2016.
- SOCIEDADE AMIGOS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA. *História*. 2014. Disponível em: <http://www.museuafrobrasileiro.com.br>. Acesso em: 06 ago. 2018.
- SPAVIER, Anderson; MOREIRA, Carmelite. Nivalda Costa: entre encontros, poemas e performances. In: SEMINÁRIO VOZES DO TEATRO EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR: EQUIPE TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS, out. 2016, Salvador.

- THESAURUS Linguae Graecae: a digital library of greek literature. 2014 [2009]. Disponível em: <http://www.tlg.uci.edu/about>. Acesso em: 29 jun. 2018.
- TROPICÁLIA: o Brasil em Transe. Homenagem ao movimento tropicalista. 2007. Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br>. Acesso em: 28 ago. 2018.
- TUTORIAL sobre a metodologia de organização do fundo Textos Teatrais Censurados. Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2016. [22 p].
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Jaime Sodré*. 2 mar. 2018a. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores>. Acesso em: 20 out. 2018.
- Literafro, o portal da literatura Afro-Brasileira.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Jônatas Conceição*. 11 set. 2018b. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores>. Acesso em: 20 out. 2018.
- Literafro, o portal da literatura Afro-Brasileira.
- WORKCENTER of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. *Biografias*: Thomas Richards. [200-]. Disponível em: <http://www.theworkcenter.org>. Acesso em: 20 nov. 2018.

## Documentos do ANC

### Textos literários e teatrais

- COSTA, Nivalda (org.). *Para rasgar um silêncio*. Salvador: CEAO, 1990. Série Arte/Literatura, n. 5.
- COSTA, Nivalda Silva. *Casa de cães amestrados*. 1980a, 19 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Casa de cães amestrados*. 1980b, 19 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Glub! Estória de um espanto*. 1979a, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Glub! Estória de um espanto*. 1979b, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Pequeno príncipe: aventuras*. 1979c, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. [1978a], 12 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. 1978b, 11 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. 1978c, 11 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal Vigiado*. [1978d], 16 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal vigiado*. 1977a, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal vigiado*. 1977b, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Hamlet: marcações*. [Salvador, 1976a]. 1 folha manuscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe*. 1976b, 13 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *O pequeno príncipe*. 1976c, 15 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Aprender a nadar*. [1975a], 7 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Aprender a nada-r*. 1975b, 9 folhas.
- JESUS, Carlos Eduardo R. de (org.). *Capoeirando*. Salvador: CEAO, 1982. Série Arte/Literatura, n. 1.
- MACHADO, Élvio. Apresentação. In: COSTA, Nivalda; SODRÉ, Jaime. *Da cor da noite: poemas dramáticos*. Salvador: CEAO, 1983. p. 3-4. Série Arte/Literatura, n. 3.

### Documentos da imprensa

- A ESTREIA do Afro Memória. [Salvador, jul. 1988].
- A MEMÓRIA do negro alcança a telinha. *A Tarde*, Salvador, ago. 1988.
- “ANATOMIA das Feras”: uma sátira ao real. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 6, 27 jul. 1978a.

- ANATOMIA das Feras fica de hoje até domingo no Unhão. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 27 jul. 1978b.
- “ANATOMIA das Feras” será levada em julho no Solar do Unhão. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 11, 12 jun. 1978.
- A TARDE, Salvador, 03 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4.
- A TARDE, Salvador, 04 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4.
- AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. Menino de luto. *A Tarde*, Salvador, 11 maio 1979.
- AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. O Pequeno príncipe. *A Tarde*, Salvador, 08 out. 1976. Caderno 2, p. 6.
- AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. O Pequeno príncipe. In: \_\_\_\_\_. As ideias fora do lugar. *A Tarde*, Salvador, 01 out. 1976. Caderno 2, p. 4.
- AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. Teatro e Participação. *A Tarde*, Salvador, 26 ago. 1977. Caderno 2, p. 7.
- BORGES, Sérgio Coelho. Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Quorpo Santo. *A Tarde*, Salvador, p. 9, 17 jun. 1975.
- BRUNO, Chico. *Claro que não*. [Salvador, 1988].
- CONTISTAS baianos rasgam o silêncio. *A Tarde*, Salvador, p. 10, 14 dez. 1990.
- COSTA, Nivalda. *Para uma leitura dos quadrinhos [...]*. [Salvador], 25 nov. 1973.
- DANTAS, Marcelo. Clássico e moderno. *Jornal da Bahia*, Salvador, dez. 1987. Televisão, p. 13.
- DOIS novos espetáculos entram em cartaz, hoje. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 2, 18 abr. 1979.
- FREIRE, Nonato. Novas sementes no teatro baiano: Vera Violeta x Freddy Ribeiro. *Diário de Notícias*, Salvador, 03 out. 1976. Caderno 2, p. 24.
- “GLUB” Estória de um espanto, de Nivalda Costa. *Jornal da Bahia*, Salvador, 10 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Anúncio.
- “GLUB! A Estória de um Espanto” estreia hoje no Castro Alves. *Jornal da Bahia*, Salvador, 9 maio 1979. Seção Teatro, p. 2.
- GLUB!, vem aí outra peça de Nivalda Costa. *Jornal da Bahia*, Salvador, 23 abr. 1979.
- “HAMLET” é encenado em forte de Salvador. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1976.
- “HAMLET” nas muralhas históricas de Salvador. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1975.
- JORNAL DA BAHIA, Salvador, 04 out. 1977. Seção Teatro, p. 3.
- JORNAL DA BAHIA, Salvador, 16 ago. 1978. Seção Teatro.
- JORNAL DA BAHIA, Salvador, 30 jul. 1978. Seção Teatro.
- MACHADO, Béu. *Suingue*. [Salvador, jul. 1988].
- “NEGRO-Movimenta” faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 ago. 1978.
- O PEQUENO príncipe: fantasia e realidade na obra de Exupery. *Jornal da Bahia*, Salvador, 1 nov. 1979.
- O PEQUENO príncipe. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 5, 3 out. 1976a. Dicas de Matilde.
- “O PEQUENO príncipe” no ICBA em setembro. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 9, 9 ago. 1976.
- QUATRO dias para “Aprender a Nadar” lá no Vila Velha. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 11, 15 e 16 jun. 1975.
- RIBAS, Carlos. Teatro. *Jornal da Bahia*, Salvador, 14 out. 1977.
- SPENCER, Nilda. Cadê o público? *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 9, 13 out. 1976.

TIPOS de Exupéry e Joyce em “O Pequeno Príncipe”. [Salvador, 1976].  
 VEGETAL adiado. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 14.  
 VEGETAL vigiado. *A Tarde*, Salvador, p. 12, 11 set. 1977.

### **Documentos da censura**

CERTIFICADO [DE CENSURA] n.º 9280/79. Brasília, 14 mar. 1979.  
 [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1980.  
 [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1979.  
 MEMORANDO s.n. Salvador, 18 jun. 1975.  
 OFÍCIO n. 685/75. Brasília, 16 jun. 1975.  
 PARECER n. 3759/80. Brasília, 16 out. 1980a.  
 PARECER n. 3760/80. Brasília, 16 out. 1980b.  
 PARECER n. 3790/80. Brasília, 27 out. 1980c.  
 PARECER n. 797/79. Brasília, 28 fev. 1979.  
 PARECER n. 2158/78. Brasília, 16 jun. 1978.  
 PARECER n. 3617/77. Brasília, 22 ago. 1977.  
 PARECER n. 5412/76. Brasília, 27 set. 1976.  
 PARECER n. 4474/75. Brasília, 16 maio 1975a.  
 PARECER n. 4475/75. Brasília, 16 maio 1975b.  
 PARECER n. 14/75. Brasília, 04 jun. 1975c.  
 RADIOGRAMA n. 34/76. Salvador, 21 set. 1976.  
 RELATÓRIO s.n. Salvador, 25 jul. 1978.  
 RELATÓRIO n. 17/76. Salvador, 01 out. 1976.  
 [RELATÓRIO s.n.] Salvador, 20 jun. 1975.  
 SOLICITAÇÃO. Salvador, 29 set. 1980.  
 SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 fev. 1979.  
 SOLICITAÇÃO. Salvador, 31 maio 1978.  
 SOLICITAÇÃO. Salvador, 08 ago. 1977.  
 SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 ago. 1976.  
 SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 maio 1975.

### **Varia**

AGUIAR, Cláudio Paula; AGUIAR, Sônia Romero. *Televisão*. Croqui de cenário da peça Vegetal vigiado. [Salvador, 1977a]. 1 folha.  
 AGUIAR, Cláudio Paula; AGUIAR, Sônia Romero. *Caixa de fósforos*. Croqui de cenário da peça Vegetal vigiado. [Salvador, 1977b]. 1 folha.  
 ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DA BAHIA. *Moção n.º 19.587/2016*, Salvador, 3 de agosto de 2016. Moção de Pesar referente ao falecimento de Nivalda Costa. Disponível em: [www.al.ba.gov.br](http://www.al.ba.gov.br). Acesso em: 16 fev. 2017.  
 ASSOCIAÇÃO DO SINDICATO DOS TRABALHADORES EM EDUCAÇÃO DO ESTADO DA BAHIA. *Defesa da Igualdade Racial perde dois de seus ícones: Nivalda Costa e Luiza Bairros*. Salvador, 12 jul. 2016. Disponível em: <http://www.aplbsindicato.org.br>. Acesso em: 16 jul. 2016.  
 ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES DO ESTADO DA BAHIA. [Carteira]. Salvador, ago. 1979.  
 BEZERRA, Vauluizo. *Anatomia das feras*. [Programa impresso]. Salvador, jul. 1978. Promoção da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

- COSTA, Nivalda Silva. *Currículo Lattes*. 06 maio 2014. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3278285296716471>. Acesso em: 18 ago. 2015.
- COSTA, Nivalda Silva. *Os roteiros teatrais Aprender a nada-r e Anatomia das feras*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, fev. 2011. 1 CD. Local: Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA.
- COSTA, Nivalda Silva. *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, out. 2010. 1 CD. Local: Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA.
- COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal vigiado*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, fev. 2009. 1 CD. Local: Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.
- COSTA, Nivalda Silva. *Ditadura militar na Bahia*. [Entrevista cedida a] Luís César Souza e Iza Dantas. Salvador, nov. 2007. 1 CD. Local: Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.
- COSTA, Nivalda Silva. *Casa de cães amestrados – Relatório cênico*. [Salvador, 1980c]. 1 folha datiloscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *GLUB! “Para aqueles”*. Salvador, [1979d]. 2 folhas datiloscritas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Mandala*. Salvador, [1979e]. 1 folha manuscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *De 9 a 13 de maio*. Salvador, [1979f]. 2 folhas datiloscritas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Por um espaço de interferência*. Salvador, [1978e]. 1 folha datiloscrita.
- COSTA, Nivalda. *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*. [Salvador, 1976d]. 1 folha .
- COSTA, Nivalda Silva. *Espaço II*. [Salvador, 1975c]. 2 folhas manuscritas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Do caos*. [Salvador, 1975d]. 1 folha datiloscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *Trabalho de ação*. [Salvador, 1975e]. 2 folhas manuscritas.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-363. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf>. Acesso em: 27 nov. 2010.
- GLUB! Estória de um espanto. [Cartaz impresso]. Salvador, maio 1979. Colaboração Stella; Kodak; Napel; Maxicolor/Maxifactor; Enoch Silva & Cia. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.
- [GRUPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS]. *Glub! Estória de um espanto*. [Panfleto impresso]. Salvador, maio [1979].
- HAMLET. [Termo de contrato do Forte de São Marcelo]. Salvador, 1975. 02 folhas datiloscritas. Incompleto. Contratante Nivalda Costa.
- ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ. *O Opô Afonjá chora a partida da intelectual* [...]. Salvador, 10 jul. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/opoafonja/photos/>. Acesso em: 16 jul. 2016.
- MUSEU de Arte Moderna da Bahia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 3 fev. 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- O PEQUENO príncipe. [Cartaz impresso]. Salvador, out. 1976b. Produção Testa Experiências Artísticas. Colaboração Aliança Francesa.
- PEDRO [SOUSA], Deusimar Soares; SOUSA, Rosângela Aparecida Soares. *Nivalda Costa, teatro baiano e Grupo Testa*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza e Carla Ceci Rocha Fagundes. Salvador, maio 2018. Formato MP3. Local: Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá.

RIBEIRO, Freddy Assis. *O Grupo Testa: teatro baiano sob censura*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, mar. 2018. Formato MP3, software WhatsApp.

## **APÊNDICE**

APÊNDICE A – Quadro-inventário (formato de impressão)

APÊNDICE B – Pontos de acesso e indexação (campos e metadados na interface SIGD-SECPE)

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### APÊNDICE A – Quadro-inventário (formato de impressão)

#### ANATOMIA DAS FERAS

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Anatomia das feras</i> . [1978], 12 folhas. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	NC01a0001-[78]T1
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Anatomia das feras</i> . 1978, 11 folhas. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	NC03c0004-78T2
03	COSTA, Nivalda Silva. <i>Anatomia das feras</i> . 1978, 11 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03c0005-78T3
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	“ANATOMIA das Feras” será levada em julho no Solar do Unhão. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, p. 11, 12 jun. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Fundação Nacional de Artes. 01JB.12.06.78.FUNARTE	NC02a0001-78
02	PROGRAMA da semana (03 a 09 de julho ‘78). <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 02 jul. 1978. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 02JB.02.07.78.BPEB	NC02c0002-78
03	PROGRAMA da semana (03 a 09 de julho ‘78). <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 03 jul. 1978. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 03JB.03.07.78.BPEB	NC02c0003-78
04	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 12 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 04JB.12.07.78.BPEB	NC02c0004-78
05	GRUPO Testa apresenta no Solar do Unhão a peça “Anatomia das Feras”. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 16 jul. 1978. Seção Teatro, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 05JB.16.07.78.BPEB	NC02a0005-78
06	A TARDE, Salvador, 24 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 06AT.24.07.78.BPEB	NC02c0006-78
07	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 25 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 07JB.25.07.78.BPEB	NC02c0007-78



# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

08	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 26 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 08DN.26.07.78.BPEB	NC02c0008-78
09	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 26 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 09JB.26.07.78.BPEB	NC02c0009-78
10	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 26 jul. 1978. Seção Teatro/Show. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 010TB.26.07.78.BPEB	NC02c0010-78
11	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 27 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 011DN.27.07.78.BPEB	NC02c0011-78
12	“ANATOMIA das Feras”: uma sátira ao real. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, p. 6, 27 jul. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 012JB.27.07.78.BPEB	NC02a0012-78
13	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 27 jul. 1978. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 013JB.27.07.78.BPEB	NC02c0013-78
14	ANATOMIA das Feras fica de hoje até domingo no Unhão. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 27 jul. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 014TB.27.07.78.BPEB	NC02a0014-78
15	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 27 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 015TB.27.07.78.BPEB	NC02c0015-78
16	A TARDE, Salvador, 28 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 016AT.28.07.78.BPEB	NC02c0016-78
17	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 28 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 017DN.28.07.78.BPEB	NC02c0017-78
18	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 28 jul. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 018JB.28.07.78.BPEB	NC02c0018-78
19	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 28 jul. 1978. Seção Teatro/Show. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 019TB.28.07.78.BPEB	NC02c0019-78
20	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 29 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 020DN.29.07.78.BPEB	NC02c0020-78

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 21 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 29 jul. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 021JB.29.07.78.BPEB                                   | NC02c0021-78 |
| 22 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 29 jul. 1978. Seção Teatro/Show. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 022TB.29.07.78.BPEB  | NC02c0022-78 |
| 23 | A TARDE, Salvador, 30 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 023AT.30.07.78.BPEB  | NC02c0023-78 |
| 24 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 30 e 31 jul. 1978. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 024DN.30-31.07.78.BPEB                                   | NC02c0024-78 |
| 25 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 30 jul. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 025JB.30.07.78.BPEB                                   | NC02c0025-78 |
| 26 | PROGRAMA da semana (31/07 a 06/08 '78). <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, p. 4, 30 jul. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 026JB.30.07.78.BPEB      | NC02c0026-78 |
| 27 | PROGRAMA da semana (de 31/07 a 06/08 '78). <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 11, 31 jul. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 027JB.31.07.78.BPEB | NC02c0027-78 |
| 28 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 16 ago. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 028JB.16.08.78.BPEB                                   | NC02c0028-78 |
| 29 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 17 ago. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 029JB.17.08.78.BPEB                                   | NC02c0029-78 |
| 30 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 18 ago. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 030JB.18.08.78.BPEB                                   | NC02c0030-78 |
| 31 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 19 ago. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 031JB.19.8.78.BPEB                                    | NC02c0031-78 |
| 32 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 20 ago. 1978. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 032JB.20.08.78.BPEB                                   | NC02c0032-78 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

33 “NEGRO-Movimenta” faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 ago. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0175TB.11.08.78.BPEB NC02a0175-78

#### 03 Documentação Censória

01 PROC[ESSO] 7872. [Brasília, 1978]. Registro n. 8805, Praça – BA. Capa de processo censório. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03j0001-sd

02 SOLICITAÇÃO. Salvador, 31 maio 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03a0002-78

03 OFÍCIO n. 1164/78. Salvador, 05 jun. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03b0003-78

04 PARECER n. 2158/78. Brasília, 16 jun. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03d0006-78

05 OFÍCIO n. 912/78. Brasília, 27 jun. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03b0007-78

06 [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03h0008-78

07 RADIOGRAMA n. 114/78. Brasília, 24 jul. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03f0009-78

08 RELATÓRIO s.n. Salvador, 25 jul. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03g0010-78

09 OFÍCIO n. 2197/78. Salvador, 04 ago. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03b0011-78

10 [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03h0012-78

11 OFÍCIO n. 1373/78. Brasília, 08 set. 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03b0013-78

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

12 FICHA de Protocolo. Brasília, 1978. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. NC03h0014-78

13 CERTIFICADO [DE CENSURA] n. 8805/78. Brasília, 11 set. 1978. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC03i0015-78

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

01 COSTA, Nivalda Silva. *Por um espaço de interferência*. Salvador, [1978]. 01 folha datiloscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC04a0001-sd

#### 05 Documentos Audiovisuais e Digitais

01 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978a]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0001-sd

02 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978b]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0002-sd

03 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978c]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0003-sd

04 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978d]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0004-sd

05 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978e]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0005-sd

06 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978f]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0006-sd

07 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978g]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0007-sd

08 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978h]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0008-sd

09 ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978i]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05a0009-sd

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 10 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978j]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0010-sd |
| 11 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978k]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0011-sd |
| 12 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978l]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0012-sd |
| 13 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978m]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0013-sd |
| 14 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978n]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0014-sd |
| 15 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978o]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0015-sd |
| 16 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978p]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0016-sd |
| 17 | ELENCO da peça Anatomia das feras. [Salvador, 1978q]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Luis César Souza. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.                          | NC05a0017-sd |
| 18 | BEZERRA, Vauluizo. <i>Anatomia das feras</i> . [Programa impresso]. Salvador, jul. 1978. Promoção da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC05b0018-78 |
| 19 | BEZERRA, Vauluizo. <i>Anatomia das feras</i> . [Cartaz impresso]. Salvador, jul. [1978]. Promoção da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC05c0019-sd |

#### 09 Estudos

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | SOUZA, Débora de. <i>Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa: processo de construção dos textos e edição</i> . 2012. 251 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: < <a href="https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528">https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528</a> >. Acesso em: 12 ago. 2018. Acervo da Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa (UFBA). | NC09b0001-12 |
|----|---|--------------|

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### APRENDER A NADA-R

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Aprender a nadar</i> . [1975], 7 folhas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC01a0002-[75]T1
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Aprender a nada-r</i> . 1975, 9 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03c0018-75T2
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	APRENDER a nadar. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 26 mar. 1975. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 033TB.26.03.75.BPEB	NC02c0033-75
02	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 05 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 034TB.05.06.75.BPEB	NC02c0034-75
03	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 06 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 035TB.06.06.75.BPEB	NC02c0035-75
04	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 07 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 036TB.07.06.75.BPEB	NC02c0036-75
05	BORGES, Carlos. Resumo. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 07 jun. 1975. Seção Teatro/Show. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 037TB.07.06.75.BPEB	NC02c0037-75
06	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 09 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 038TB.09.06.75.BPEB	NC02c0038-75
07	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 10 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 039TB.10.06.75.BPEB	NC02c0039-75
08	A TARDE, Salvador, 11 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 040AT.11.06.75.BPEB	NC02c0040-75

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 09 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 11 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 041TB.11.06.75.BPEB  | NC02c0041-75 |
| 10 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 12 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 042TB.12.06.75.BPEB  | NC02c0042-75 |
| 11 | A TARDE, Salvador, 13 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 043AT.13.06.75.BPEB   | NC02c0043-75 |
| 12 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 13 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 044TB.13.06.75.BPEB  | NC02c0044-75 |
| 13 | A TARDE, Salvador, 14 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 045AT.14.06.75.BPEB   | NC02c0045-75 |
| 14 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 14 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 046TB.14.06.75.BPEB  | NC02c0046-75 |
| 15 | QUATRO dias para “Aprender a Nadar” lá no Vila Velha. <i>Diário de Notícias</i> , Salvador, p. 11, 15 e 16 jun. 1975. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 047DN.15-16.06.75.BPEB                   | NC02a0047-75 |
| 16 | A TARDE, Salvador, 16 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 048AT.16.06.75.BPEB   | NC02c0048-75 |
| 17 | BORGES, Sérgio Coelho. Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Quorpo Santo. <i>A Tarde</i> , Salvador, p. 9, 17 jun. 1975. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 049AT.17.06.75.BPEB | NC02a0049-75 |
| 18 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 17 jun. 1975. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 050JB.17.06.75.BPEB  | NC02c0050-75 |
| 19 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 18 jun. 1975. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 051JB.18.06.75.BPEB  | NC02c0051-75 |
| 20 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 18 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 052TB.18.06.75.BPEB  | NC02c0052-75 |
| 21 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 19 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 053TB.19.06.75.BPEB  | NC02c0053-75 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 22 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 20 jun. 1975. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 054JB.20.06.75.BPEB | NC02c0054-75 |
| 23 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 20 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 055TB.20.06.75.BPEB           | NC02c0055-75 |
| 24 | A TARDE, Salvador, 21 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 056AT.21.06.75.BPEB                    | NC02c0056-75 |
| 25 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 21 jun. 1975. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 057JB.21.06.75.BPEB | NC02c0057-75 |
| 26 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 21 jun. 1975. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 058TB.21.06.75.BPEB           | NC02c0058-75 |
| 27 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 22 jun. 1975. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 059JB.22.06.75.BPEB | NC02c0059-75 |
| 28 | TEATRO. [Salvador, 1975?]. Recorte de Jornal arquivado no Acervo do <i>Nós, por exemplo</i> , Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha. 060.RJ.sd.CDMTVV | NC02c0060-sd |

### 03 Documentação Censória

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 maio 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. . AUTOR SBAT-BA         | NC03a0016-75 |
| 02 | OFÍCIO n. 01242/75. Salvador, 06 maio 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. AUTOR SCDP/SR/BA | NC03b0017-75 |
| 03 | [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                        | NC03h0019-75 |
| 04 | PARECER n. 4474/75. Brasília, 16 maio 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                  | NC03d0020-75 |
| 05 | PARECER n. 4475/75. Brasília, 16 maio 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                  | NC03d0021-75 |



# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 06 | PARECER n. 14/75. Brasília, 04 jun. 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. | NC03d0022-75 |
| 07 | OFÍCIO n. 685/75. Brasília, 16 jun. 1975. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. | NC03b0023-75 |
| 08 | MEMORANDO s.n. Salvador, 18 jun. 1975. Acervo do <i>Nós, por exemplo</i> , Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha.                                | NC03e0024-75 |
| 09 | [RELATÓRIO s.n.] Salvador, 20 jun. 1975. Acervo do <i>Nós, por exemplo</i> , Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha.                              | NC03g0025-75 |

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Espaço II</i> . [Salvador, 1975]. 02 folhas manuscritas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.        | NC04a0002-sd |
| 02 | COSTA, Nivalda Silva. “Do cáos... [Salvador, 1975]. 01 folha datiloscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.               | NC04a0003-sd |
| 03 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Clov...</i> [Salvador, 1975]. 01 folha datiloscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.            | NC04a0004-sd |
| 04 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Trabalho de ação</i> . [Salvador, 1975]. 02 folhas manuscritas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC04b0005-sd |

#### 05 Documentos Audiovisuais e Digitais

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | APRENDER a nada-r. [Cartaz impresso]. Salvador, jun. 1975. Produção Grupo Testa. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC05c0020-75 |
|----|--|--------------|

#### 09 Estudos

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | SOUZA, Débora de. <i>Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa</i> : processo de construção dos textos e edição. 2012. 251 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: < <a href="https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528">https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528</a> >. Acesso em: 12 ago. 2018. Acervo da Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa (UFBA). | NC09b0001-12 |
|----|---|--------------|

#### 10 Varia

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | APRENDER a nada-r. Registro de Espetáculos. [S.l., 1975]. 1 folha. Acervo do Instituto Nacional de Artes Cênicas. | NC10d0001-75 |
|----|---|--------------|

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 02 | APRENDER a nada-r. [Termo de Contrato do Teatro Vila Velha]. Salvador, jun. 1975. 1 folha. Contratante Virgínia Maria Sales de Miranda. Acervo do <i>Nós, por exemplo</i> , Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha. | NC10e0002-75 |
|----|--|--------------|

#### CASA DE CÃES AMESTRADOS

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Casa de cães amestrados</i> . 1980, 19 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03c0028-80T1
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Casa de cães amestrados</i> . 1980, 19 folhas. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	NC03c0029-80T2
<b>03 Documentação Censória</b>		
01	SOLICITAÇÃO. Salvador, 29 set. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03a0026-80
02	OFÍCIO n. 03198/80. Salvador, 06 out. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03b0027-80
03	[FICHA de Protocolo]. Brasília, 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03h0030-80
04	PARECER n. 3759/80. Brasília, 16 out. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03d0031-80
05	PARECER n. 3760/80. Brasília, 16 out. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03d0032-80
06	PARECER n. 3790/80. Brasília, 27 out. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03d0033-80
07	OFÍCIO n. 4339/80. Brasília, 03 nov. 1980. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03b0034-80
08	CERTIFICADO [DE CENSURA] n. 11458. Brasília, 03 nov. 1980. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC03i0035-80

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Casa de cães amestrados – Relatório cênico</i> . [Salvador, 1980]. 01 folha datiloscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC04a0006-sd |
|----|--|--------------|

#### CIROPÉDIA OU A INICIAÇÃO DO PRÍNCIPE, O PEQUENO PRÍNCIPE

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Ciropédia ou a iniciação do príncipe, O pequeno príncipe</i> . 1976, 13 folhas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC01a0003-76T1
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>O pequeno príncipe</i> . 1976, 15 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03c0040-76T2
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	“O PEQUENO Príncipe” no ICBA em setembro. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 9, 9 ago. 1976. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 061TB.09.08.76.APNC	NC02a0061-76
02	A TARDE, Salvador, 13 ago. 1976. Seção Teatro, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 062AT.13.08.76.BPEB	NC02c0062-76
03	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 17 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 063DN.17.08.76.BPEB	NC02c0063-76
04	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 18 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 064JB.18.08.76.BPEB	NC02c0064-76
05	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 18 ago. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 065TB.18.08.76.BPEB	NC02c0065-76
06	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 19 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 066JB.19.08.76.BPEB	NC02c0066-76

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 07 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 20 ago. 1976, p. 2. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 067JB.20.08.76.BPEB     | NC02c0067-76 |
| 08 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 20 ago. 1976, p. 12. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 068TB.20.08.76.BPEB   | NC02c0068-76 |
| 09 | A TARDE, Salvador, 21 ago. 1976. Seção Teatro, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 069AT.21.08.76.BPEB             | NC02c0069-76 |
| 10 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 21 ago. 1976. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 070JB.21.08.76.BPEB           | NC02c0070-76 |
| 11 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 22 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 071JB.22.08.76.BPEB     | NC02c0071-76 |
| 12 | A TARDE, Salvador, 24 ago. 1976. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 072AT.24.08.76.BPEB            | NC02c0072-76 |
| 13 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 24 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 073DN.24.08.76.BPEB | NC02c0073-76 |
| 14 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 24 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 074JB.24.08.76.BPEB     | NC02c0074-76 |
| 15 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 24 ago. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 075TB.24.08.76.BPEB   | NC02c0075-76 |
| 16 | A TARDE, Salvador, 25 ago. 1976. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 076.AT.25.08.76.BPEB           | NC02c0076-76 |
| 17 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 25 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 077DN.25.08.76.BPEB | NC02c0077-76 |
| 18 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 25 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 078JB.25.08.76.BPEB     | NC02c0078-76 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 19 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 25 ago. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 079TB.25.08.76.BPEB           | NC02c0079-76 |
| 20 | A TARDE, Salvador, 26 ago. 1976. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 080.AT.26.08.76.BPEB                   | NC02c0080-76 |
| 21 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 26 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 081DN.26.08.76.BPEB         | NC02c0081-76 |
| 22 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 26 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 082JB.26.08.76.BPEB             | NC02c0082-76 |
| 23 | A TARDE, Salvador, 27 ago. 1976. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 083AT.27.08.76.BPEB                    | NC02c0083-76 |
| 24 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 27 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 084DN.27.08.76.BPEB         | NC02c0084-76 |
| 25 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 27 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 085JB.27.08.76.BPEB             | NC02c0085-76 |
| 26 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 27 ago. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 086TB.27.08.76.BPEB           | NC02c0086-76 |
| 27 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 28 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 087DN.28.08.76.BPEB         | NC02c0087-76 |
| 28 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 28 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 088JB.28.08.76.BPEB             | NC02c0088-76 |
| 29 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 28 ago. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 089TB.28.08.76.BPEB           | NC02c0089-76 |
| 30 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 29 e 30 ago. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 090DN.29-30.08.76.BPEB | NC02c0090-76 |
| 31 | A TARDE, Salvador, 31 ago. 1976. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 091AT.31.08.76.BPEB                    | NC02c0091-76 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

32	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 31 ago. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 092JB.31.08.76.BPEB	NC02c0092-76
33	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 31 ago. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 093TB.31.08.76.BPEB	NC02c0093-76
34	A TARDE, Salvador, 01 set. 1976. Seção Teatro, p. 11. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 094AT.01.09.76.BPEB	NC02c0094-76
35	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 01 set. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 095JB.01.09.76.BPEB	NC02c0095-76
36	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 01 set. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 096TB.01.09.76.BPEB	NC02c0096-76
37	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 02 set. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 097DN.02.09.76.BPEB	NC02c0097-76
38	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 02 set. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 098JB.02.09.76.BPEB	NC02c0098-76
39	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 02 set. 1976. Seção Teatro, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 099TB.02.09.76.BPEB	NC02c0099-76
40	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 03 set. 1976. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0100JB.03.09.76.BPEB	NC02c0100-76
41	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 11 set. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0101DN.11.09.76.BPEB	NC02c0101-76
42	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 14 set. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0102DN.14.09.76.BPEB	NC02c0102-76
43	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 18 set. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0103DN.18.09.76.BPEB	NC02c0103-76
44	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 01 out. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0104DN.01.10.76.BPEB	NC02c0104-76

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 45 | DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 02 out. 1976. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0105DN.02.10.76.BPEB   | NC02c0105-76 |
| 46 | O PEQUENO Príncipe. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, p. 5, 3 out. 1976. Dicas de Matilde. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0106JB.03.10.76.APNC   | NC02a0106-76 |
| 47 | TIPOS de Exupéry e Joyce em “O Pequeno Príncipe”. [S.n., Salvador, 1976]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0107.sn.sd.APNC  | NC02a0107-sd |
| 48 | AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. O Pequeno Príncipe. In: _____. As ideias fora do lugar. <i>A Tarde</i> , Salvador, 01 out. 1976. Seção Teatro, p. 4. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo Digital da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0172AT.01.10.76.BPEB | NC02c0172-76 |
| 49 | A TARDE. Salvador, 01 out. 1976. Seção Teatro, p. 5. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0173AT.01.10.76.BPEB  | NC02c0173-76 |
| 50 | AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. O Pequeno Príncipe. <i>A Tarde</i> , Salvador, 08 out. 1976. Seção Teatro, p. 6. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo Digital da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0174AT.08.10.76.BPEB                                     | NC02c0174-76 |
| 51 | A TARDE. Salvador, 11 out. 1976. Seção Teatro, p. 6. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0176AT.11.10.76.BPEB  | NC02c0176-76 |
| 52 | A TARDE. Salvador, 12 out. 1976. Seção Teatro. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0177AT.12.10.76.BPEB  | NC02c0177-76 |
| 53 | A TARDE. Salvador, 13 out. 1976. Seção Teatro, p. 6. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0178AT.13.10.76.BPEB  | NC02c0178-76 |
| 54 | A TARDE. Salvador, 19 out. 1976. Seção Teatro, p. 6. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0179AT.19.10.76.BPEB  | NC02c0179-76 |
| 55 | A TARDE. Salvador, 20 out. 1976. Seção Teatro, p. 8. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0180AT.19.10.76.BPEB  | NC02c0180-76 |
| 56 | FREIRE, Nonato. Novas sementes no teatro baiano: Vera Violeta x Freddy Ribeiro. <i>Diário de Notícias</i> , Salvador, 03 out. 1976. Seção Teatro, p. 24. Caderno 2. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Freddy Ribeiro. 0181DN.03.10.76.APFR.                 | NC02a0181-76 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### 03 Documentação Censória

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | PROC[ESSO] 2065. [Brasília, 1976]. Registro n. 7044, Praça – BA. Capa de processo censório. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. | NC03j0036-sd |
| 02 | SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 ago. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. AUTOR SBAT-BA  | NC03a0037-76 |
| 03 | SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 ago. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. AUTOR SBAT-BA  | NC03a0038-76 |
| 04 | OFÍCIO n. 02557/76. Salvador, 20 ago. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.   | NC03b0039-76 |
| 05 | [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.   | NC03h0041-76 |
| 06 | RADIOGRAMA n. 34/76. Salvador, 21 set. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.  | NC03f0042-76 |
| 07 | PARECER n. 5412/76. Brasília, 27 set. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.   | NC03d0043-76 |
| 08 | OFÍCIO n. 978/76. Brasília, 29 set. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.   | NC03b0044-76 |
| 09 | RELATÓRIO n. 17/76. Salvador, 01 out. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.   | NC03g0045-76 |
| 10 | CERTIFICADO [DE CENSURA] n. 7044/76. Brasília, 01 out. 1976. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                                | NC03i0046-76 |

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | COSTA, Nivalda. <i>Ciropédia ou A iniciação do príncipe</i> . [Salvador, 1976]. 01 folha (datiloscrita no anverso e manuscrita no verso). Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC04a0007-sd |
|----|---|--------------|



# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

02 COSTA, Nivalda. *Ato I*. [Salvador, 1976]. 01 folha datiloscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC04a0008-sd

#### 05 Documentos Audiovisuais e Digitais

01 O PEQUENO Príncipe. [Cartaz impresso]. Salvador, out. 1976. Produção do espetáculo: Grupo de Experiências Artísticas. Colaboração Aliança Francesa. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05c0021-76

02 PERSONAGEM Acendedor de lampiões. [Salvador, 1976a]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Freddy Ribeiro. Arquivo Pessoal de Freddy Ribeiro. NC05a0032-sd

03 PERSONAGEM Acendedor de lampiões. [Salvador, 1976b]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Freddy Ribeiro. Arquivo Pessoal de Freddy Ribeiro. NC05a0033-sd

04 PERSONAGEM Acendedor de lampiões. [Salvador, 1976c]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Freddy Ribeiro. Arquivo Pessoal de Freddy Ribeiro. NC05a0034-sd

05 PERSONAGEM Acendedor de lampiões. [Salvador, 1976d]. 1 fotografia, p&b. Reprodução digital por Freddy Ribeiro. Arquivo Pessoal de Freddy Ribeiro. NC05a0035-sd

### GLUB! ESTÓRIA DE UM ESPANTO

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Glub! Estória de um espanto</i> . 1979, 10 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03c0049-79T1
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Glub! Estória de um espanto</i> . 1979, 10 folhas. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	NC03c0050-79T2
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	A TARDE, Salvador, 16 abr. 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0108AT.16.04.79.BPEB	NC02c0108-79
02	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, 18 abr. 1979. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. 0109DN.18.04.79.NAEXB	NC02c0109-79

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 03 | DOIS novos espetáculos entram em cartaz, hoje. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 18 abr. 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0110JB.18.04.79.BPEB                   | NC02c0110-79 |
| 04 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 18 abr. 1979. Seção Teatro, p. 15. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0111TB.18.04.79.BPEB  | NC02c0111-79 |
| 05 | TEATRO Castro Alves: programação mais dinâmica a partir de maio. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 21 abr. 1979. Seção Teatro, p. 1. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0112JB.21.04.79.BPEB | NC02c0112-79 |
| 06 | GLUB!, vem aí outra peça de Nivalda Costa. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 23 abr. 1979. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0113JB.23.04.79.APNC  | NC02a0113-79 |
| 07 | A TARDE, Salvador, 02 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0114AT.02.05.79.BPEB  | NC02a0114-79 |
| 08 | A TARDE, Salvador, 04 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0115AT.04.05.79.BPEB  | NC02a0115-79 |
| 09 | QUARTA-FEIRA no TCA, “Glub! A Estória de um Espanto”. A TARDE, Salvador, 07 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0116AT.07.05.79.BPEB                            | NC02a0116-79 |
| 10 | “GLUB!”. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 07 maio 1979. Seção Teatro, p. 10. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0117TB.07.05.79.BPEB   | NC02c0117-79 |
| 11 | A TARDE, Salvador, 08 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0118AT.08.05.79.BPEB  | NC02a0118-79 |
| 12 | “GLUB! A Estória de um Espanto” estreia hoje no Castro Alves. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 09 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0119JB.09.05.79.BPEB    | NC02a0119-79 |
| 13 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 09 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0120JB.09.05.79.BPEB  | NC02c0120-79 |
| 14 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 10 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0121JB.10.05.79.BPEB  | NC02c0121-79 |
| 15 | “GLUB” Estória de um espanto, de Nivalda Costa. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 10 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Anúncio. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0122JB.10.05.79.BPEB         | NC02c0122-79 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 16 | AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. Menino de luto. <i>A Tarde</i> , Salvador, 11 maio 1979. Seção Teatro. Recorte de Jornal conservado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0123AT.11.05.79.APNC                                       | NC02a0123-79 |
| 17 | A TARDE, Salvador, 11 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0124AT.11.05.79.BPEB  | NC02c0124-79 |
| 18 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 11 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0125JB.11.05.79.BPEB  | NC02c0125-79 |
| 19 | “GLUB” Estória de um espanto, de Nivalda Costa. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 11 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Anúncio. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0126JB.11.05.79.BPEB | NC02c0126-79 |
| 20 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 12 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0127JB.12.05.79.BPEB  | NC02c0127-79 |
| 21 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 12 maio 1979. Seção Teatro/Show, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0128TB.12.05.79.BPEB   | NC02c0128-79 |
| 22 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 13 maio 1979. Seção Teatro, p. 2. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0129JB.13.05.79.BPEB  | NC02c0129-79 |

### 03 Documentação Censória

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | SOLICITAÇÃO. Salvador, 05 fev. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.        | NC03a0047-79 |
| 02 | OFÍCIO n. 00453/79. Salvador, 08 fev. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. | NC03b0048-79 |
| 03 | [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.       | NC03h0051-79 |
| 04 | PARECER n. 797/79. Brasília, 28 fev. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.  | NC03d0052-79 |
| 05 | OFÍCIO n. 164/79. Brasília, 14 mar. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.   | NC03b0053-79 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

06 CERTIFICADO [DE CENSURA] n. 9280/79. Brasília, 14 mar. 1979. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC03i0054-79

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

01 COSTA, Nivalda Silva. *De 9 a 13 de maio...* [Salvador, 1979]. 02 folhas datiloscritas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC04a0009-sd

02 COSTA, Nivalda Silva. *GLUB! “Para aqueles...* [Salvador, 1979]. 02 folhas datiloscritas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC04a0010-sd

03 COSTA, Nivalda Silva. *Mandala...* [Salvador, 1979]. 01 folha manuscrita. Desenho do cenário no anverso e nota manuscrita no verso. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC04c0011-sd

#### 05 Documentos Audiovisuais e Digitais

01 GLUB! Estória de um espanto. [Cartaz impresso]. Salvador, maio 1979. Colaboração Stella; Kodak; Napel; Maxicolor/Maxifactor; Enoch Silva & Cia. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05c0022-79

02 TEATRO CASTRO ALVES. Glub! Estória de um espanto. [Ingresso impresso]. Salvador, maio [1979]. Produção do espetáculo: Grupo de Experiências Artísticas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05c0023-sd

03 GRUPO DE EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS. *Glub! Estória de um espanto*. [Panfleto impresso]. Salvador, maio [1979]. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05c0024-sd

#### 09 Estudos

01 SOUZA, Débora de. Glub! Estória de um espanto: entre a crítica textual e a nova retórica. *Pau dos Ferros*, Rio Grande do Norte, v. 02, n. 01, p. 85-103, jan./jun. 2013 [2010]<sup>1</sup>. Disponível em: <<https://periodicos.uern.br/index.php/dialogodasletras/article/download/542/283>>. Acesso em: 12 ago. 2018. NC09b0002-13

#### 10 Varia

01 GLUB! Estória de um espanto. [Termo de contrato do Teatro Castro Alves]. Salvador, abr. 1979. 1 folha datiloscrita. Contratante Nivalda Costa. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC10e0003-79

<sup>1</sup> Cf. SOUZA, Débora de. *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa: edição e estudo do auditório e das condições de argumentação*. 2010. 51f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010. Acervo da Biblioteca da Universidade Estadual de Feira de Santana.

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### VEGETAL VIGIADO

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Vegetal vigiado</i> . 1977, 10 folhas. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	NC03c0058-77T1
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Vegetal vigiado</i> . 1977, 10 folhas. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03c0059-77T2
03	COSTA, Nivalda Silva. <i>Vegetal Vigiado</i> . [1978], 16 folhas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC01a0004-[78]T3
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	VEGETAL Vigiado. <i>A Tarde</i> , Salvador, p. 12, 11 set. 1977. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0130AT.11.09.77.APNC	NC02a0130-77
02	A TARDE, Salvador, 03 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0131AT.03.10.77.BPEB	NC02c0131-77
03	A TARDE, Salvador, 04 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0132AT.04.10.77.BPEB	NC02c0132-77
04	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 04 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0133JB.04.10.77.BPEB	NC02c0133-77
05	A TARDE, Salvador, 05 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0134AT.05.10.77.BPEB	NC02c0134-77
06	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 05 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0135JB.05.10.77.BPEB	NC02c0135-77
07	JORNAL DA BAHIA, Salvador, 06 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0136JB.06.10.77.BPEB	NC02c0136-77

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 08 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 07 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0137JB.07.10.77.BPEB                           | NC02c0137-77 |
| 09 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 08 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0138JB.08.10.77.BPEB                           | NC02c0138-77 |
| 10 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 09 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0139JB.09.10.77.BPEB                           | NC02c0139-77 |
| 11 | A TARDE, Salvador, 10 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0140AT.10.10.77.BPEB                                   | NC02c0140-77 |
| 12 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 10 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0141JB.10.10.77.BPEB                           | NC02c0141-77 |
| 13 | TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 10 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0142TB.10.10.77. BPEB                        | NC02c0142-77 |
| 14 | A TARDE, Salvador, 11 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0143AT.11.10.77.BPEB                                   | NC02c0143-77 |
| 15 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 11 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0144JB.11.10.77. BPEB                          | NC02c0144-77 |
| 16 | A TARDE, Salvador, 12 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 4. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0145AT.12.10.77. BPEB                                  | NC02c0145-77 |
| 17 | JORNAL DA BAHIA, Salvador, 12 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 3. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0146JB.12.10.77. BPEB                          | NC02c0146-77 |
| 18 | RIBAS, Carlos. Teatro. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 14 out. 1977. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0147JB.14.10.77.BPEB             | NC02c0147-77 |
| 19 | VEGETAL adiado. <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, 14 out. 1977. Seção Teatro. Caderno 2, p. 14. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0148TB.14.10.77.BPEB | NC02c0148-77 |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### 03 Documentação Censória

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | SOLICITAÇÃO. Salvador, 08 ago. 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. AUTOR SBAT-BA             | NC03a0055-77 |
| 02 | SOLICITAÇÃO. Salvador, 08 ago. 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. AUTOR SBAT-BA             | NC03a0056-77 |
| 03 | OFÍCIO n. 02937/77. Salvador, 09 ago. 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. AUTOR SCDP/SR/BA   | NC03b0057-77 |
| 04 | [FICHA de Protocolo]. Brasília, 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                          | NC03h0060-77 |
| 05 | PARECER n. 3617/77. Brasília, 22 ago. 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                    | NC03d0061-77 |
| 06 | OFÍCIO n. 1282/77. Brasília, 29 ago. 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.                     | NC03b0062-77 |
| 07 | CERTIFICADO [DE CENSURA] n. [7842/77]. Brasília, 31 ago. 1977. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais. | NC03i0063-77 |

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | AGUIAR, Cláudio Paula; AGUIAR, Sônia Romero. <i>Televisão</i> . Croqui de cenário da peça Vegetal vigiado. [Salvador, 1977]. 1 folha. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.         | NC04c0012-sd |
| 02 | AGUIAR, Cláudio Paula; AGUIAR, Sônia Romero. <i>Liquidificador</i> . Croqui de cenário da peça Vegetal vigiado. [Salvador, 1977]. 1 folha. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.    | NC04c0013-sd |
| 03 | AGUIAR, Cláudio Paula; AGUIAR, Sônia Romero. <i>Caixa de fósforos</i> . Croqui de cenário da peça Vegetal vigiado. [Salvador, 1977]. 1 folha. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC04c0014-sd |

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### 09 Estudos

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | SOUZA, Débora de. <i>Vegetal vigiado, de Nivalda Costa</i> : texto e censura (por uma análise de estratégias para driblar a censura). 2009. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2009. Acervo da Biblioteca da Universidade do Estado da Bahia. | NC09b0003-09 |
|----|--|--------------|

#### GIRASSÓIS

Quant.	Referência	Código
--------	------------	--------

#### 02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias

- |    |   |              |
|----|---|--------------|
| 01 | GIRASSÓIS, teatro infantil com o grupo Testa. <i>Jornal do Comércio</i> , [S.l.], 26 jun. 1977. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0149JC.26.06.77.APNC | NC02a0149-77 |
|----|---|--------------|

#### HAMLET

Quant.	Referência	Código
--------	------------	--------

#### 02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | “HAMLET” nas muralhas históricas de Salvador. <i>O Estado de São Paulo</i> , São Paulo, 02 dez. 1975. Recorte de Jornal arquivado na Fundação Nacional de Artes. 0150OESP.02.12.75.FUNARTE | NC02a0150-75 |
| 02 | “HAMLET” é encenado em forte de Salvador. <i>O Estado de São Paulo</i> , São Paulo, 25 jan. 1976. Recorte de Jornal arquivado na Fundação Nacional de Artes. 0151OESP.25.01.76.FUNARTE     | NC02a0151-76 |

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Hamlet: marcações</i> . [Salvador, 1976]. 01 folha manuscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.        | NC04b0015-sd |
| 02 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Hamlet, rei da Dinamarca</i> . [Salvador, 1976]. 01 folha manuscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC04b0016-sd |

#### 05 Documentos Audiovisuais e Digitais

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | HAMLET. [Programa impresso]. [Salvador, 1976]. Promoção da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. | NC05b0025-sd |
|----|--|--------------|



# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

02 HAMLET. [Cartaz impresso]. Salvador, 1976. Produção Testa: Grupo de Experiências Artísticas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC05c0026-76

#### 10 Varia

01 HAMLET. [Termo de contrato do Forte de São Marcelo]. Salvador, 1975. 02 folhas datiloscritas. Incompleto. Contratante Nivalda Costa. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. NC10e0004-75

### PEQUENO PRÍNCIPE: AVENTURAS

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Pequeno Príncipe: aventuras</i> . 1979, 10 folhas. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.	NC03c0067-79
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	O PEQUENO Príncipe: fantasia e realidade na obra de Exupery. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, 01 nov. 1979. Seção Teatro. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0152JB.01.11.79.APNC	NC02a0152-79
02	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 27 nov. 1979. Seção Teatro/Show, p. 12. Recorte de Jornal arquivado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. 0153TB.27.11.79.NAEXB	NC02c0153-79
03	TRIBUNA DA BAHIA, Salvador, 28 nov. 1979. Seção Teatro/Show, p. 14. Recorte de Jornal arquivado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. 0154TB.28.11.79.NAEXB	NC02c0154-79
<b>03 Documentação Censória</b>		
01	PROC[ESSO] s.n. [Brasília, 1979]. Capa de processo censório. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03j0064-79
02	SOLICITAÇÃO. Salvador, 11 set. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03a0065-79
03	OFÍCIO n. 02834/79. [Salvador, 1979]. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03b0066-79

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

04	[FICHA de Protocolo]. Brasília, 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03h0068-79
05	PARECER n. 4486/79. Brasília, 28 set. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03d0069-79
06	OFÍCIO n. 707/79. Brasília, 01 out. 1979. Acervo do Arquivo Nacional – Distrito Federal, fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP – Peças Teatrais.	NC03b0070-79
07	CERTIFICADO [DE CENSURA] n. 7044/79. Brasília, 01 out. 1979. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC03i0071-79

#### 04 Esboços, Notas e Rascunhos

01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Um circu-espaco</i> . [Salvador, 1979]. 01 folha manuscrita. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC04a0017-sd
----	---	--------------

#### VEREDAS: CENAS DE UM GRANDE SERTÃO

Quant.	Referência	Código
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas</b>		
01	NIVALDA – Veredas. [S.n., Salvador, 1977]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0155sn.sd.APNC	NC02a0155-sd

#### EXERCÍCIOS CÊNICOS

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Passagem para o encanto</i> . [entre 1989 e 1995], 3 folhas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC01a0005-[89/95]
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Suíte: o quilombola</i> . [1990], 5 folhas. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC01a0006-[90]

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### POEMAS (Livro *Capoeirando*)

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda. Exit. In: JESUS, Carlos Eduardo R. de (Org.). <i>Capoeirando</i> . Salvador: CEAO, 1982. p. 46. Série Arte/Literatura, n. 1.	NC01h0007-82
02	COSTA, Nivalda. Ògìyán. In: JESUS, Carlos Eduardo R. de (Org.). <i>Capoeirando</i> . Salvador: CEAO, 1982. p. 44. Série Arte/Literatura, n. 1.	NC01h0008-82
03	COSTA, Nivalda. Tumulto. In: JESUS, Carlos Eduardo R. de (Org.). <i>Capoeirando</i> . Salvador: CEAO, 1982. p. 45. Série Arte/Literatura, n. 1.	NC01h0009-82

#### POEMADRAMÁTICO (Livro *Da cor da noite*)

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda. Flèkùn Mérin (Casa das Quatro Portas). Ensaio dramático em seis atos. In: COSTA, Nivalda; SODRÉ, Jaime. <i>Da cor da noite: poemas dramáticos</i> . Salvador: CEAO, 1983. p. 5-30. Série Arte/Literatura, n. 3.	NC01h0010-83
<b>10 Varia</b>		
01	COSTA, Nivalda; SODRÉ, Jaime. <i>Convite</i> . Salvador, out. 1983. Lançamento do livro “Da cor da noite: poemas dramáticos”. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.	NC10c0005-83

#### POEMAS (Revista *Exu*)

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda. Erê. <i>Exu</i> : revista da Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, n. 4, p. 22, 1988.	NC01h0011-88
02	COSTA, Nivalda. Ex-verde. <i>Exu</i> : revista da Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, n. 4, p. 22, 1988.	NC01h0012-88

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

03 COSTA, Nivalda. O olho do outro. *Exu*: revista da Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, n. 4, p. 22, 1988. NC01h0013-88

#### POEMA PROCESSO (*Website*)

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda. [Poema-processo]. [200-]. Disponível em: < <a href="http://www.poemaprocesso.com.br">http://www.poemaprocesso.com.br</a> >. Acesso em: 25 maio 2018.	NC01h0021-sd

#### CONTOS (*Livro Para rasgar um silêncio*)

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda. Diabolina. In: COSTA, Nivalda (Org.). <i>Para rasgar um silêncio</i> . Salvador: CEAO, 1990. p. 64-66. Série Arte/Literatura, n. 5.	NC01b0014-90
02	COSTA, Nivalda. O vôo. In: COSTA, Nivalda (Org.). <i>Para rasgar um silêncio</i> . Salvador: CEAO, 1990. p. 56-63. Série Arte/Literatura, n. 5.	NC01b0015-90
03	COSTA, Nivalda. Introdução. In: COSTA, Nivalda (Org.). <i>Para rasgar um silêncio</i> . Salvador: CEAO, 1990. p. [3]. Série Arte/Literatura, n. 5.	NC01g0016-90
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	CONTISTAS baianos rasgam o silêncio. <i>A Tarde</i> , Salvador, p. 10, 14 dez. 1990. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0156AT.14.12.90.APNC	NC02a0156-90

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### AFRO-MEMÓRIA

Quant.	Referência	Código
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas</b>		
01	A ESTREIA do Afro Memória. [S.n., Salvador, jul. 1988]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0157sn.sd.APNC	NC02a0157-sd
02	PROGRAMA de memória. [S.n., Salvador, jul. 1988]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 058sn.sd.APNC	NC02a0158-sd
03	MACHADO, Béu. <i>Suingue</i> . [S.n., Salvador, jul. 1988]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0159sn.sd.APNC	NC02a0159-sd
04	A MEMÓRIA do negro alcança a telinha. <i>A Tarde</i> , Salvador, ago. 1988. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0160AT.--.08.88.APNC	NC02a0160-88
05	TEM AFRO-MEMÓRIA hoje, no Canal 2. [S.n., Salvador, 1988]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0161sn.sd.APNC	NC02a0161-sd
06	BRUNO, Chico. <i>Claro que não</i> . [S.n.], Salvador, [1988]. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0162sn.sd.APNC	NC02a0162-sd

#### FÊMEA

Quant.	Referência	Código
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas</b>		
01	DANTAS, Marcelo. Clássico e moderno. <i>Jornal da Bahia</i> , Salvador, dez. 1987. Televisão, p. 13. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0163JB.--.12.87.APNC	NC02a0163-87

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### SOBRE O AUTOR

Quant.	Referência	Código
<b>01 Produção Intelectual</b>		
01	COSTA, Nivalda Silva. <i>Ditadura militar na Bahia</i> : depoimento [nov. 2007]. Entrevistadores: Luís César Souza e Iza Dantas. Salvador, 2007. 1 CD. Entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.	NC01j0017-07
02	COSTA, Nivalda Silva. <i>Vegetal vigiado</i> : depoimento [fev. 2009]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2009. 1 CD. Entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.	NC01j0018-09
03	COSTA, Nivalda Silva. <i>Série de estudos cênicos sobre poder e espaço</i> : depoimento [out. 2010]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2010. 1 CD. Entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados na Biblioteca do <i>Centro de Estudos Afro-Orientais</i> – CEAO/UFBA.	NC01j0019-10
04	COSTA, Nivalda Silva. <i>Os roteiros teatrais Aprender a nada-r e Anatomia das feras</i> : depoimento [fev. 2011]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2011. 1 CD. Entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados na Biblioteca do <i>Centro de Estudos Afro-Orientais</i> – CEAO/UFBA.	NC01j0020-11
<b>02 Publicações na Imprensa e em diversas mídias</b>		
01	COSTA, Nivalda. <i>Para uma leitura dos quadrinhos...</i> [S.n., Salvador], 25 nov.1973. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0164sn.25.11.73.APNC	NC02b0164-73
02	SPENCER, Nilda. Cadê o público? <i>Tribuna da Bahia</i> , Salvador, p. 9, 13 out. 1976. Recorte de Jornal arquivado no Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. 0165TB.13.10.76.APNC	NC02d0165-76
03	AUGUSTO [AZEVEDO FILHO], João. Teatro e Participação. <i>A Tarde</i> , Salvador, 26 ago. 1977. Seção Teatro, p. 7. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. 0166AT.26.08.77.BPEB	NC02a0166-77
04	MEIRELLES, Márcio. <i>Linha do tempo do Teatro Negro na Bahia</i> . Salvador: Bando de Teatro Olodum, 3 nov. 2010. Disponível em: < <a href="http://bandodeSeçãoTeatro.blogspot.com.br/2010/11/linhadotempodoteatronegronabahia.html">http://bandodeSeçãoTeatro.blogspot.com.br/2010/11/linhadotempodoteatronegronabahia.html</a> >. Acesso em 14 dez. 2016.	NC02a0167-10
05	NIVALDA Costa. Perfil. Salvador: A Outra Companhia de Seção Teatro, [2011]. Disponível em: < <a href="http://www.memorialdeartescenicass.com.br/site/teatro2/153nivaldacostaSeçãoTeatro.html">http://www.memorialdeartescenicass.com.br/site/teatro2/153nivaldacostaSeçãoTeatro.html</a> >. Acesso em: 23 jan. 2017. Acervo de grupos e artistas do Memorial Brasil de Artes Cênicas, Cena nordestina.	NC02a0168-sd

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

- 06 ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ. *O Opô Afonjá chora a partida da intelectual...* Salvador, 10 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/>>. Acesso em: 16 jul. 2016. Postagem sobre a morte de Nivalda Costa. NC02a0169-16
- 07 ARAÚJO, Socorro. *Na TVE, onde fez o pioneiro AfroMemória...* Salvador, 10 jul. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206709612402316&set=a.1389690265660.2047814.1334207344&type=3&theater>>. Acesso em: 16 jul. 2016. Postagem sobre a morte de Nivalda Costa. NC02a0170-16
- 08 APLB-SINDICATO DOS TRABALHADORES EM EDUCAÇÃO DO ESTADO DA BAHIA. *Defesa da Igualdade Racial perde dois de seus ícones: Nivalda Costa e Luíza Bairos.* Salvador, 12 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.aplbsindicato.org.br/>>. Acesso em: 16 jul. 2016. Postagem sobre a morte de Nivalda Costa. NC02a0171-16

#### 05 Documentos Audiovisuais e Digitais

- 01 SOUZA, Luís César. *Nivalda Costa.* Salvador, 2007. 2 fotografias digitais, color. Fotos tiradas na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO. Arquivo Textos Teatrais Censurados. NC05a0027-07
- 02 SOUZA, Luís César. *Nivalda Costa e Iza Dantas.* Salvador, 2007. 4 fotografias digitais, color. Fotos tiradas na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO. Arquivo Textos Teatrais Censurados. NC05a0028-07
- 03 NIVALDA Costa e Débora de Souza. Salvador, 2010. 1 fotografia digital, color. Foto tirada na Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA. Arquivo Textos Teatrais Censurados. NC05a0029-10
- 04 JESUS, Ludmila Antunes de. *Nivalda Costa.* Salvador, 12 mar. 2012. 4 fotografias digitais, color. Fotos tiradas no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Arquivo Textos Teatrais Censurados. NC05a0030-12
- 05 RIBEIRO, Freddy Assis. *O Grupo Testa: teatro baiano sob censura: depoimento* [mar. 2018]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2018. Formato MP3. Entrevista, à distância, concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados. NC05e0031-18
- 06 PEDRO [SOUSA], Deusimar Soares; SOUSA, Rosangela Aparecida Soares. *Nivalda Costa, teatro baiano e Grupo Testa: depoimento* [31 maio 2018]. Entrevistador: Débora de Souza e Carla Ceci Rocha Fagundes. Salvador, 2018. Formato MP3. Entrevista concedida à Equipe Textos Teatrais Censurados no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. NC05e0036-18
- 07 NIVALDA Costa. Salvador, [19--]. 1 fotografia, color. Reprodução digital por Débora de Souza. Arquivo Pessoal de Deusimar Pedro. NC05a0037-sd

#### 09 Estudos

- 01 DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-363. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/770/77002609.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2010. NC09b0004-01

# ARQUIVO

## TEXTOS TEATRAIS CENSURADOS

### ACERVO NIVALDA COSTA – ANC

#### 10 Varia

- |    |  |              |
|----|--|--------------|
| 01 | ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÕES DO ESTADO DA BAHIA – APATEDEBA. [Carteira]. Salvador, ago. 1979. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.   | NC10e0006-79 |
| 02 | COSTA, Nivalda Silva. <i>Currículo Lattes</i> . 06 maio 2014. Disponível em: < <a href="http://lattes.cnpq.br/3278285296716471">http://lattes.cnpq.br/3278285296716471</a> >. Acesso em: 18 ago. 2015.   | NC10e0007-14 |
| 03 | ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DA BAHIA. <i>Moção nº 19.587/2016</i> , Salvador, 3 de agosto de 2016. Moção de Pesar referente ao falecimento de Nivalda Costa. Relator: Deputado Leur Lomanto Júnior. Disponível em: < <a href="http://www.al.ba.gov.br/docs/Proposicoes2016/MOC_19_587_2016_1.rtf">www.al.ba.gov.br/docs/Proposicoes2016/MOC_19_587_2016_1.rtf</a> >. Acesso em: 16 fev. 2017. | NC10e0008-16 |

**Total de documentos:** 339



## APÊNDICE B – Pontos de acesso e indexação (campos e metadados na interface SIGD-SECPE)

<b>Campos/Metadados</b>					
<b>Nome do documento</b>	<b>Autor</b>	<b>Série</b>	<b>Subsérie</b>	<b>Lista de procedências</b>	<b>Dossiê</b>
Artigo	A Tarde	Produção	Texto teatral	Acervo da BPEB Acervo da BUNEB Acervo da BURMC Acervo da FUNARTE Acervo do INACEN Arquivo Pessoal CDMTVV COREG-AN-DF(DCDP) NAEXB Website	<i>Anatomia das feras</i> <i>Aprender a nada-r</i> <i>Casa de cães amestrados</i> <i>Ciropédia ou A iniciação do Príncipe, O pequeno príncipe</i> <i>Glub! Estória de um espanto</i> <i>Vegetal vigiado</i>
Capa do processo	Claudio Paula Aguiar e Sônia	Intelectual			
Cartaz	Romero Aguiar				
Certificado de	Débora de Souza				
Censura	Desconhecido				
Croqui de cenário	Diário de Notícias				
Dissertação de	Divisão de Censura de	Publicações na	Publicações sobre o		
Mestrado	Diversões Públicas – DCDP	Imprensa e em	autor e suas produções		
Ficha de protocolo	Grupo de Experiências	diversas	Divulgação dos		
Folha datiloscrita	Artísticas – TESTA	mídias	espetáculos		
Folha(s)	Jornal da Bahia				
manuscrita(s)	Nivalda Costa	Documentação	Solicitação		
Fotografia	Serviço de Censura de	Censória	Ofício		
Ingresso	Diversões Públicas –		Texto teatral		
Memorando	SCDP/SR/BA		Parecer		
Ofício	Sociedade Brasileira de		Memorando		
Panfletos	Autores Teatrais – SBAT-BA		Radiograma		
Parecer	Tribuna da Bahia		Relatório		
Programa	Vauluizo Bezerra		Ficha de protocolo		
Radiograma			Certificado de Censura		
Recorte de jornal			Outros documentos		

<b>Campos/Metadados</b>					
<b>Nome do documento</b>	<b>Autor</b>	<b>Série</b>	<b>Subsérie</b>	<b>Lista de procedências:</b>	<b>Dossiê</b>
Registro de Espetáculo Relatório Solicitação Termos de Contrato Texto Teatral Trabalho de Conclusão de Curso		Esboços, Notas e Rascunhos	Datilografados e manuscritos em folhas soltas Notas manuscritas Cenário: desenho, caricatura		
		Documentos Audiovisuais e Digitais	Fotografias Programa do espetáculo Panfletos e Cartazes		
		Estudos	Produções acadêmicas		
		<i>Varia</i>	Documentos de outras instituições Documentos administrativos		