

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

**DÉBORA DE SOUZA**

***APRENDER A NADA-R E ANATOMIA DAS FERAS, DE NIVALDA  
COSTA: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS E EDIÇÃO***

**Salvador**

**2012**

**DÉBORA DE SOUZA**

***APRENDER A NADA-R E ANATOMIA DAS FERAS, DE NIVALDA  
COSTA: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS E EDIÇÃO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos

**Salvador**

**2012**

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Souza, Débora de.

Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa : processo de construção dos textos e edição / Débora de Souza. - 2012.

235 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª. Drª. Rosa Borges dos Santos..

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2012.

**DÉBORA DE SOUZA**

***APRENDER A NADA-R E ANATOMIA DAS FERAS, DE NIVALDA  
COSTA: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS E EDIÇÃO***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos (UFBA)  
(Orientadora)

---

Profa. Dra. Célia Marques Telles (UFBA)  
(Membro)

---

Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (UFBA)  
(Membro)

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo fundamental apoio, em especial, à minha mãe, Fátima Paixão, sem palavras...

À minha orientadora, Profa. Dra. Rosa Borges, pela inestimável atenção, paciência e ajuda.

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.

À Sra. Nivalda Costa, pela atenção, confiança e contribuição.

Àqueles que sempre me ajudaram e torceram pelo meu sucesso, em especial, à Claudio Jorge, Denise Souza, Mabel Mota e Williane Corôa.

Aos Acervos do Espaço Xisto Bahia e da Divisão de Censura de Diversões Públicas, sobretudo, à Coordenação Regional do Arquivo Nacional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa para realização desta pesquisa.

## RESUMO

No contexto social e histórico da ditadura militar, na Bahia, textos teatrais eram submetidos aos órgãos censórios, sendo avaliados por diferentes técnicos. No presente trabalho, propõe-se analisar o processo de construção dos textos teatrais censurados *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras*, de Nivalda Silva Costa, e editá-los. No campo dos estudos filológicos, conforme orientação das teorias de edição, que tomam os textos em perspectiva material e social, buscou-se apoio em outras ferramentas teóricas e metodológicas, sobretudo de crítica textual e de crítica genética, com o intuito de compreender o texto em seu processo de produção e de transmissão, levando-se em consideração a ação dos agentes mediadores, a dramaturga/diretora, o datilógrafo, os censores. Apresenta-se a edição dos textos selecionados em suporte papel e eletrônico. Justifica-se a realização desse trabalho pela possibilidade de oferecer à comunidade científica importante contribuição no que tange à prática editorial, oferecendo uma leitura de determinada escrita para o palco elaborada por uma mulher negra engajada com questões políticas, sociais e estéticas, permitindo-se pensar sobre a prática censória e sua consequência para produções teatrais baianas, bem como sobre a edição de textos teatrais.

**Palavras-chave:** Crítica Textual. Crítica Genética. Texto teatral.

## ABSTRACT

In the social and historical context of the military dictatorship in Bahia, theatrical text were submitted to censorship and analyzed by a group of people of different fields. This work aim to analyze the creating process of the censored theatrical texts, *Aprender a nada-r* and *Anatomia das feras* by Nivalda Silva Costa, and edit. Under editing theories, the field of philology that observes the texts through a social and material perspective, took into consideration other theoretical and methodological tools - textual criticism and genetic criticism - so as to try to understand the text through its creating process and transmission considering: mediator's action, the playwright/director, the typist and the censors. It is introduced the selected texts under electronic and paper support. This work is justified by the possibility of offering an important contribution of editorial practice to the scientific community. It also offers a certain reading perspective focused on the stage by a black woman whose work approaches socio-political and esthetic issues allowing to reflect on censorship and its consequences of thetrical production of Bahia as well as edition of theatrical texts.

**Keywords:** Textual Criticism. Genetic Criticism. Theatrical Text.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>9</b>
1.1	ESTUDOS FILOLÓGICOS E TEORIAS DE EDIÇÃO.....	9
1.2	ESTUDO E EDIÇÃO DO TEXTO TEATRAL CENSURADO.....	16
<b>2</b>	<b>NIVALDA COSTA E SEU OFÍCIO.....</b>	<b>20</b>
2.1	VIDA PESSOAL, PROFISSIONAL E DE MILITÂNCIA.....	21
2.2	DRAMATURGIA: UM MODO DE INTERVENÇÃO.....	39
2.2.1	<b>Série de Estudos Cênicos.....</b>	<b>49</b>
<b>3</b>	<b>TEXTO E CENSURA: A DRAMATURGIA DE NIVALDA COSTA E A PRÁTICA CENSÓRIA.....</b>	<b>61</b>
3.1	DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE <i>APRENDER A NADA-R</i> .....	70
3.2	DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE <i>ANATOMIA DAS FERAS</i> .....	79
<b>4</b>	<b>PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS.....</b>	<b>93</b>
4.1	PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE <i>APRENDER A NADAR</i> .....	104
4.2	PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE <i>ANATOMIA DAS FERAS</i> .....	127
4.3	CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO.....	140
<b>5</b>	<b>TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO E EDIÇÃO DOS TEXTOS.....</b>	<b>144</b>
5.1	CRITÉRIOS ADOTADOS NA EDIÇÃO.....	161
5.2	EDIÇÃO DE <i>APRENDER A NADA-R</i> .....	164
5.3	EDIÇÃO DE <i>ANATOMIA DAS FERAS</i> .....	180
5.4	EDIÇÃO EM MEIO DIGITAL.....	201
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>202</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>204</b>



<b>ANEXOS.....</b>	<b>216</b>
ANEXO A — Matéria: <i>Contistas baianos rasgam o silêncio.....</i>	217
ANEXO B — Matéria: <i>Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Quorpo Santo.....</i>	218
ANEXO C — Matéria: <i>Quatro dias para “Aprender a Nadar” lá no Vila Velha.....</i>	219
ANEXO D — MsAN: <i>Trabalho de ação.....</i>	220
ANEXO E — Matéria: <i>Bahia vai ser sede do Festival de Arte Negra.....</i>	221
ANEXO F — Matéria: <i>Arte negra dá início a festival.....</i>	222
ANEXO G — Matéria: <i>Abdias: festival será realizado mesmo sem o apoio do Governo.....</i>	223
ANEXO H — Matéria: <i>Professor Abdias Nascimento critica a atividade do Ceao..</i>	224
ANEXO I — Matéria: <i>‘Negro-Movimenta’ faz suas apresentações no Sucupira.....</i>	225
ANEXO J — Matéria: <i>O Pequeno Príncipe: fantasia e realidade na obra de Exupéry.....</i>	226
ANEXO K — Matéria: <i>Clássico e moderno.....</i>	227
ANEXO L — Matéria: <i>A memória do negro alcança a telinha.....</i>	228
ANEXO M — Matéria: <i>Cadê o público?.....</i>	229
ANEXO N — Matéria: <i>Teatro e Participação.....</i>	230
ANEXO O — Capa do disco <i>Cheap Thrills</i> da banda de rock Big Brother and the Holding Company (1968).....	231
ANEXO P — Matéria: <i>“Anatomia das Feras” será levada em julho no solar do Unhão.....</i>	232
ANEXO Q — Matéria: <i>O PEQUENO PRÍNCIPE.....</i>	233
ANEXO R — Matéria: <i>Tipos de Exupéry e Joyce em ‘O Pequeno Príncipe’ .....</i>	234
ANEXO S — Matéria: <i>“O PEQUENO PRÍNCIPE” NO ICBA EM SETEMBRO.....</i>	235

ANEXO T — Matéria: <i>Vegetal Vigiado</i> .....	236
ANEXO U — DatAF: <i>Por um espaço de interferência</i> .....	237
ANEXO V — Matéria: “ <i>Anatomia das Feras</i> ’: <i>uma sátira ao real</i> .....	238
ANEXO W — Dat <sup>1</sup> G: <i>Por um teatro de interferências (1) Manifesto</i> .....	239
ANEXO X — DatCCA: <i>Relatório cênico</i> .....	240
ANEXO Y — Decreto 20.493/46.....	241
ANEXO Z — Cartaz da peça <i>Aprender a nada-r</i> .....	248
ANEXO AA — Programa da peça <i>Anatomia das feras</i> .....	249
ANEXO BB — Matéria: <i>Grupo Testa apresenta no Solar do Unhão a peça “Anatomia das Feras”</i> .....	251
ANEXO CC — Fac-símile dos testemunhos do texto <i>Aprender a nada-r</i> .....	252
ANEXO DD — Documentos do processo censório de <i>Aprender a nada-r</i> .....	253
ANEXO EE — Documentos consultado no Acervo do Teatro Vila Velha.....	254
ANEXO FF — Fac-símile dos testemunhos do texto <i>Anatomia das feras</i> .....	255
ANEXO GG — Documentos do processo censório de <i>Anatomia das feras</i> .....	256
ANEXO HH — Fotos de alguns artistas da peça <i>Anatomia das feras</i> .....	257

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nesta seção, abordam-se, inicialmente, questões referentes ao campo teórico-metodológico que embasa este trabalho de dissertação, a saber, a Filologia como Crítica Textual, com foco nas teorias de edição. Em seguida, trata-se, especificamente, do estudo e da edição de textos teatrais<sup>1</sup> censurados, objeto dessa pesquisa, buscando-se circunscrever a proposta apresentada e o caminho percorrido no desenvolvimento do trabalho.

### 1.1 ESTUDOS FILOLÓGICOS E TEORIAS DE EDIÇÃO

A Filologia é uma ciência que tem como objeto de estudo diferentes textos a partir dos quais se estabelecem determinadas leituras, valendo-se de campos teóricos auxiliares para a edição e análise dos mesmos. Dessa forma, empreende-se um estudo rigoroso de diversos documentos e de sua transmissão, propondo, sobretudo, editar e interpretar os mesmos.

A atividade de edição de textos, especificamente, era praticada desde a Antiguidade, e foi-se transformando, ao longo do tempo, uma vez que o trabalho filológico sofre(u) ajustes necessários quanto aos procedimentos metodológicos. É preciso ressaltar, portanto, algumas teorias de edição que se impuseram nos diferentes contextos histórico e cultural.

Em Alexandria, os filólogos bibliotecários dedicavam-se à fixação de manuscritos bíblicos e clássicos a fim de determinar o que era genuíno ou espúrio naqueles documentos, eliminando toda e qualquer marca introduzida pelos copistas que os reproduziram. Desse modo, daquele momento até a Renascença, havia uma tentativa de recuperar a intenção autoral, uma vez que “o trabalho editorial desenvolvia-se sem acesso a originais. Também em todos os casos se procurava libertar os textos dos aspectos que os corrompiam como forma de estabelecer o documento original” (LOURENÇO, 2009, p. 191).

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

---

<sup>1</sup> Em consonância com Pavis (2008, p. 405), tem-se consciência da problemática quanto à definição de texto teatral ou de texto dramático em relação aos outros tipos de textos, “pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para eventual encenação [...]. Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. O que até o século XX passava pela marca do dramático [...] não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado. [...]”. Nesta dissertação, utiliza-se o termo “texto teatral” a fim de evitar confusões, pensando-o de forma geral.

general de todas las demás ciencias”<sup>2</sup>. A Filologia é interpretada de forma ampla e diversificada em relação ao seu objeto de estudo. Nessa perspectiva, Spina (1977, p. 77) aponta três principais funções da atividade filológica:

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

É importante observar o entrelaçamento entre essas funções, destacando o caráter erudito do trabalho filológico na função substantiva, a investigação literária na função adjetiva, e o teor transdisciplinar na busca da história de determinada cultura na função transcendente. Colabora-se, assim, com o processo de transmissão e de preservação do patrimônio cultural escrito de uma dada sociedade e época, “[...] porque, ao se publicar um texto, esse se torna novamente acessível ao público leitor; e [...] porque se assegura sua subsistência através de registro em novos e modernos suportes materiais, que aumentarão sua longevidade” (CAMBRAIA, 2005, p. 20).

Nos séculos XIX e XX, por Filologia entendia-se “el estudio y analisis de la cultura y civilización de un pueblo a través de los documentos escritos que éste era dejado”<sup>3</sup> (CANO AGUILAR, 2000, p. 13). Em meados do século XIX, Karl Lachmann, considerado o fundador da Crítica Textual Moderna, estabeleceu a classificação genealógica dos manuscritos como um princípio da atividade editorial. Assim,

Lachmann recua ao arquétipo, o primeiro estágio de transmissão recuperável a partir da análise de documentos sobreviventes. Da sua ação surgiram duas áreas da crítica textual: a teoria da edição crítica e a teoria do *copy-text*. O segundo tipo de edição apresenta um texto crítico, estabelecido com base no *copy-text* ao qual foram introduzidas emendas e correções, no sentido de aproximá-lo, tanto quanto possível, do texto autoral entretanto desaparecido, acompanhado de um aparato crítico que inclui o maior número possível de variantes (LOURENÇO, 2009, p. 191-192).

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “uma ciência composta e adornada da Gramática, Retórica, História, Poesia, Antiguidades, Interpretação de Autores, e geralmente da Crítica, com especulação geral de todas as demais ciências”.

<sup>3</sup> Tradução nossa: “o estudo e análises da cultura e civilização de um povo através dos documentos escritos que este havia deixado”.

Segundo Lourenço (2009, p. 192), “da teoria do *copy-text* derivou uma terceira teoria da edição: a teoria da intenção final”, que se desenvolveu justamente devido à existência de manuscritos autorais e de diversos textos anteriores a publicação. Contudo, tal teoria apresenta-se semelhante à ideia de reconstrução do arquétipo, do original perdido, texto mais próximo do que o autor escreveu, persistindo-se em reduzir a atividade da Crítica Textual a uma função mecânica, a partir da qual se produz um texto definitivo e uno, ignorando os processos textuais de produção, de transmissão, de circulação e de recepção, primordiais para o trabalho editorial. A teoria da edição crítica, por outro lado,

[...] resultou do esforço dos críticos clássicos no sentido de recuperarem, através de uma reconstrução histórica, as obras perdidas dos autores antigos. Para isso havia que traçar tanto quanto possível o contexto histórico e cultural de uma dada obra, bem como a sua história crítica, determinada por colação dos testemunhos documentais de um dado texto, de que resulta uma genealogia, pela qual se recupera o arquétipo (LOURENÇO, 2009, p. 191-192).

É precisa salientar que para Walter Wilson Greg (1875-1959), “uma teoria da edição adequada aos textos produzidos tipograficamente durante o primeiro período moderno, exigia que se estabelecesse uma distinção entre *accidentals* e *substantives*” (LOURENÇO, 2009, p. 193), levando-se em conta os contextos históricos em que a obra fora produzida e as idiosincrasias do autor.

Percebe-se que, na Crítica Textual e na atividade editorial, ressaltam-se o objeto literário e a concepção autoral, buscando-se instituir, sobretudo, uma suposta intenção autoral e uma autoridade textual, contribuindo para a formação de um cânone literário. Entretanto, no decorrer dos tempos, tais teorias, mostraram-se inadequadas à edição de documentos modernos e contemporâneos, em que se tem preservado originais e materiais pré, para e pós-textuais. De acordo com Lourenço (2009, p. 181-183),

Nos últimos vinte anos tem-se verificado a tendência para situar a crítica textual anglo-americana entre dois pólos delimitadores: a teoria intencionalista de Greg e a sociológica de Don McKenzie e Jerome McGann. Nesse intervalo, a ênfase tem vindo a deslocar-se da preocupação com a intenção autoral para os aspectos colaborativos da produção de textos. [...] A crítica textual foi buscar à teoria da literatura alguma da sua terminologia e alguns dos seus princípios fundamentais. O afastamento do crítico textual da preocupação com a determinação da intenção autoral encontrou o seu paralelo em determinadas concepções da teoria da literatura e da autoridade. Procurando centrar a actividade do crítico literário na imanência material e formal do próprio texto, a corrente que ficou conhecida como *New Criticism* privilegiou o que designava por ‘practical criticism’ ou ‘close reading’, metodologia seminal para a crítica literária moderna.

O texto, nessa concepção, portanto, é tomado como fonte significativa, teia de relações, independente, da intenção autoral ou do contexto histórico, descentralizando assim a noção, tradicionalmente, atribuída ao autor na prática editorial. No bojo dos estudos pós-estruturalistas, conseqüentemente, determina-se a morte do autor, considerando

[...] que o significado textual decorre não da intenção autoral, mas da rede de relações que decorrem do próprio texto enquanto estrutura, envolventes de outros textos e diferentes sujeitos. [...] esta concepção implica uma noção diferente de linguagem, escrita e leitura e, por conseguinte, a atribuição de um papel diferente ao leitor (LOURENÇO, 2009, p. 184).

Nesse sentido, Roland Barthes (1987, p. 53) assevera que o “nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”, concebendo o texto como espaço performativo, “feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação [...]” (BARTHES, 1987, p. 53). Em consonância com Barthes, Foucault (2006, p. 35), propõe reflexões sobre a noção “função-autor”, tomando a escrita como

[...] um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante; mas também que esta regularidade da escrita está sempre a ser experimentada nos seus limites, estando ao mesmo tempo sempre em vias de ser transgredida e invertida; a escrita desdobra-se como um jogo que vai infalivelmente para além das suas regras, desse modo as extravasando. [...].

Segundo Lourenço (2009, p. 189), essa mudança nos estudos literários refletiu no trabalho editorial, fazendo com que a “teoria da edição passasse a combinar teoria literária e bibliografia, hermenêutica e crítica textual” (LOURENÇO, 2009, p. 189). Assim, na teoria social da edição valorizam-se a materialidade e a historicidade dos textos, estabelecendo-se um dos textos possíveis, resultado de uma leitura realizada em determinado contexto.

Desse modo, essa atividade constitui-se fundamental ao se compreender que “nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor” (CHARTIER, 2001, p. 220).

O editor de textos modernos e contemporâneos depara-se com uma diversidade de textos, pertencentes a diferentes materialidades e manifestações artísticas, produzidos por um determinado autor ou por um conjunto de colaboradores. Não cabe mais procurar “texto ideal”, “original perdido” ou “intenção final”, nem buscar detectar “erros” e considerar “contaminação” as importantes contribuições dos diferentes sujeitos que interferem no texto. Portanto, considera-se a pluralidade textual e os diferentes sujeitos envolvidos no processo,

levando-se em consideração o contexto histórico, social, político e cultural de produção, transmissão e recepção. Dessa maneira,

À luz da teoria social da edição, o texto é entendido não como produto de uma intenção autoral, mas de aspectos colaborativos, contextos históricos, pessoais, intertextuais, caracterizados, eles próprios, pela variação. A perda de centralidade da intencionalidade final e a valorização do leitor e da leitura como espaço de criação de sentido directamente associada à consciência da natureza discursiva da significação constituem um elo de ligação entre a teoria literária pós-estruturalista e a teoria social da edição, fundamentando alguns projectos editoriais electrónicos (LOURENÇO, 2009, p. 229).

A partir dessa noção de texto, mais ampla, e do avanço tecnológico, a informática surge como uma importante ferramenta, devido, justamente, a sua capacidade de armazenamento e disponibilização dos diferentes textos em meio digital, independentemente, da materialidade, da dimensão sonora e/ou visual, e da quantidade de documentos. Essa forma de apresentação altera, sem dúvida, os modos de representação e de transmissão, além de aumentar as possibilidades de acesso e de leitura.

Percebe-se que, em qualquer fase de interpretação de um testemunho, “[...] é sempre o crítico que identifica as estruturas que lhe são úteis a determinado tipo de discurso [...]” (PICCHIO, 1979, p. 228-9), oferecendo, tanto em princípio como na prática, uma possível leitura que supõe a tomada de uma série de decisões críticas. Em consonância com Said (2007, p. 82), pode-se assegurar que

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

Nessa direção, pensa-se o texto crítico não mais por seu valor de “verdade”, único, mas como centro provisório de leituras, logo, plural em sua existência. Desse modo, interessa ao filólogo contemporâneo dar a conhecer os diversos textos envolvidos na construção de uma obra. Tem-se então, no texto crítico, a leitura do editor; nos aparatos, as leituras dos testemunhos e versões que transmitiram a obra, bem como as intervenções de outros agentes/atores sociais nos textos (datilógrafo, censores etc.).

Essa atividade filológica, interdisciplinar por natureza, requer um conjunto muito diversificado de conhecimentos, o que exige o trânsito por diversas áreas, tendo “impacto sobre toda atividade que se utiliza do texto escrito como fonte” (CAMBRAIA, 2005, p. 20).

Na realização do presente trabalho, ao consultar diversos arquivos, público e privado, estabeleceram-se relações entre a Crítica Textual e a Arquivística Literária, direta ou indiretamente. Os arquivos são definidos como unidades administrativas, tendo como função recolher, conservar e disponibilizar os documentos aos diferentes pesquisadores. Para a Arquivística Literária e para a Crítica Textual, como aponta Oliveira (2007, p. 374), essas unidades são consideradas “lugares de memória privilegiados”.

Lugares e temp(1)os de memória, os manuscritos e outros documentos que integram os arquivos pessoais de autores contemporâneos ora espelham o pulsar da oficina própria de cada criador (mostrando a gestação e o devir da sua obra), ora desvendam o especioso percurso de que foi feito o impulso, sucesso ou insucesso, de muitas intervenções singulares e movimentos coletivos (literários, artísticos, cívicos, etc.) que marcaram decisivamente a nossa história cultural mais recente (OLIVEIRA, 2007, p. 375).

De acordo com Derrida (2001, p. 28-29)

[...] 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 (grifo do autor).

Os pesquisadores, ao iniciar pesquisas em arquivos, de domínio público ou privado, no Brasil, deparam-se, em sua maioria, com documentos em péssimo estado de conservação. Gadelha (1993, p. 147) afirma:

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

No Brasil, o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, órgão do Ministério da Cultura, ocupou-se do preparo de edições nas áreas da Dramaturgia Brasileira e do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicando a coleção *Clássicos do Teatro Brasileiro*, a partir da qual se divulgam obras de teatro de autores brasileiros, permitindo a outros profissionais o acesso a textos para leitura e encenação (MARINHO, 1986).

Na Bahia, segundo Santos (2008), a Secretaria de Cultura e Turismo e a Universidade Federal da Bahia são responsáveis pelo fomento à produção bibliográfica na área teatral, em



regime de cooperação mútua e de parceria com organizações profissionais da área, como o Teatro Vila Velha e o Teatro XVIII. Há ainda a coleção selo *Dramaturgia da Bahia*, que desde 2003, tem publicado obras teatrais de diferentes dramaturgos baianos como as de Cleise Mendes, Cláudio Simões e Ildásio Tavares, dentre outros.

Desde 2006, o Grupo de Edição e Estudo de Textos, através dos trabalhos realizados pela Equipe Textos Teatrais Censurados, coordenada por Rosa Borges, vem reunindo no Arquivo Textos Teatrais Censurados na Bahia dois acervos: um, para os textos produzidos e submetidos à Censura Federal; outro, para as matérias de jornais que circularam na Bahia sobre a censura e o teatro no período da ditadura militar. Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses têm sido desenvolvidos, divulgando a produção dramaturgica baiana.

Desse modo, os documentos, testemunhos, monumentos pertencentes aos diversos arquivos permitem a realização de estudos e análises, possibilitando o acesso e a divulgação de importantes textos representativos de determinada sociedade. Nesse trabalho, consideram-se os textos teatrais, individualmente, e, em sua transmissão, como processo e produto de determinada configuração sócio-histórica e cultural.

Além desse diálogo, teceram-se ainda enlaces entre a Crítica Textual e a Crítica Genética a fim de compreender o processo de construção de textos teatrais, que apresentam correções e acréscimos autorais. A Crítica Genética surgiu no final da década de 1960, na França, a partir de estudos dos manuscritos de Heine realizados por Louis Hay. Nesse campo, volta-se o olhar para o processo de criação, para a gênese de uma obra. De acordo com Hay (2007, p. 103),

A visão 'genética' do texto devolve à escritura um sujeito atuante. Sua presença, que o manuscrito manifesta, permite pensar novamente a relação do autor com a obra, o que se tornara uma aporia da reflexão crítica. Ela permite também perceber os princípios de produção que determinam em cada escritor as condições de emergência do texto e de sua constituição numa obra. [...] O sujeito está também presente na relação da obra com o mundo. [...].

Inicialmente, a Crítica Genética tendeu a ignorar a tradição filológica, todavia,

[...] atualmente mostra-se evidente que o saber filológico participa da reconstrução genética: não como um fim em si mesmo, mas como uma ferramenta metodológica útil na coleta, descrição, classificação e transcrição dos manuscritos. Existe, no entanto uma verdadeira diferença de objetivos entre filologia e genética. A filologia visa o [sic] estabelecimento de um *texto*. A genética, por seu lado, visa a [sic] reconstrução, representação e interpretação de um *processo*, ou seja, de todos os caminhos, impasses e acidentes pelas quais passa a criação de uma obra. [...] (GRÉSILLON, 2009, p. 42-43).

Tomam-se, aqui, alguns elementos da Crítica Genética que permitam realizar uma leitura do texto teatral censurado, a fim de interpretar e elucidar o processo de criação e a obra.

Os textos teatrais, portanto, são entendidos como testemunhos de grande valor documental e literário para a história sócio-política e artística do país, sendo, por isso, importantes fontes no processo de transmissão da memória cultural do povo baiano.

## 1.2 ESTUDO E EDIÇÃO DO TEXTO TEATRAL CENSURADO

Neste presente trabalho, tem-se como principal objetivo analisar o processo de construção dos textos teatrais censurados *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras* e editá-los. Esses textos fazem parte da Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço criada, no período da ditadura militar, por Nivalda Costa – dramaturga, diretora, atriz e poetisa baiana, que cursou a Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, e atuou como importante ator social naquela época.

No campo da Filologia, desenvolveram-se as atividades de leitura crítica filológica do processo de construção dos textos selecionados, embasada nos fundamentos da Crítica Genética ou Crítica de Processo, e de edição, conforme procedimentos da Crítica Textual. Traçando-se os passos do pesquisador, na *recensio*, depois de selecionados os textos, partiu-se em busca de seus testemunhos, realizando compilação, digitalização, descrição, comparação e transcrição dos documentos, buscando melhor compreender a história da transmissão dos textos para finalmente editá-los.

Os textos, *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras*, selecionados, foram datilografados por outra pessoa que não a autora. Trazem correções<sup>4</sup> e reescritas autorais, intervenções de censores e carimbos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)<sup>5</sup>, do Departamento de Polícia Federal (DPF), e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT – Ba). Verificam-se, nesses documentos, diferentes intervenções de três sujeitos, da dramaturga/diretora, papéis indissociáveis, do datilógrafo e do censor.

*Aprender a nada-r* apresenta-se em dois testemunhos: 1) pertencente ao Arquivo Privado de Nivalda Costa, compósito, com modificações autorais (AN<sup>AP</sup>); 2) pertencente ao

---

<sup>4</sup> Esclarece-se que as “correções autorais” diz respeito às operações de correção realizadas por Nivalda Costa ao revisar o texto datilografado por outra pessoa.

<sup>5</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas e Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Bahia, doravante serão DCDP e SBAT – BA, respectivamente.

Arquivo Nacional, texto submetido aos órgãos de censura federal, com intervenções dos censores (**AN<sup>AN</sup>**). Além desses dois testemunhos, observam-se algumas folhas soltas, (**Ms<sup>1</sup>**), (**Ms<sup>2</sup>**), (**Dat<sup>1</sup>**), (**Dat<sup>2</sup>**), que foram reunidas junto a **AN<sup>AP</sup>**.

*Anatomia das feras* possui também dois testemunhos, a saber: 1) pertencente ao Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, há correções e reescritas autorias (**AF<sup>EXB</sup>**); 2) pertencente ao Arquivo Nacional, com intervenções do órgão de censura regional, possui carimbos da SBAT – BA e de “CORTE” (**AF<sup>AN</sup>**). No Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, há ainda outra cópia desse texto, com carimbo da DCDP – DPF (**AF<sup>EXB1</sup>**). Observa-se, portanto, que **AF<sup>EXB1</sup>** e **AF<sup>AN</sup>** são duas, das três cópias, do texto *Anatomia das feras*, encaminhado à DCDP, quando solicitado exame censório do mesmo. Trata-se de um mesmo texto, entretanto, com diferentes marcas daquele processo<sup>6</sup>.

Os textos são um tecido complexo, “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1987, p. 51). Nessa perspectiva, a fim de entender o processo criativo de Nivalda Costa, exploram-se ainda as noções de transtextualidade e de apropriação, inerentes à produção em questão, apresentadas, principalmente, por Genette (2010) e Sant’Anna (1991).

Para a elaboração das edições, após revisitar as teorias de edição, optou-se por uma edição crítica, que considera o texto, em seus aspectos, material e social, apresentando como texto crítico o resultado de toda a investigação realizada pelo editor acerca da tradição e transmissão dos textos selecionados e das leituras críticas desenvolvidas, pondo em evidência a dinâmica, a história e a pluralidade dos textos.

Por um lado, levando-se em consideração a tradição e a transmissão dos testemunhos, assim como o papel de mediador do editor crítico, elegeu-se a edição crítica, em suporte papel, visando estabelecer um texto crítico em que se dê a ler, aos diferentes pesquisadores, a obra de Nivalda Costa, enquanto dramaturga/diretora. A edição crítica é acompanhada por um aparato crítico em que se expõem as modificações substanciais apresentadas nos outros testemunhos e um aparato de notas em que se registram as intervenções dos censores e breves comentários do editor. Ao considerarem os textos como tecido que se constrói de diferentes elementos, e ao estudarem os processos de construção daqueles, optou-se também por expor essa edição em meio digital, considerando a vantagem da apresentação em formato *hipertextual*, principalmente, pela capacidade de disponibilizar variados arquivos.

---

<sup>6</sup> Cf. Seção 3.

Consciente das particularidades e historicidades de cada testemunho, fez-se também a edição fac-símile de todos os testemunhos, em meio digital, de modo que o leitor terá acesso às diferentes intervenções textuais realizadas pelo datilógrafo e pelo censor, podendo realizar outras leituras críticas, baseadas nos documentos que compõem os dois processos censórios.

Faz-se necessário atentar para a especificidade do texto teatral, produção em que a autoria é vista como resultado de uma colaboração, pois o texto está sujeito a várias transformações, efetivadas pelo dramaturgo, pelo diretor, pelos atores e, neste caso, também pelo censor. Desse modo, o texto teatral, mais que outros, está em constante processo de transformação, submetido a reescritas a cada encenação. Chartier (2002) chama atenção para o modo de transmissão de peças de teatro que tem sido largamente ignoradas pela história literária, demonstrando que as modalidades de transmissão eram múltiplas, o que criou mais instabilidade textual. Nesse sentido, Chartier (2002) afirma ser necessário o cruzamento entre crítica textual e história cultural, propondo uma análise do processo de produção, publicação, circulação e recepção dos textos.

Composto para ser falado ou para ser lido em voz alta e compartilhado com o público ouvinte ou espectador, expressa fatos históricos, sociopolíticos e culturais de determinada época e sociedade. Os textos teatrais, em sua maioria, são organizados em partes, atos e cenas, conforme as entradas e saídas de personagens, sendo cada parte considerada em si mesma. Segundo Ryngaert (1995, p. 39-42), os textos teatrais modernos transitam entre os costumes tradicionais e os elementos cinematográficos.

O presente trabalho realizou-se a partir de estudos desenvolvidos no Grupo de *Edição e estudo de textos – Equipe Textos Teatrais censurados*, coordenada pela Profa. Dra. Rosa Borges (UFBA) em que se tem como principal objetivo interpretar e editar, por meio de atividade filológica, o texto teatral enquanto documento produzido por uma sociedade específica. Dar-se-á continuidade aos estudos realizados no sub-projeto de iniciação científica, *Transcrição e edição de textos teatrais censurados com cortes (monotestemunhais)*, realizado à época na UNEB, assim como aos Trabalhos de Conclusão de Curso intitulados *Vegetal Vigiado, de Nivalda Costa: texto e censura (por uma análise de estratégias para driblar a censura)*<sup>7</sup> e *Glub! Estória de um espanto, de Nivalda Costa: edição*

---

<sup>7</sup> Trabalho de Conclusão de curso de Graduação em Letras: Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa. Orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos.

*e estudo do auditório e das condições de argumentação*<sup>8</sup> apresentados a Universidade do Estado da Bahia e a Universidade Estadual de Feira de Santana, respectivamente.

Justifica-se a realização desse trabalho pela possibilidade de contribuir com a preservação e a transmissão do patrimônio cultural escrito baiano; de oferecer à comunidade científica importante contribuição no que tange à prática editorial e à sociedade um estado de texto circunscrito em uma configuração sócio-histórica e cultural específica. Além disso, esta pesquisa serve também como subsídio para outros estudos, interessando a diversos pesquisadores, filólogos, linguistas, historiadores e estudiosos do teatro. Oferece-se, portanto, uma leitura filológica de determinada escrita para o palco elaborada por uma mulher negra engajada com questões políticas, sociais e estéticas, permitindo-se refletir também sobre a prática censória e sua consequência para produções teatrais baianas.

Este trabalho constitui-se de quatro seções que desenvolvem o tema proposto, a saber: 1) **Nivalda Costa e seu ofício**, com informações sobre Nivalda Costa, sua dramaturgia e a Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço; 2) **Texto e Censura: a dramaturgia de Nivalda Costa e a prática censória**, em que se tecem considerações sobre aquela dramaturgia a partir de documentos do processo censório dos textos *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras*; 3) **Processo de construção dos textos**, com estudo do processo de construção dos textos em questão; 4) **Tradição, transmissão e edição dos textos**, com informações sobre a história da transmissão e com critérios adotados na edição e texto crítico. Essas partes vêm antecedidas das **Considerações iniciais** e seguidas das **Considerações finais, Referências** e dos **Anexos** (em CD).

---

<sup>8</sup> Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Estudos Linguísticos. Orientadora: Profa. Dra. Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz. Co-orientadora: Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos.

## 2 NIVALDA COSTA E SEU OFÍCIO

Nivalda Costa desempenhou, de forma bastante consciente e engajada, diferentes posições sociais, na sociedade baiana, durante o regime militar. A partir de estudo e análise de sua produção teatral, de matérias veiculadas na imprensa baiana da época, e de entrevistas, pode-se observar, nitidamente, o compromisso e o profissionalismo daquela mulher, principalmente, como intelectual, dramaturga (autora), diretora e atriz.

Nessa perspectiva, busca-se melhor compreender sua atuação em diferentes funções sócio-culturais, entendidas como atividades inseparáveis. Sua diversificada formação acadêmica em artes cênicas, direção teatral, antropologia, ciências sociais e relações públicas, foram significativas na realização de tais tarefas. Portanto, esses diversos papéis desempenhados se entrecruzam e, em conjunto, singularizam sua produção.

A intelectual, sempre envolvida em debates sociais, políticos e culturais, desempenhou importante função como transmissora de ideias e de conhecimentos relevantes, visando interferir no percurso dos acontecimentos, através de sua produção, em especial, do teatro, tomando-o como instrumento de combate, através do qual buscou se comunicar com o público, incitando-o contra o governo autoritário, propondo transformação, mudança, movimento, luta, revolução.

A dramaturga, como pesquisadora, criou suas produções artísticas a partir de estudos e pesquisas, buscando diferentes conhecimentos tanto em termos de conteúdo como de forma de apresentação. Desse modo, promove(u) (re)leituras de outras obras, articulando, agrupando, apropriando-se de discursos outros na constituição de seus textos, realizando escolhas que vão ao encontro de suas concepções ideológicas e estéticas, revelando-se, conseqüentemente, uma leitora dos clássicos, dos revolucionários e dos vanguardistas. Vale lembrar da constante preocupação da dramaturga com a linguagem, pois, a todo momento, busca novas formas, brinca, joga e, também, luta com as palavras, com o signo, significante e significado.

A diretora, comprometida com o fazer teatral, envolvia-se em todos os aspectos referentes à realização, teatralização, (re)apresentação, sempre interessada nos elementos cênicos (figurino, objetos usados em cena, iluminação, música, projeção de imagens, movimentos corporais etc.) e na *performance* dos atores. Executa um método próprio de

trabalho com esses, em que toma como base principal os aportes teóricos de Antonin Artaud<sup>9</sup>. Demonstra ainda confiança no profissionalismo e talento daqueles e aceita improvisações e contribuições dos mesmos, havendo liberdade de expressão e espaço para que opinem, criem e contribuam.

Além dessas principais tarefas, Nivalda Costa também desempenha a função de atriz, e atuou em alguns espetáculos, posicionando-se em diferentes momentos como parte do elenco de atores, pronta para colocar em ação suas próprias “palavras pensamentos”, quando era responsável também pelo texto encenado.

Busca-se pensar o sujeito Nivalda Costa, em seu conjunto, como uma artista multifacetada, instruída e engajada, cidadã baiana que se posiciona diante da sociedade, de forma crítica e atuante, atravessada por ideias, concepções e ideologias próprias.

## 2.1 VIDA PESSOAL, PROFISSIONAL E DE MILITÂNCIA

A atuação de intelectuais é essencial para o funcionamento de qualquer sociedade, pois, como detentores do poder ideológico, os mesmos exercem forte influência em relação a questões sociais, políticas e culturais, através da produção e da transmissão de ideias, símbolos, visões do mundo, ensinamentos práticos etc. Nesse sentido, não “houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contra-revolucionário sem intelectuais” (SAID, 2005, p. 25).

O intelectual, como exilado e amador, afirma Said (2005, p. 11), é alguém que se situa à margem do poder, a fim de criticá-lo com independência e lucidez, desempenhando, em determinado contexto político, uma função primordial como criador ou transmissor de ideias e conhecimentos relevantes, atuando, decisivamente, no percurso sócio-histórico e cultural de um povo.

Segundo Said (2005), existem diversos estudos sobre essa questão, contudo, pouco se tem levado em consideração a individualidade desses sujeitos, características pessoais, desempenhos e intervenções efetivas. Dessa forma, enfatiza-se o entrecruzamento dos

---

<sup>9</sup> Antonin Artaud (1896-1948), ator de cinema e teatro, diretor e poeta, fundamentou-se nos teatros orientais. Enfatizava a importância do treinamento e posicionamento dos atores em cena. No livro *O teatro e seu duplo* propõe desenvolver o treinamento dos atores junto ao dos dançarinos, atletas, palhaços e cantores. Segundo Sontag (1986, p. 36) “[...] Ninguém que atualmente 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. [...]”

mundos privado e público do intelectual, em que existem experiências, valores, posições e produções particulares do indivíduo, e, por outro lado, a maneira como isso tudo se insere no mundo sociopolítico e cultural. Ressalta-se o “fato de o intelectual ser um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe [...]” (SAID, 2005, p. 25), logo, não há um intelectual somente privado ou público, verifica-se sempre o fator pessoal nas produções e atitudes públicas.

Nesta perspectiva, propõe-se, aqui, tecer considerações sobre a vida pessoal, a trajetória profissional e a militância política, atividades inseparáveis, da intelectual baiana, negra, poetisa, dramaturga, atriz, diretora e contista Nivalda Silva Costa, nascida em 19 de maio de 1952, na cidade do Salvador, filha de Nair Silva Costa e Manoel Edvaldo Costa.

Nivalda Costa desde pequena foi fortemente incentivada a realizar atividades de leitura e escrita, pelos pais, familiares e amigos. Entre oito e nove anos, a menina inicia sua produção literária, escrevendo um pequeno poema (informação verbal)<sup>10</sup>. A partir desse momento, verificam-se sucessivas produções literárias, sempre resultado de leituras, reflexões sobre a realidade vivenciada e trabalho com diferentes linguagens. A mesma relata a importância de um amigo, Rosalindo de Souza, baiano, integrante da Guerrilha do Araguaia<sup>11</sup>, no que diz respeito às suas aventuras literárias.

[...] [Rosalindo] foi um grande incentivador, eu ainda muito menina, com treze anos de idade, ele me dava livros de difíceis leituras e eu ia ler os livros. Quando não entendia ia conversar com ele e [o mesmo] fazia questão de realmente me explicar, de apontar mais outro livro e foi uma pessoa que me incentivou com as questões do teatro [...]. [...] ele [Rosalindo] foi morto nos anos setenta, provavelmente, quando o terceiro exército invadiu o Araguaia e matou todos os guerrilheiros que por lá haviam [sic] que faziam apenas o trabalho de base, eles ensinavam os camponeses a ler e escrever (informação verbal)<sup>12</sup>.

Ainda criança também teve contato com o mundo teatral e cinematográfico através das radionovelas que sua avó ouvia, bem como do cinema e do teatro que sua mãe a levava para assistir, sempre que possível. Em entrevista, comenta:

---

<sup>10</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em out. 2010, na Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO, da Universidade Federal da Bahia, em Salvador.

<sup>11</sup> Guerrilha do Araguaia foi um movimento guerrilheiro sediado na região amazônica brasileira, ao longo do rio Araguaia, nas décadas de 1960 e 1970, criado pelo Partido Comunista do Brasil em que se visava fomentar uma revolução socialista.

<sup>12</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em nov. 2007, na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, em Salvador.



[...] artes dramáticas sempre me fascinou, eu tenho uma memória das novelas de rádio que minha avó ouvia e [...] eu relacionava novelas de rádio com tramas [...] eu era apenas uma criança e isso era apenas uma mera intuição. Bem, assim, assistia teatro, minha mãe me levava pra ver, qualquer possibilidade que havia no teatro do ICEIA, que havia varias apresentações e também [...] assistia cinema [...] (informação verbal)<sup>13</sup>.

Durante o ensino médio, nos colégios Severino Vieira e Estadual da Bahia, mais conhecido como Central da Bahia, ambos em Salvador, Nivalda Costa participou de diversos grupos teatrais estudantis. Na primeira unidade escolar, para a realização de um trabalho de história, a adolescente produziu seu primeiro texto teatral, de cunho didático, sobre Grécia Antiga, a partir de pesquisas e leituras, a mesma informa:

[...] certa vez, [em um] trabalho de colégio, de história geral, que também teria sido minha primeira peça de teatro, a professora pediu uma dramatização de determinado tema. Eu entendi dramatização como uma peça de teatro. Então, eu escrevi uma peça de teatro a partir do tema [...]. Minha equipe era enorme e escrevi uma peça teatral em que todas as doze pessoas da equipe tinham falas; tinha marca cênica. Foi uma pequena revolução na sala e foi a única equipe que teve dez, [...] e o nome da minha equipe era Equipe Foca (informação verbal)<sup>14</sup>.

Posteriormente, realiza vestibular para o curso superior de Psicologia, oferecido pela UFBA, mas abandona-o após um ano. Anos mais tarde, faz o curso superior de Direção, da Escola de Teatro da Bahia, promovido pela UFBA, formando-se diretora teatral, em 1978. Ainda como aluna, começou a desenvolver estudos e pesquisas por conta própria e a participar de eventos científicos e culturais realizados dentro e fora da Bahia, locais em que buscava diferentes conhecimentos e referências artísticas. Em entrevista, discorre sobre a atividade ensino-aprendizagem vivenciada, naquela época.

[...] eu 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 comportamento, 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 [...] (informação verbal)<sup>15</sup>.

Segundo Leão (2009, p. 107-108), entre 1967 e 1970, o ensino e a produção artística, na Escola de Teatro, “não respondem às demandas da época. Fora da Escola, os grupos enfrentam as dificuldades inerentes ao contexto, mas, como visto, mostram-se mais

---

<sup>13</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>14</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>15</sup> Informação obtida em entrevista (2010).

arrojados.” Na década de setenta, na Escola de Teatro, de acordo com Leão (2009), a discussão em torno da aplicação de diferentes teorias do drama ocorre de modo restrito, devido à falta e ao desinteresse da maioria dos docentes, que abordavam, sobretudo, questões relativas ao fazer teatral ortodoxo, tradicional.

Nivalda Costa, atuante em termos de vanguarda e de experimentalismo, possui também graduação em Ciências Sociais e especialização em Antropologia, cursos concluídos em 1984 e em 1986, respectivamente, ambos pela UFBA, bem como especialização em Relações Públicas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), em 2001.

Na condição de intelectual, percebe-se que Nivalda Costa, apesar de formada em diferentes, mas convergentes, cursos acadêmicos, não se deixou levar pelas restrições do profissionalismo moderno de que trata Said (2005), em que pressões profissionais restringem a participação ativa do intelectual na sociedade. Ao contrário, a mesma desenvolve(u) diferentes funções e papéis sociais, na Bahia, como artista de teatro, sempre envolvida em todo o processo cênico, responsável por objetos usados no palco, figurino, direção e atuação em diferentes espetáculos. Participou ainda como diretora de peças teatrais, de filmes de curta-metragem e de programas televisivos, bem como assistente de produção de longa-metragem<sup>16</sup>.

A intelectual, desse modo, faz “da relação com as ideias, as imagens e as palavras a sua própria razão de ser” (NOGUEIRA, 2004, p. 366) como cidadã e profissional. Observa-se que a vida social, atrelada às experiências pessoais, solicitou posições críticas mais amplas daquela mulher, exigindo sempre novas articulações com a linguagem, diferentes formas de resistência, luta, denúncia e protesto.

É sabido que “empenhados em revelar e interpretar sentidos críticos para a existência, os intelectuais procuram traduzir projetos individuais e utopias coletivas” (MORAES, 2004, p. 201). Nivalda Costa, nesse sentido, possui dois grandes projetos artísticos estabelecidos em séries aos quais pertence a maioria de suas produções, direta ou indiretamente. Tratam-se da Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço<sup>17</sup> e da Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro<sup>18</sup> empreendidas a partir de estudos e pesquisas.

---

<sup>16</sup> Nivalda Costa participou dos filmes de curta-metragem *A incrível história de seu Mané Quem Quê e o Demo* e de longa-metragem *A idade da terra*, bem como dos programas televisivos *Fêmea* e *Afro-memória*.

<sup>17</sup> Tratar-se-á, ainda, em seção específica, da Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço.

<sup>18</sup> Tratam-se de estudos cênicos sobre o negro ou o afro-descendente brasileiro desenvolvidos durante os anos 1990, por Nivalda Costa, em que se produziram roteiros teatrais curtos.

Escritora versátil, escreve(u) textos teatrais, exercícios cênicos – visando ao público adulto e infantil<sup>19</sup>, este em menor proporção, considerando-se que sua preocupação maior era com os adultos –, contos e poesias. A produção teatral, sobretudo, revela-se surpreendente em relação às circunstâncias sociais, políticas e culturais vivenciadas no período da ditadura militar. Levando-se em conta esse contexto, poder-se-ia imaginar que sua produção tivesse sofrido de cinco perversas escamoteações, devido a: 1) ser produção de mulher, considerada, tradicionalmente, como uma participação de segunda categoria; 2) se tratar para além de mulher, de uma negra, naquele momento de grande discriminação racial; 3) ter iniciado sua carreira artística através do teatro, arte vista como “antro de perversões, violências e subversões” (MICHALSKI, 1989, p. 38) pelo governo; 4) fazer teatro amador, historicamente, de forma geral, marginalizado e excluído das grandes casas de espetáculos; 5) criar textos escritos para o palco, roteiros, que desde os tempos coloniais ocupam um lugar menor, inferior, no campo literário. Entretanto, em oposição às possíveis adversidades, Nivalda Costa atuou de forma incisiva contra autoritarismo, discriminação, repressão, violência e injustiça.

Os textos teatrais, concebidos como roteiros experimentais para teatro, como nomeados pela dramaturga, são todos inéditos, nenhum foi publicado e alguns desses nunca foram encenados, apesar de terem montagens anunciadas pela imprensa. Segundo Pavis (2008, p. 347, grifo do autor), o termo italiano “roteiro”<sup>20</sup>,

[...] que significa ‘cenário’, designa o *canevas* de uma peça de *Commedia dell’arte*. O roteiro dava indicações sobre o *argomento*, a ação, a maneira de representar, em particular os *lazzis*. A palavra quase não é mais usada hoje a não ser no cinema, onde ela compreende o mesmo gênero de indicações técnicas, mas com o texto dos diálogos dos atores. Quando o termo é usado — bastante raramente — no teatro, é em geral para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se sobretudo de ações cênicas extralinguísticas. [...].

Seis roteiros fazem parte da Série de Estudos Cênicos sobre as relações entre Poder e Espaço, desenvolvida no período da ditadura militar, na Bahia, a saber: *Aprender a nada-r*<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Segundo Leão (2009), nos anos setenta, houve um aumento na produção de espetáculos infantis, contabilizando-se 104 textos, no universo de 327 encenações. “O fazer teatral circunscrito ao gênero não se restringe somente à necessidade de burlar a censura [...]. 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” (LEÃO, 2009, p. 128).

<sup>20</sup> Apresenta-se, à folha 94, outra concepção do documento roteiro por Cecília Salles (2010).

<sup>21</sup> Recuperou-se a lição autoral *Aprender a nada-r* conforme informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em 2007.

[1975]<sup>22</sup>; *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)*<sup>23</sup> [1976]; *Vegetal vigiado*<sup>24</sup> [1977]; *Anatomia das feras* [1978]; *Glub! Estória de um espanto*<sup>25</sup> [1979]; *Casa de cães amestrados*<sup>26</sup> [1980].

Têm-se ainda os seguintes títulos: *Pequeno príncipe: aventuras*<sup>27</sup> [1977], *Girassóis*<sup>28</sup> [1977], *O operário da azul*<sup>29</sup> [19--], e outros quatro textos teatrais voltados para o público infantil<sup>30</sup>; as adaptações livres de *Hamlet, príncipe da Dinamarca*<sup>31</sup> [1976], de William Shakespeare, e *Veredas: cenas de um grande sertão*<sup>32</sup> [197-], de Guimarães Rosa. Os textos teatrais *Love story*<sup>33</sup> [19--]; *O enigma para Alexandrista* (2007), *Pausa dramática para o drama*<sup>34</sup> (2009), dentre outros.

Há também cerca de dez exercícios cênicos, roteiros teatrais curtos, como os intitulados *Passagem para o encanto* e *Suíte: o quilombola*, com três e cinco folhas, respectivamente, cuja aplicabilidade se dá em cursos e oficinas ministradas em grupos e comunidades de baixa renda, desde os anos 1990. Esses textos pertencem à Série de Estudos sobre Etnoteatro Negro Brasileiro (informação verbal)<sup>35</sup>.

---

<sup>22</sup> Em entrevista concedida, em 2009, na AMAFRO, Nivalda Costa informou as datas dos textos, pois nenhum é datado.

<sup>23</sup> Nos arquivos consultados não foram encontrados documentos do processo censório de *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)*; no entanto, tem-se conhecimento do texto datiloscrito que pertence ao Arquivo Privado de Nivalda Costa, e de matérias de jornais consultadas na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

<sup>24</sup> Nos arquivos consultados há diferentes testemunhos, matérias de jornal, desenhos/plantas de cenário e documentos do processo censório referentes a esse roteiro.

<sup>25</sup> Tem-se conhecimento de documentos do processo censório, cartaz, ingresso, matérias de jornal, dados da montagem e texto datiloscrito desse roteiro.

<sup>26</sup> Verificaram-se dados da montagem, texto datiloscrito e documentos do processo censório referentes a esse roteiro, nos arquivos consultados.

<sup>27</sup> Nos arquivos consultados há matérias de jornais, texto datiloscrito e certificado de censura relativos ao roteiro.

<sup>28</sup> Encontrou-se, nos arquivos públicos consultados, somente uma matéria intitulada “Girassóis, teatro infantil com o Grupo Testa” divulgada no *Jornal do Comércio*, em 26 jun. 1977, em que se noticia a elaboração do espetáculo. Em entrevista, em 2009, Nivalda Costa comentou sobre a existência desse texto conservado em seu arquivo.

<sup>29</sup> Nivalda Costa, em entrevista, em 2007 e em 2009, comentou sobre a existência desse texto, mas não foram encontrados documentos relativos a esse nos arquivos consultados.

<sup>30</sup> Não se tem conhecimento dos referidos textos infantis que foram mencionados por Nivalda Costa, em entrevistas.

<sup>31</sup> Dados da montagem, marcações cênicas, programa e duas matérias veiculadas no *Jornal O Estado de São Paulo*, intituladas “‘Hamlet’ nas muralhas históricas de Salvador”, em 02 dez. 1975, e “‘Hamlet’ é encenado em forte de Salvador”, em 21 jan. 1976, registram informações sobre a adaptação realizada por Nivalda Costa.

<sup>32</sup> Em diferentes matérias, comenta-se a adaptação do texto, entretanto, o mesmo não foi encenado, conforme afirma Nivalda Costa. Tem-se conhecimento da existência desse texto.

<sup>33</sup> Tem-se conhecimento desse texto a partir de matéria divulgada pelo *Jornal na Bahia*, em 12 jun. 1978 em que se citam alguns nomes de textos teatrais de Nivalda Costa.

<sup>34</sup> Os textos *O enigma para Alexandrista* e *Pausa dramática para o drama* forma mencionados em entrevista concedida por Nivalda Costa, em 2010.

<sup>35</sup> Informação obtida em entrevista (2009).

Em relação às poesias e aos contos, publicou, juntamente com outros nove contistas baianos – Carmem Ribeiro, Clarindo Silva, Everaldo Duarte, Jaime Sodré, Jonatas Conceição, José Carlos Limeira, Rita Gonçalves, Valdina Pinto e Xyko –, o livro *Para rasgar um silêncio* (1990), editado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da UFBA, que integra a série *Arte / Literatura*<sup>36</sup>, nº. 5. Os contos inseridos na coletânea que tratam, em diferentes estilos, do negro, foram selecionados por Nivalda Costa, responsável ainda por introdução e dois contos, a saber: *Diabolina* e *O vôo*. A artista possui ainda outros contos inéditos (CONTISTAS, 14 dez. 1990, p. 10)<sup>37</sup>.

Quanto à poesia, a autora publicou o livro *Constelações* e participou do livro *Capoeirando* (1982), organizado por Carlos Eduardo R. de Jesus, série *Arte / Literatura*, nº. 1, do CEAO, com os poemas intitulados *Ògìyán*, *Tumulto* e *Exit*. Publicou ainda o livro *Da cor da noite: poemas dramáticos* (1983), série *Arte / Literatura*, nº. 3, do CEAO, em que se apresentam as obras *flèkùn Mérin* (Casa das Quatro Portas), ensaio dramático em seis atos, de Nivalda Costa, e *Olóba Làse*, um trabalho integrado entre música, dança e teatro, de Jaime Sodré.

Dessa forma, fundem-se as funções da intelectual e da escritora, uma vez que Nivalda Costa utiliza-se de suas produções dramáticas e literárias para denunciar injustiças e abusos de poder. Portanto, como afirma Said (2004, p. 34), nesse caso, seu papel público como escritora e intelectual pode ser discutido e analisado conjuntamente, na medida em que interfere na esfera pública. Segundo Said (2004, p. 61), durante os últimos anos do século XX, o escritor “assumiu cada vez mais os atributos antagonistas do intelectual, em atividades como falar a verdade para o poder, testemunhar a perseguição e o sofrimento, fornecer uma voz dissidente em conflitos com autoridades.” Ressalta-se que, hoje, ser intelectual não significa mais ser a consciência de todos. De acordo com Foucault (1979, p. 8)

Há muitos anos que não se pede mais do intelectual que desempenhe este papel. Um novo modo de ‘ligação entre teoria e prática’ foi estabelecido. Os intelectuais se habituaram a trabalhar não no ‘universal’, no ‘exemplar’, no ‘justo-e-verdadeiro-para-todos’, mas em setores determinados, em pontos precisos em que os situavam, seja suas condições de trabalho, seja suas condições de vida [...]. Certamente com isto ganharam uma consciência muito mais concreta e imediata das lutas. E também encontraram problemas que eram específicos, ‘não universais’.

---

<sup>36</sup> Segundo Machado (1983, p. [3]), esta série “tem procurado, na medida do possível, divulgar novos autores, principalmente baianos, que sempre tiveram dificuldades em trazer à tona seus trabalhos.”

<sup>37</sup> Cf. Anexo A.

Percebe-se, em relação a Nivalda Costa, uma militância política, voltada, sobretudo, para denunciar injustiças sociais, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade. Verificam-se produções elaboradas e dirigidas por uma negra, muitas vezes, com personagens negros e temas relacionados à cultura e à resistência dos afro-descendentes. Todavia, essa dramaturgia empreendida não se limita a um teatro negro, voltado somente a esse público, pois, como antropóloga, a mesma tem plena consciência da existência de uma única raça, a humana, em entrevista, comenta:

[...] havia uns setores assim 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 [...], dentro de um contexto absolutamente [...] negro; completamente inconcebente [sic], essa limitação, não chamaria de limitação, mas, digamos assim, esse toque. Mas só que 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 formas sociais, o domínio de um homem sobre o outro, [...] as invasões, as escravizações. [...] eu parto do homem em seu estado de liberdade, então, isso é um princípio que de maneira alguma eu desprezo, eu passo por cima disso, antes de ser negra e mulher, eu sou um ser humano. [...], bem, então, discutimos muito isso com o movimento negro [...]. Todas as questões ligadas à conscientização racial eu acho que parte, antes de mais nada, por uma célula chamada educação, isso aí é essencial [...] (informação verbal)<sup>38</sup>.

Logo, no sentido de realizar tais aspirações, a diretora, membro da Associação Profissional dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia (APATEDEBA), criou e fundou, em janeiro de 1975, o Grupo de Experiências Artísticas (Grupo Testa) formado, inicialmente, pelos estudantes Artur Moreira, Virgínia Miranda, Vera Violeta, Ângela Machado, Júlio César Martins, José Hamilton, Solange Galeão, Bira Bonfim, Joselita Costa, Mara Mércia, Carlos Rodrigues, Paulo Pan, José Maria Veras, Samuel Cardoso, D. Marcelo Pancho d'Oliveira e o ator Armindo Jorge Bião (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9)<sup>39</sup>.

Os membros do Grupo se reuniram “para elaborar trabalhos de arte e consideram-se capazes de fazer peças, filmes, revistas, sempre se preocupando com o novo [...]. Os estudantes consideram-se na vanguarda do teatro baiano” (QUATRO, 15 e 16 jun. 1975, p. 11)<sup>40</sup>. Segundo os mesmos, o Testa não era, simplesmente, um grupo de teatro, mas de ação. Eles se auto-definem:

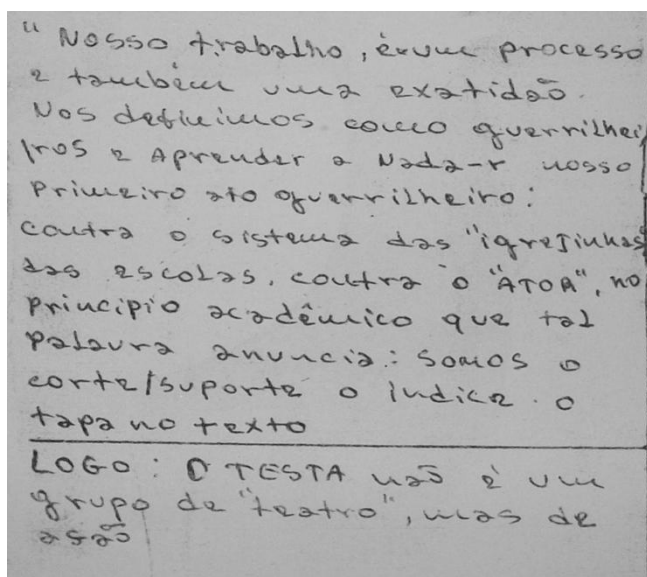
---

<sup>38</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em fev. 2011, na Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais — CEAO, da Universidade Federal da Bahia, em Salvador.

<sup>39</sup> Cf. Anexo B.

<sup>40</sup> Cf. Anexo C.

Figura 1 – Recorte de manuscrito (MsAN)<sup>41</sup>



“Nosso trabalho, 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

---

LOGO: O TESTA não é um  
grupo de “teatro”, mas de  
ação

“Nosso 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

---

LOGO: O TESTA não é um grupo  
de “teatro”, mas de ação

Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa

A partir do exposto, pode-se pensar a dramaturgia realizada como um teatro de guerrilha, “que se pretende militante e engajado na vida política ou na luta de libertação de um povo ou de um grupo”, conforme define Pavis (2008, p. 382). Por outro lado, retomam o que já havia sido formulado pelas vanguardas do início do século XX, no que se refere à ideia de “vanguarda” como grupo unido a uma doutrina e disposto a romper com a ordem estabelecida.

O Grupo Testa, de teatro amador, será responsável, em termos financeiro e artístico, por diferentes produções, enfrentando grandes dificuldades, principalmente, devido a falta de apoio institucional e de local para ensaio e apresentação de seus trabalhos, sempre de autoria dos componentes. Na década de setenta, 1970, torna-se frequente “o teatro feito por grupos<sup>42</sup> de artistas que se formam à margem do grande esquema de produção” (LEÃO, 2009, p. 146). A reunião desses grupos teatrais como produtores “está 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.

---

<sup>41</sup> Cf. Anexo D.

<sup>42</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. Relata: “Surge o Solta minha orelha, o Intercena, O Grupo Tato, que já vinha, e se consolida. 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).

Em relação à participação de negros no teatro, segundo Douxami (2001, p. 317), no Brasil,

[...] o negro, sempre presente nos espetáculos teatrais durante o período colonial, foi excluído dos palcos brasileiros somente a partir da metade do século XIX. Quando o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade, os atores negros foram substituídos por atores brancos devidamente pintados de negro. Sem espaço nos palcos tradicionais e na sociedade pós-abolicionista, o negro teve que se organizar para poder aparecer tanto como ator de teatro quanto como ator social e político.

De acordo com Douxami (2001), os membros do *Teatro Experimental do Negro*, TEN, no Rio de Janeiro, em 1944, criaram e favoreceram o desenvolvimento de uma dramaturgia negra em todo o país, com suas tendências artísticas e ideológicas.

Existiram dois momentos de afirmação do teatro negro no Brasil: o primeiro surgiu logo após a criação do *Teatro Experimental do Negro*, o segundo no final dos anos 70. Esse segundo período corresponde à reafirmação do movimento negro, influenciado pelo *black power* norteamericano, pelas libertações dos países africanos e pelo movimento da negritude dos poetas de língua francesa. A criação do Movimento Negro Unificado Contra o Racismo (MNUCR, que virou MNU), em 1978, ilustra esse contexto (DOUXAMI, 2001, p. 324).

Na Bahia, apesar da suposta igualdade racial, não se tinha espaço para o artista negro. Segundo Azevedo (1996, p. 106), nessa cidade, “fundaram-se dois pequenos grupos teatrais para ‘dar oportunidades às pessoas de cor’”, contudo, nenhum desses chegou a encenar uma peça. O autor aponta possíveis motivos para o fracasso:

[...] Uma explicação estaria no fato de que os movimentos de amadores de teatro [...] têm sido intermitentes na Bahia e geralmente custam esforço desmedido dalguns amantes da arte teatral; outra é que os responsáveis pelas duas iniciativas foram moços mestiços sem experiência e sem credenciais para obterem apoio (AZEVEDO, 1996, p. 106).

É importante ressaltar que o teatro baiano, de forma geral, profissionalizou-se, de fato, a partir da fundação da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, em 1956 – o que possibilitou a formação dos primeiros grupos profissionais da cidade, promovendo um intercâmbio com a dramaturgia nacional e internacional –; e da inauguração, ao longo dos anos sessenta, do Teatro Vila Velha, do Teatro Castro Alves, e de outros espaços alternativos, que serviam a grupos locais e visitantes.

Azevedo (1966, p. 106-107) afirma que na área teatral, naquela época, as possibilidades de ascensão social, para brancos e, principalmente, para negros, eram muito limitadas, pois, na Bahia, a profissão de ator e, particularmente, de atriz, não era bem vista. A partir de 1964, em Salvador-Bahia, assim como em todo território nacional,



[...] as tentativas de teatro se orientaram para fazer oposição à ditadura militar e deixaram pouco espaço para um teatro de valorização da identidade étnica. À exceção do grupo Tenha (Teatro Negro da Bahia), criado por Lúcia de Sanctis, em 1969, foi somente a partir dos anos 1970 que começou a surgir um novo teatro negro, ao mesmo tempo em que renascia o movimento negro (DOUXAMI, 2001, p. 347).

Segundo Douxami (2001, p. 349), parte dos estudantes negros da Escola de Teatro criou, em 1976, “o grupo de teatro negro Palmares Inaron, Teatro, Raça e Posição, co-liderado por Lia Sposito e Godi, com a participação, dentre outros, de Kal Santos e Ana Sacramento”. Em 1978, em Salvador, teve início o Movimento Negro Unificado Contra o Racismo (MNU). De acordo com Douxami (2001, p. 354), o “momento da criação do MNU em Salvador é emblemático na relação entre a militância política e teatral”. O movimento firmou-se, na cidade, durante o *I Festival de Arte e Cultura Negra*, um intercâmbio artístico-cultural Brasil-Estados Unidos, realizado entre os dias 7 e 12 de agosto, daquele ano.

A partir de 6 a 11 de agosto, Salvador vai se tornar sede do I Festival Internacional de Arte Negra na Bahia. [...]. O festival vai ser dividido basicamente em mostras de arte e ciclos de conferências, onde serão tratados a história, situação do negro na sociedade, arte e outros temas referentes ao negro. [...] No festival só participará os EUA e alguns Estados brasileiros que apresentarão teatro, dança e expressões folclóricas que tenham como centro o negro (BAHIA, 08 jul. 1978, p. 12)<sup>43</sup>.

Começa hoje, às 21 horas, no Teatro Castro Alves, o Festival de Arte Negra estendendo-se [sic]<sup>44</sup> até sexta-feira com espetáculos de dança, música, palestras sobre teatro e demais manifestações artísticas culturais africanas. O festival reúne 400 participantes, dentre os quais nomes famosos do teatro e da pintura, além de alguns grupos baianos que pesquisam a arte afro-brasileira (ARTE, 07 ago. 1978, p. 3)<sup>45</sup>.

O professor Abdias Nascimento, que pesquisava a situação do negro, veio a Salvador participar daquele festival e realizou uma palestra sobre o tema *O Negro na Sociedade*, no auditório da Associação dos Funcionários Públicos da Bahia, no dia 03 de agosto de 1978 (ABDIAS, 04 ago. 1978, p. 3)<sup>46</sup>.

Na opinião do pesquisador, existe na Bahia inúmeros elementos que aparentemente procuram defender o elemento negro, mas na realidade expressam ideologias contrárias ao próprio negro, dificultando a sua expressão dentro do contexto político-social, levando a um acomodamento generalizado da raça. [...].

---

<sup>43</sup> Cf. Anexo E.

<sup>44</sup> Serão corrigidos todos os erros tipográficos observados nos textos de imprensa, sem registrar comentários. Os eventuais acréscimos (de pontuação), utilizados para compensar as omissões por lapso óbvio, serão identificados entre colchetes.

<sup>45</sup> Cf. Anexo F.

<sup>46</sup> Cf. Anexo G.

Para o professor, inexistia na Bahia qualquer política no sentido de promover o reencontro do negro com as suas raízes culturais mais primitivas, pois deveria ‘constar nos currículos escolares matérias relacionadas com a cultura afro-brasileira. Elas deveriam ser a ponta da espinha dorsal do sistema educativo, isto sim’. Ele explica que pôde constatar entre os negros baianos uma certa consciência racial, mas que ainda não é a suficiente: ‘Existe uma vanguarda esclarecida que está a par das novas ideias sobre movimento negro no Brasil e no mundo e sabe para que deve lutar e como encaminhar essa luta[,] o que todos nós negros devemos saber é que também temos o direito de opinar sobre esse processo de abertura democrática que está havendo no País. Até agora não estamos participando, pois não nos foi dada a chance de falar. Quem fala por nós são intermediários. Nós não precisamos de intermediários’ (PROFESSOR, 31 jul. 1978, p. 3)<sup>47</sup>.

Nesse período, organizou-se, concomitantemente, outro evento cultural intitulado *Negro - Movimenta* organizado pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE), da UFBA e pelas entidades negras Malê-Cultura e Arte, NEGRO – Estudo e pesquisa da problemática do negro brasileiro e Núcleo Cultural Afro-brasileiro, de 10 a 13 de agosto, em que se reuniram dançarinos, atores, poetas e músicos negros, em diferentes espetáculos realizados na Praça Municipal de Salvador (NEGRO MOVIMENTA, 11 ago. 1978, p. 11)<sup>48</sup>. Militante do MNU, Nivalda Costa participou deste último evento, e apresentou, juntamente, com o Grupo Testa, a peça *Anatomia das feras*. Em entrevista, relata:

[...] Bem, estava ensaiando exatamente a primeira parte de *Anatomia das Feras*, [...] no ‘Cemitério Sucupira’<sup>49</sup>, e também lá aconteciam algumas reuniões do movimento negro que não tinha espaço, [...] era muito mal visto nessa época. Então [...], teve uma amostra pública, [...] tinha vários autores, vários artistas [...] fizeram uma amostra pública. [...] era, digamos assim, um trabalho para o Movimento Negro Unificado, [...] para dar visibilidade ao Movimento [...]. [...] de repente, as populações negras tinham um conhecimento completamente errôneo do que era o movimento negro, até mesmo porque havia se divulgado por parte de vários militantes sistemáticos de direita, [...] esse desmerecimento [...] do Movimento Negro Unificado. Então todos nós nos entregamos a essa ação de visibilidade, e [...] eu apresentei *Anatomia das feras*, fiz uma redução [...], e fizemos uma apresentação especial. [...] (informação verbal)<sup>50</sup>.

Houve durante o evento, desfile de moda africana, leituras de cartas sobre o Movimento Negro no Rio de Janeiro e em São Paulo, show de dança com Tição e Senzala, teatro de bonecos, jogos infantis, oficina de yorubá e jazz, grupos de samba, apresentação de bumba-meu-boi, dentre outros (NEGRO MOVIMENTA, 11 ago. 1978, p. 11)<sup>51</sup>. De acordo com Abdias Nascimento,

---

<sup>47</sup> Cf. Anexo H.

<sup>48</sup> Cf. Anexo I.

<sup>49</sup> O local chamado, popularmente, de “Cemitério Sucupira”, é, hoje, o espaço cultural da Câmara Municipal de Salvador. (Informação verbal, 2007).

<sup>50</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>51</sup> Cf. Anexo I.

Os negros da Bahia, em sua opinião, são quem devem tomar a frente do movimento nacional que vem ressurgindo, pois as propostas e a maneira como pretende alcançar o grande objetivo são as mais viáveis. Uma delas é a criação de centros de conscientização dentro das favelas, nos alagados e em todos os locais onde predomine habitantes de cor, que vivem em condições subumanas. Para Abdias, o trabalho dos negros neste sentido é bastante dificultado ‘pelos donos do poder’, por que são eles quem dominam os meios de comunicações sociais e por isso impedem o acesso do negro que tenha a finalidade de conscientizar a maioria dos brasileiros (ABDIAS, 04 ago. 1978, p. 3)<sup>52</sup>.

Nesse sentido, percebe-se que Nivalda Costa, em suas produções artísticas, em diferentes momentos, espaços culturais e comunidades, busca empreender um trabalho de reivindicação e conscientização da população baiana quanto à participação do negro na sociedade. Em 1979, em sua segunda montagem baseada na obra de Saint Exupéry, intitulada *Pequeno Príncipe: aventuras*, responsável por texto e direção, apresentou um rei negro, representado pelo ator Kal Santos. A adaptação teve também a participação de três crianças, dentre essas, a atriz Karla Karr, de nove anos, que interpretou a personagem central, o pequeno príncipe. Observam-se foto dos atores principais e comentário sobre as outras crianças, em matéria divulgada no *Jornal da Bahia*:

Figura 2 – Recorte de jornal<sup>53</sup>



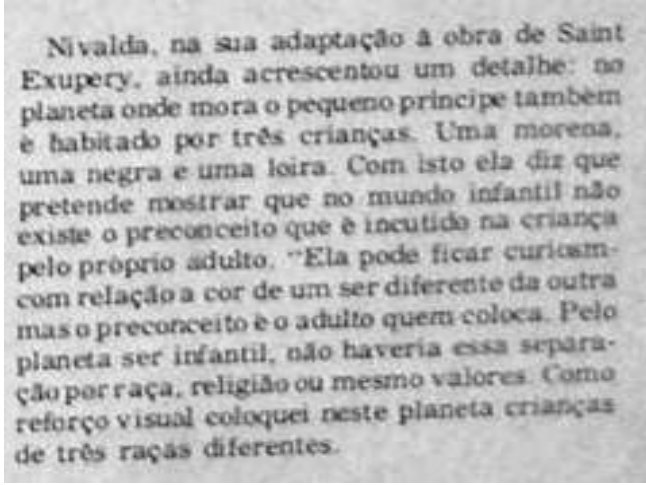
Fonte: *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 1, 01 nov. 1979.

---

<sup>52</sup> Cf. Anexo G.

<sup>53</sup> Cf. Anexo J.

Figura 3 – Recorte de jornal<sup>54</sup>

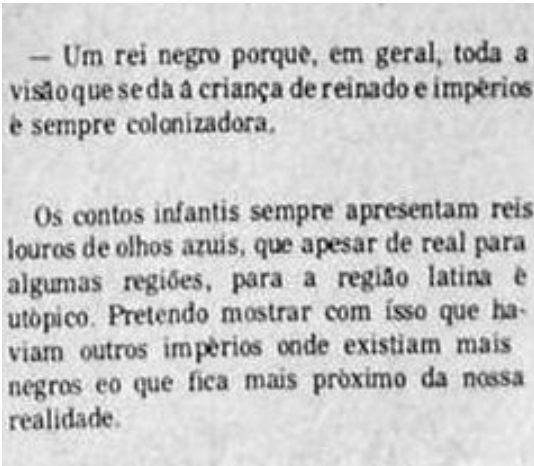


Nivalda, na sua adaptação à obra de Saint Exupéry, ainda acrescentou um detalhe: no planeta onde mora o pequeno príncipe também é habitado por três crianças. Uma morena, uma negra e uma loira. Com isto ela diz que pretende mostrar que no mundo infantil não existe o preconceito que é inculcado na criança pelo próprio adulto. “Ela pode ficar curiosa com relação a cor de um ser diferente da outra mas o preconceito é o adulto quem coloca. Pelo planeta ser infantil, não haveria essa separação por raça, religião ou mesmo valores. Como reforço visual coloquei neste planeta crianças de três raças diferentes.

Fonte: *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 1, 01 nov. 1979.

Segundo Douxami (2001, p. 347-348) para “conseguir driblar a censura, os atores e diretores negros decidiram ensaiar textos ‘clássicos’ para conseguir, apesar de tudo, colocar a temática negra dentro dos espetáculos”. Nivalda Costa explica sua escolha quanto ao rei negro:

Figura 4 – Recorte de jornal<sup>55</sup>



— Um rei negro porque, em geral, toda a visão que se dá à criança de reinado e impérios é sempre colonizadora.

Os contos infantis sempre apresentam reis louros de olhos azuis, que apesar de real para algumas regiões, para a região latina é utópico. Pretendo mostrar com isso que haviam outros impérios onde existiam mais negros e o que fica mais próximo da nossa realidade.

Fonte: *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 1, 01 nov. 1979.

Em 1980, Nivalda Costa e Luiz César Alves Marfuz dirigiram a montagem a *Paixão de Cristo*, no Pelourinho, encomendada pela prefeitura. “Nossa Senhora [interpretada pela atriz Vera Pita] era negra e o Cristo [interpretado pelo ator Fredy Ribeiro], mulato,

<sup>54</sup> Cf. Anexo J.

<sup>55</sup> Cf. Anexo J.

representava todos os oprimidos e morria de três formas: flechado, chicoteado e fuzilado, para mostrar a atualidade da paixão de Cristo no regime ditatorial” (DOUXAMI, 2001, p. 348).

Entre 1985 e 1987, Nivalda Costa participou como uma das diretoras da equipe do programa *Fêmea* vinculado à TV Educativa, com exibição local, às 22h20min. O programa apresentava vários quadros relacionados à mulher, destacando e valorizando talentos emergentes da Bahia. Em sua nova fase, em dezembro de 1987, o programa firmou-se “como a produção mais criativa da televisão baiana” (DANTAS, dez. 1987, p. 13). Veja-se:

Figura 5 – Recorte de jornal<sup>56</sup>



Fonte: *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 13, dez. 1987.

Entre 1988 e 1992, a intelectual utiliza-se de mais um instrumento para tratar da contribuição do negro na sociedade brasileira, sendo responsável pela autoria, direção e roteiro do programa intitulado *Afro-memória*, produzido e apresentado na TV Educativa, exibido às 21h30min. Inicialmente, era exibido mensalmente, e somente para a Bahia, após repercussão do primeiro programa, decidiu-se apresentá-lo em todo o país, e realizar edição semanal, a partir do semestre seguinte (A MEMÓRIA, ago. 1988, p. 12)<sup>57</sup>. O programa tratava, pioneiramente, como afirmaram os críticos, de aspectos ligados à cultura negra, e, portanto, era o único, da televisão brasileira, dedicado a discutir os problemas da comunidade negra. Observa-se a seguinte matéria:

<sup>56</sup> Cf. Anexo K.

<sup>57</sup> Cf. Anexo L.

Figura 6 – Recorte de jornal<sup>58</sup>



Fonte: *A Tarde*, Salvador, p. 12, ago. 1988.

Apresentavam-se quatro quadros fixos, a saber: 1. *Pausa histórica*, em que se mostravam países, tribos e costumes dos povos africanos que vieram para o Brasil em forma de teatro de marionete, a partir da encenação de bonecos; 2. *Batuque*, musical, tinha como proposta enfatizar a contribuição dos negros na música em todo o país, com participação de artistas locais; 3. *Correio Nagô*, com reportagens e debates sobre problemas vividos pela comunidade negra, no dia-dia; 4. *Um olho no hoje*, ensaio visual em que se questionavam fatores sociais que marginalizavam o negro enquanto cidadão (A MEMÓRIA, ago. 1988, p. 12).

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 (A MEMÓRIA, ago. 1988, p. 12).

<sup>58</sup> Cf. Anexo L.



Envolvida com questões relacionadas à cultura e arte africana, Nivalda Costa é membro do Conselho Consultivo e coordenadora do Programa *Diálogos Afro-Brasileiros* da Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira (AMAFRO) fundada em 15 de março de 2002. Busca-se fomentar o ensino, a pesquisa, o desenvolvimento técnico, científico e institucional, o intercâmbio e demais ações voltados à recuperação e à preservação do patrimônio, da memória e da cultura afro-brasileira.

Devido a sua ativa participação no que diz respeito ao desenvolvimento de um teatro negro, na Bahia, seu nome está fixado na “Linha do tempo do Teatro Negro na Bahia”<sup>59</sup>, 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, de alguma forma, contribuíram para a construção desse teatro na Bahia. Meirelles (2010), consciente do levantamento realizado, adverte:

[...] Sabemos que muitos ficaram de fora, muitos tão ou às vezes mais importantes do que os que estão aqui. Muitas lacunas: Jaime Sodré, Evani Tavares, Gal Quaresma, Rose Lima, Grupo Arupemba, Psiti, Fafá Pimentel, Fábio Vidal, Vidoto Áquila são alguns, ao lado de outros tantos. Mas essa linha do tempo é uma homenagem e uma provocação. Um registro de ausências para que jornalistas, pesquisadores, artistas, historiadores avancem na reconstrução dessa história da qual fazemos parte [...] (MEIRELLES, 2010).

Devido a muitos artistas baianos terem lutado pela consolidação de um teatro negro, hoje, a capital baiana, é “considerada berço do teatro negro, e virou, no Brasil inteiro, um ponto de referência para os atores negros. Isso resulta do movimento geral da cidade em torno da ‘cultura negra’ [...] e da sua grande divulgação no país” (DOUXAMI, 2001, p. 360).

Essa produção, teatral e literária mostra o quanto a Arte, de forma geral, se acerca da História, principalmente, nos momentos conflituosos, investindo-se não apenas da condição de testemunho e documento, mas até mesmo ambicionando intervir no curso dos acontecimentos. Nivalda Costa assume, publicamente, uma posição atuante e engajada, produzindo algo a mais, durante a ditadura militar, um discurso de manifesto, de ação, tanto no que concerne à forma de encenação quanto ao conteúdo, assumindo importante papel social. Verifica-se que suas produções não se caracterizam como (re)apresentações de histórias e ficções comuns e/ou distantes da realidade circunscrita, mas como um discurso que incita o público, capaz de deslocá-lo de uma posição passiva.

---

<sup>59</sup> Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/linha-do-tempo-do-teatro-negro-na-bahia.html>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

Desse modo, aquela mulher negra, contrariando todas as adversidades, conseguiu erguer sua voz, a partir da elaboração de textos críticos e reflexivos, atuando, decisivamente, na sociedade baiana daquele período. Em diferentes momentos, posiciona-se, expondo suas concepções, como, em 1976, ao participar de uma enquete realizada por Nilda Spencer, em que se discute 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 expõem 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. [...]. Sentimos que a imprensa dá, inegavelmente, todo o apoio possível aos grupos profissionais, dispensando até certos protocolos em favor da cultura baiana, com a divulgação de suas peças. [...] E por que com tanta divulgação, tanto trabalho, as casas de espetáculos estão na sua maioria vazias? Preço? Produção? A resposta vai aqui representada através de diversas opiniões de pessoas que frequentam os teatros baianos, numa enquete que poderá ser desenvolvida em outras oportunidades, aqui mesmo nesse seu espaço de jornal. **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) **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.** Já Yumara Rodrigues [...] (SPENCER, 13 out. 1976, p. 9, grifo nosso)<sup>60</sup>.

Em 1977, Nivalda Costa foi convidada pelo Teatro Livre da Bahia para participar da série *Depoimentos*, situação em que se estabelece uma conversa com os atores do grupo. Tem-se a seguinte notícia na matéria intitulada *Teatro e participação* (JOÃO AUGUSTO, 26 ago. 1977, p. 7):

NIVALDA Costa, diretora do Grupo Testa é a próxima convidada do Teatro Livre, na série DEPOIMENTOS — setor interno do grupo, que visa informar os atores do Teatro Livre das atividades (e personalidades) que possam ser significativas com seu trabalho teatral<sup>61</sup>.

Nivalda Costa enfrentou e questionou o regime militar, em especial, na década de 1970, utilizando-se, para tanto, principalmente, do teatro como uma arma, instrumento de combate, de forte luta ideológica. No entanto, tem seu nome, algumas vezes, ocultado dos

---

<sup>60</sup> Cf. Anexo M.

<sup>61</sup> Cf. Anexo N.



estudos sobre dramaturgia de autoria feminina, diferentemente, de artistas como Aninha Franco, Cleise Mendes e Haydil Linhares, por exemplo, que figuram como ícones femininos da dramaturgia baiana, em estudos sobre a segunda metade do século XX. Portanto, faz-se necessário pensar sobre a maneira particular como a mesma se relacionou com as condições de exercício da literatura daquela época, buscando melhor compreender a dramaturgia empreendida.

## 2.2 DRAMATURGIA: UM MODO DE INTERVENÇÃO

“[...] nossas vidas aqui era fazer arte, uma arte de driblar leões e atacar dragões e essa era nossa arma” Nivalda Costa (informação verbal)<sup>62</sup>

A dramaturgia de Nivalda Costa apresenta diferentes vertentes, vinculadas, principalmente, às concepções filiadas aos movimentos de contracultura e de vanguarda, como o tropicalismo e o concretismo; às leituras e pesquisas, em relação a Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Augusto Boal; e, às experiências pessoais, da infância, relacionadas ao cinema e à radionovela.

A produção teatral realizada, na Bahia, no período da ditadura militar, apresenta-se como resultado de um momento de revisão de valores tradicionais, em que se verificam movimentos de contracultura<sup>63</sup>. Nos anos sessenta e setenta, segundo Leão (2009, p. 34), o “processo de transculturação possibilita a absorção, por parte da juventude brasileira, das ideias contestatórias da contracultura que permeiam os movimentos internacionais desde a década de cinquenta”.

O teatro, naquele contexto, mostra-se mais crítico; os artistas preocupam-se com as forças opressivas que atuam sobre a sociedade e, por isso, buscam uma estética teatral que responda aos seus anseios e às suas inquietações frente àquela realidade.

[...] Por parte das autoridades, a reação se dá de forma organizada, por meio de mecanismos visíveis e ‘legais’ como a censura, que exerce, de forma opressiva, insidiosa, policialesca e permanente sua ação. Mutilam-se ou profibem-se a criação, a produção e a veiculação das obras teatrais, literárias, musicais, cinematográficas e das artes visuais. Para compor esse quadro reativo, aparecem as formas ultraviolentas postas em prática pelo aparelho repressor, paralelo, instalado e cultivado no interior das instituições estatais. [...] (LEÃO, 2009, p. 44).

---

<sup>62</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>63</sup> O ideário contracultural surge nos Estados Unidos e contagia o Brasil, caracterizando-se como fruto de um processo de transculturação, libertário e contestador da nacionalidade tecnocrata, que se manifesta em diversos campos sócio-culturais (LEÃO, 2009).

Nesse cenário repressor, os textos teatrais eram submetidos ao exame da Censura, realizado pela DCDP, onde muitos textos eram vetados parcialmente, com cortes de natureza social, moral, religiosa e/ou política, ou integralmente, muitas vezes, à véspera ou no dia da estreia, como aponta Franco (1994, p. 199). Apesar da violência, observam-se diferentes respostas sob a forma de criação do texto e montagem da peça, com ênfase no viés tropicalista cênico, aliado à estética brechtiana, introduzido na Bahia, segundo Franco (1994, p. 163), por Orlando Senna, Alvinho Guimarães e João Augusto.

Verificam-se, nesses casos, e na dramaturgia empreendida por Nivalda Costa, um trabalho minucioso na construção da cena, com elementos recorrentes da estética tropicalista, como a alegoria, a mistura de gêneros teatrais, a colagem, a apropriação, a construção não linear, a quebra da estrutura aristotélica formal, a linguagem dos meios de comunicação de massa como parte do espetáculo, dentre outros.

A mesma compartilha das propostas dos modernistas, principalmente, no que diz respeito à luta por uma arte nacional. Nesse sentido, realizou estudos e pesquisas de diferentes teorias do drama, nacionais e estrangeiras, visando a uma nova estética. Portanto, antropofagicamente, buscará ressignificar o conhecimento adquirido, a partir da realidade vivenciada na Bahia.

Entre os vários representantes do Modernismo, Oswald de Andrade, e do Concretismo, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, Nivalda Costa se identificará com esses utilizando-se de obras, literárias e dramáticas em suas produções, privilegiando o visual, a imagem, a poesia concreta e social. Ao trazer à cena determinados autores, os poetas concretistas permitem conhecer o trabalho do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, Qorpo-Santo (1829-1883), e do escritor Joaquim de Souza Andrade, Sousândrade (1833-1902), com os quais Nivalda Costa se identifica e se apropria de obras.

No contexto da ditadura militar, em que as circunstâncias eram propícias para o desenvolvimento de um teatro político, engajado, ressalta-se uma dramaturgia voltada não somente para questões estéticas, mas comprometidas também com o social e o ideológico. Há o afloramento de uma literatura dramática engajada, com exceções, é claro, em que o teatro integra às suas temáticas e encenações uma reflexão crítica sobre a realidade, visando denunciar as injustiças e preconizando um posicionamento político do público, como no teatro épico postulado pelo dramaturgo, poeta, teórico das artes e ativista político alemão, Bertold Brecht (1889-1956).

Nessa perspectiva, ao propor usar o teatro como arma frente ao regime militar, a fim de julgar e denunciar repressão, censura e violência, apresenta em suas produções,

principalmente, uma leitura de Brecht, em termos de conteúdo e de apresentação. Bertolt Brecht tem como principal objetivo possibilitar ao espectador uma atitude crítica, dentro de uma perspectiva social. Segundo Guinsburg (2007, p. 102), Brecht

[...] 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 [...].

O teatro torna-se laboratório, local de pesquisa, onde se analisam os homens e suas relações, evidenciando-se, contudo, experimentos sociológicos. O palco nesse teatro faz-se também tribuna, lugar onde se debatem injustiças sociais, suscitando no público uma atitude crítica e de protesto, como no teatro épico. Não se tratam de desenvolver ações, mas de apresentar condições. Observe-se, no testemunho **AF<sup>EXB</sup>**:

CA(U)TRO = 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, [1978], f. 3)<sup>64</sup>.

O homem é exposto como ser capaz de transformar-se e transformar o mundo. De acordo com Rosenfeld (2010), Brecht “se empenha, através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação política do espectador” (ROSENFELD, 2010, p. 153). Nessa perspectiva, entende-se aqui a proposta e a posição teatral/política de Nivalda Costa em consonância com os postulados brechtianos. Brecht, no teatro épico,

[...] exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das conseqüências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas (ROSENFELD, 2010, p. 148).

Questionam-se, desse modo, os efeitos da tragédia aludidos por Aristóteles na *Poética*. A tragédia grega tem como finalidade a purificação, purgação, uma forma tradicional de catarse, em que o público identifica-se com as personagens, com a vida que se representa no palco e, ao término do espetáculo, mostra-se satisfeito, conformado e passivo. Brecht, ao contrário, buscará, portanto, combater o ilusionismo.

---

<sup>64</sup> Cf. Anexo FF.

É pois tragédia 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).

Segundo Benjamin (1994), ao contrário dessa perspectiva, o teatro épico

[...] conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro [...] (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Brecht utiliza-se do efeito de distanciamento<sup>65</sup> (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranhamento), em que “[...] 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). Ressalta-se, todavia, que, no teatro épico, não se combatem as emoções, o que se pretende é elevar a emoção ao raciocínio, a atos de conhecimento. Logo, verifica-se outra forma de catarse nessa abordagem, não mais purgativa, como absorção de emoções, no sentido aristotélico, mas como produção de conhecimento.

A quarta parede do teatro tradicional que separa o palco do público, e da qual provém a ilusão, é diluída. Os atores, muitas vezes, voltam-se diretamente para o público interrompendo a ação. O efeito de distanciamento, por exemplo, em *Anatomia das Feras*, testemunho AF<sup>EXB</sup>, também é provocado através do coro formado pelas personagens “assistente” e “enfermeiro”, em que se interrompe o fluxo discursivo de Ernst Bravos Fortes durante o seu pronunciamento e ainda através de uma canção entoada por “uma mulher”, antes da partida do grupo revolucionário<sup>66</sup>.

Há, em diferentes produções, além do uso de ironia, espaços vazios, movimentos corporais e mímicos, momentos de total silêncio, a colocação de faixas e placas, bem como cenas e conversas gestuais, em que se interrompe a linearidade cênica, produzindo o distanciamento, em consonância com o *gestus* brechtiano. Segundo Benjamin (1994, p. 80), o “teatro épico é gestual. [...]. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é

---

<sup>65</sup> Segundo Chiarini (1967, p. 141), este recurso técnico de distanciamento mostrou-se ativo em outros séculos e países, especialmente, nos orientais. Além disso, é documentável também em outras artes, como, por exemplo, na pintura.

<sup>66</sup> Cf. Anexo FF.

sua tarefa. [...]”. O gesto é relativamente pouco falsificável e apresenta começo e fim determinável.

É preciso ressaltar que, no teatro épico, de caráter político e didático<sup>67</sup>, de Brecht, preconiza-se também o entretenimento. Segundo Brecht (1957), o teatro tem que divertir e ensinar. “Uma das características do teatro é justamente a transmissão de impulsos e conhecimento sob a forma de prazer [...]” (BRECHT, 1957, p. 78). No roteiro exemplificado, testemunho **AF<sup>EXB</sup>**, o recurso cômico diz respeito à *performance* da personagem Ernst Bravos Fortes correlacionada aos trejeitos e à personalidade excêntrica do presidente Jânio da Silva Quadros (informação verbal)<sup>68</sup>.

Em relação à soberania do texto, na dramaturgia desenvolvida por Nivalda Costa, bem como em Brecht e Artaud, o texto é visto como mais um elemento dentre os vários da linguagem teatral. O texto não é concebido como fundamento, como na dramaturgia aristotélica, e o teatro, com certeza, não é instrumento a serviço da literatura. No documento **MsAN**, o Grupo Testa propõe a “negação do texto em função do roteiro dinâmico”<sup>69</sup>. Assim, têm-se cenas pouco ou nada explicitadas textualmente, em que tudo se desenvolve durante a encenação, desdobra-se e ressignifica-se no palco, explora-se a expressividade dos gestos e a composição visual.

No texto teatral *Glub! Estória de um espanto*, buscando despertar o espectador para importância das diferentes linguagens, adverte-se: “[...] O espaço significa. Tudo se confronta” (COSTA, [1979], f.2). Portanto, concebe-se

[...] a encenação, não como o reflexo de um texto escrito e de toda essa projeção de duplos físicos que provém do texto escrito, mas como a projeção escaldante de tudo que pode ser extraído, como conseqüências objetivas, de um gesto, uma palavra, um som, uma música e da combinação entre eles (ARTAUD, 1984, p. 96).

Faz-se necessário pensar a poética da cena, refletindo sobre a transformação ocorrida no fim do século XIX em relação à antiga tensão entre drama e espetáculo.

Um 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 [...] (RAMOS, 2008, p. 64).

---

<sup>67</sup> Segundo Brecht (1957), o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta já evidenciavam tendências didáticas.

<sup>68</sup> Informação obtida em entrevista (2009).

<sup>69</sup> Cf. Anexo D.

Percebe-se que a poeticidade do espetáculo sempre esteve presente no teatro, em formas dramáticas mais antigas, como na *Poética* de Aristóteles. Todavia, percebe-se uma efervescência da poética da cena, a partir da ópera wagneriana, em termos de materialidade cênica e de relações com outras artes. De acordo com Ramos (2008, p. 66), a crítica de Nietzsche acerca da ópera de Wagner,

[...] inaugura, paralelamente à tradição da teatralidade, e da emergência de uma poética da cena no início do século XX, uma tradição oposta de antiteatralidade. [...] O certo é que a poética da cena tanto se explicitou no século XIX como também estabeleceu ali seu antídoto, que se desdobrou pelas vanguardas [...].

Constata-se que a tensão entre dramático e espetacular gerou, ao longo do tempo, reações diversas, próprias às circunstâncias históricas e sociais. Portanto, o que se delineia como pós-dramático, o teatro dos anos 1970 aos 1990, “poderia ser pensado como a plena assimilação de uma tendência já explicitada no fim do século XIX e que teve nas primeiras décadas do século XX um florescimento inequívoco” (RAMOS, 2008, p. 67). Neste sentido, analisa-se a produção de Nivalda Costa também como resultado daquela tensão, em que se observa a emancipação do espetacular frente ao drama como uma concretização de um paradigma que já se colocara historicamente.

Nessa produção, as cenas são, geralmente, independentes, não sendo uma em função da outra. Logo, há articulação em virtude do decurso da ação e não do desenlace final. As “personagens-tipos”, “enfermeiro”, “mulher”, “doente”, “assistente” e outras, evidenciam a tendência social focalizada, pois não se tratam de relações interpessoais nem intrapessoais, mas sociais. Essa abordagem com personagens-tipos já fora evidenciada no drama expressionista e não-aristotélico de August Strindberg (MAGALDI, 2006, p. 54).

Nivalda Costa também compartilha dos pressupostos apontados por Artaud no que se refere à formação, ao treinamento e ao posicionamento do ator. Em entrevista, comenta:

[...] 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. Artaud foi magnífico**, [...], ele pensava em um teatro que as pessoas não eram capazes de perceber.

Então [...], **quando eu comecei a pensar**, [...] digamos assim, **um modo de formar ator, um modo de trabalhar com o ator, seguramente**, [...] eu pensei muito nas **experiências lidas sobre o processo de “Artaud-ator”**. Então, [...] fui compondo nessa possibilidade, digamos assim, **eu acho que tenho uma um método [...] de**

**trabalhar o ator, [...], eu gosto de trabalhar todas as estruturas do espetáculo (informação verbal)**<sup>70</sup>.

É preciso ressaltar a relação ator e plateia tratada em Artaud e ressignificada por Nivalda Costa. “[...] no ‘teatro da crueldade’ o espectador fica no meio enquanto o espetáculo o envolve” (ARTAUD, 1984, p. 105). Tem-se uma leitura e interpretação da proposta de Artaud, por exemplo, no espetáculo *Anatomia das feras*, montado no Museu de Arte Moderna (MAM), em Salvador-Bahia.

No primeiro ato, [...] todas aquelas colunas cercadas por arames farpados enormes e 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. Desse jogo já percebe toda a simbologia política que está embutida (informação verbal)<sup>71</sup>.

Em consonância com Artaud, apresentam-se também cenas oníricas e expressividade sonora, apostando-se nas vibrações e entonações possíveis, como, em *Anatomia das feras*, testemunho **AF<sup>EXB</sup>**, no ato IV, em que se aproveitam e valorizam as sonoridades do sistema fonológico, explorando a expressividade da consoante [s], sugerindo ideias, impressões. Veja-se:

ATO IV: O ÊSMO  
ENTRE BADALADAS DE SINO:  
ENIGMA I = O som sono soa agora interditado...  
ENIGMA 2 = O sino saúda sangues e sumos.  
ENIGMA 3 = O sem tempo sacroluto e mórbido...  
ENIGMA I = Soar sincero dos nossos vestígios.  
(latidos de cães, tiros) (COSTA, [1978], f. 5-6)<sup>72</sup>.

Há ainda afinidades com o teatro realizado pelo brasileiro Augusto Pinto Boal, ao propor um teatro de ação, intervenção, manifesto, desde a elaboração do primeiro trabalho profissional, *Aprender a nada-r*, em 1975. Augusto Boal (1931-2009), autor e diretor teatral, realiza um teatro vinculado ao povo, propondo a *Poética do Oprimido*.

[...] o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL, 1983, p. 13).

---

<sup>70</sup> Informação obtida em entrevista (2010, grifo nosso).

<sup>71</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>72</sup> Cf. Anexo FF.

Segundo Boal (1983), o drama aristotélico remete a uma poética da opressão, em que o mundo é conhecido e perfeito. Nesse caso, a ação dramática substitui a ação real. Por outro lado, a poética brechtiana propõe a conscientização, apresenta possibilidades de transformação. O espectador é instigado a pensar e refletir sobre a realidade vivenciada, buscando soluções. Nessa dramaturgia a ação esclarece o real e o espetáculo é uma preparação para a ação.

A Poética do Oprimido, diferentemente, é essencialmente uma Poética da Libertação: “[...] o espectador já não delega poderes às personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera: pensa e age por si mesmo! *Teatro é ação!*” (BOAL, 1983, p. 180-181, grifos do autor). Em *Glub! Estória de um espanto*, Nivalda Costa faz uma leitura de Boal, questionando as relações de poder e repensando, mais uma vez, a configuração palco/plateia. Em entrevista, relata-se:

[...] eu trabalhava, na época, desenvolvendo um contexto da relação entre poder e o espaço, isso, digamos, já era considerado subversível, porque o que acontece o poder reprime, [...] e, ao questionar o poder, você está fazendo um trabalho político. Quando eu digo a você que em *Glub!* esqueço as cadeiras e a plateia vai para o palco, eu, visivelmente, [estou] eliminando ou questionando o poder da relação palco/plateia, onde eu deixo plateia em cena no mesmo nível, no mesmo campo de ação [...] (informação verbal)<sup>73</sup>.

Verificam-se também em suas produções questões pessoais, de sua vivência ainda quando criança, principalmente em relação ao cinema, à história em quadrinho e à radionovela. Verificam-se o uso de procedimentos cinematográficos e de meios de comunicação em suas produções. Observa-se, por exemplo, no roteiro *Glub! Estória de um espanto* que se entrelaçam procedimentos cinematográficos ao tecido teatral, possibilitando novas formas de expressão.

As personagens representam quatro linguagens e formas de interferência na realidade. Após a primeira cena em que se apresenta um prólogo gestual, em planos distintos do palco, as quatro personagens executam tarefas, exibindo diferentes imagens isoladas.

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, [1979], f.2).

---

<sup>73</sup> Informação obtida em entrevista (2007).



Os atos, constituídos de cenários distintos, e as cenas podem ser entendidos e trabalhados separadamente ou em outra sequência. Têm-se formas cênicas e cortes como em uma gravação cinematográfica, em que se grava mais de uma vez a cena.

GENE PULL — (tocando / encontrando Limiares no espaço) Oi! Limiares...  
LIMIARES — Oi! Gene Pull...  
GENE PULL — Cumprimentos... museu de figuras. Fumaça!  
LIMIARES — Pois é, o cumprimento já foi inventado, e não fazemos nada mais que repeti-lo, tens algum plano para mudar cumprimentos?  
GENE PULL — (pensando alto) — Quem sabe se... tentemos...  
LIMIARES — ... brincar de encontrar...?  
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.

#### Pausa de Interferência

GENE PULL — Oi Limiares!  
LIMIARES — Oi Gene Pull! (Aproxima-se de Gene Pull e agride-o)  
GENE PULL (anunciando-se Arquétipo/comercial TV) — Essa é a nova forma...  
LIMIARES — Ou a nova consciência...  
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...?  
VOZ (off) — Equilíbrio das relações Sapiens / Demens; Louco / Civilizado; Primitivo e Normal.

GENE PULL — oi Limiarse!  
LIMIARES — oi Pulgenesi!

Corte Black (COSTA, [1979], f.2-3).

Outra técnica do cinema verificada é o fluxo de consciência ou monólogo interior representada inicialmente pelas personagens “Interferência A”, “Signo (Alpha)” e “Voz (off)”. Para as duas primeiras informa-se em nota: “Os personagens 5 e 6 podem ser vividos ou gravados, acrescentados ou não, pelo diretor” (COSTA, [1979], f.1). Quanto a “Voz (off)”, tem-se: “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 honesta da réplica mental, quando a palavra de ordem é: objetividade” (COSTA, [1979], f.9).

Verificam-se cenas mudas, gestuais, em que os objetos utilizados na encenação ganham destaque. Têm-se: “GENE PULL e INTERFERENTE A (em outro ponto do

espaço/palco, entre objetos cilíndricos) (Cena erótica)” (COSTA, [1979], f.4). São utilizados também, em diferentes montagens, alguns recursos audiovisuais, projetando fotos e filmes dentro do espetáculo.

CENA 01- Instruções para dar corda no relógio (gestual) “por / sobre texto de Júlio Cortazar”

CENA 02 – Instruções para matar formigas em Roma (gestual com ruídos) por / sobre fotos / Slides e Áudio–Visuais (COSTA, 1979, f.6).

#### CENA PERIFÉRICA

GENE PULL, LIMIARES e SIGNO (Alpha) observam cenas sobre violência.

GENE PULL — Este sistema está rarefeito.

LIMIARES — Apresentamos o V.T. dos nossos passados (COSTA, 1979, f. 9).

Nesse sentido, a partir da intensa concentração de procedimentos cinematográficos por meio dos quais se tece a narrativa teatral coloca-se o leitor diante de um universo essencialmente imagético, criando uma atmosfera cinematográfica.

Nivalda Costa mostra-se ainda envolvida com o universo dos desenhos animados e quadrinhos. Em *Aprender a nada-r* destacam-se as personagens “Pedrita Flintstone” e “Bambam Rubble”, extraídos do desenho animado *Os Flintstones*. No texto *O operário da azul*, têm-se personagens de histórias em quadrinhos (informação verbal)<sup>74</sup>.

No espetáculo *Vegetal vigiado*, 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. No mesmo roteiro, faz-se alusão à capa do disco<sup>75</sup> *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. No espetáculo *Glub! Estória de um espanto*, os atores, como no cinema mudo, traduzem quadrinhos para o teatro.

PROMETEU PROSDÓCIMO: – Galha! Crumb, quer dizer, cobre a cheap *thrills* do casal que entrou. (entregando a Galha um enorme coração de cartolina cor de rosa) (COSTA, [1978], f. 15).

CENA 04 — West Side Story — 2ª parte

CENA MUDA — Reconstrução de uma fita de quadrinhos. (COSTA, [1979], f.10).

Quanto às radionovelas, verifica-se, em diferentes montagens, o recurso do rádio, seja transmitindo música, trecho de uma novela, pronunciamento de autoridades ou propaganda comercial. No roteiro *Aprender a nada-r*, testemunho AN<sup>AP</sup>, à folha 3, há uma cena em que se

---

<sup>74</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>75</sup> Cf. Anexo O.

ouve a gravação de trechos da novela “O direito de nascer”<sup>76</sup>. No espetáculo *Vegetal vigiado*, faz-se menção também à transmissão de uma novela de rádio, inicialmente, ouve-se um mambo e, posteriormente, tem-se, à margem esquerda, sublinhado, NOVELA, marcando-se, possivelmente, o início da exibição. Em *Anatomia das feras*, testemunho **AF<sup>EXB</sup>**, às folhas 8 e 9, três mulheres ouvem o pronunciamento de Ernst, através do rádio, enquanto trabalham<sup>77</sup>.

Outro aspecto relevante referente às produções teatrais, de Nivalda Costa, diz respeito à quantidade de personagens. Nivalda Costa comenta:

[...] tenho que falar sobre essa questão numérica [...], porque não consigo fazer, [...] eu tenho um monólogo que tenho tantas referências que acabam sendo personagens também, não consigo, realmente, fazer peças com três atores, quatro personagens. [...] (informação verbal)<sup>78</sup>.

Desse modo, Nivalda Costa, como artista de seu tempo, apropria-se e experimenta outras formas de fazer teatro, arriscando sentidos que se constroem a partir de (re)leituras e ressignificações. Neste momento, após breve exposição sobre a dramaturgia desenvolvida, faz-se necessário voltar o olhar, especificamente, para a Série de Estudos Cênicos sobre relações entre poder e espaço.

### 2.2.1 Série de Estudos Cênicos

No período da ditadura militar, apesar das dificuldades vivenciadas, Nivalda Costa, sempre preocupada com questões estéticas e ideológicas, buscou realizar um teatro de intervenção e desenvolveu um projeto artístico grandioso: a Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço. De acordo com Salles (2002, p. 192),

[...] O projeto [poético] está ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético conduzido pelo grande propósito estético do artista. São princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: norteiam o momento singular que cada obra representa. O artista é comprometido com seu projeto e, ao mesmo tempo, deseja concretizá-lo. O projeto encontra suas concretizações em cada obra do artista.

É preciso considerar, nesses casos, a individualidade de cada artista, pois gostos, crenças, posições e atitudes regem esse tipo de trabalho que se caracteriza como um projeto pessoal, singular e único, dependente do contexto sócio-histórico e cultural em que as obras

---

<sup>76</sup> Cf. Anexo CC.

<sup>77</sup> Cf. Anexo FF.

<sup>78</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

são produzidas. O processo de criação dos textos que constituem o projeto também apresenta uma tendência comunicativa, voltada para o outro, uma vez que a obra de arte é social. Segundo Salles (2002, p. 193-194), os processos de criação tendem para o outro; é sempre um ato comunicativo, à medida que são travados diálogos do artista consigo mesmo, com a obra em processo e com o público.

Desse modo, o ato comunicativo é intrínseco ao fazer artístico, pois “está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido” (SALLES, 2009, p. 52). Para Nivalda Costa

[...] 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, ‘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)<sup>79</sup>.

Nas obras que constituem a Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, desenvolvida no período de 1975 a 1980, têm-se como propósito o diálogo com o público. É preciso ressaltar que se tinha um público heterogêneo, formado por censores, representantes da lei, da moral e dos bons costumes, da Bahia e de Brasília; e por intelectuais, artistas e homens comuns da sociedade baiana; o que exige um discurso que funcionasse em dois planos.

De acordo com Salles (2009, p. 43) “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. [...] pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto”. Desse modo, essas obras mantêm uma relação entre si, completam-se, corrigem-se, repetem-se e, algumas, vezes, também se contradizem. Pode-se conceber a série produzida por Nivalda Costa como um conjunto de diferenciados textos que se suplementam e se entrecruzam em diversos sentidos, sempre em torno da discussão central: relações de poder.

Faz-se necessário ressaltar, como aponta Salles (2002, p. 192), que em toda atividade criadora há “fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam as obras daquele criador”. Reflexões sobre relações de poder, nesse caso, atravessam os textos daquela série. Nessa abordagem, o espaço é encarado a partir de um pensamento estratégico, combatente, tomado como terreno e objeto de práticas políticas. Posição,

---

<sup>79</sup> Cf. Anexo P.

deslocamento, lugar, campo, território, domínio, etc.. “é antes de tudo uma noção jurídico-política: aquilo que é controlado por um certo tipo de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 157).

Nesse projeto “as relações espaciais entre as personagens correspondem a uma hierarquização material, representação das relações sociais” (UBERSFELD, 2005, p. 102). Logo, utiliza-se o espaço cênico para denunciar abusos de poder e dominação realizados na sociedade soteropolitana. Realiza-se, assim, um trabalho sociopolítico ao questionar o poder, a partir das relações estabelecidas entre palco e plateia<sup>80</sup>, rompendo barreiras. A movimentação das personagens em cena também sugere essa leitura; “todo um processo vincula as grandes categorias do espaço cênico às categorias segundo as quais o espectador percebe o espaço social” (UBERSFELD, 2005, p. 102).

A temática “poder e espaço” é trabalhada tanto no que tange ao texto escrito, seu conteúdo, quanto à forma de apresentação. Como o nome indica, trata-se de “estudos cênicos”, logo, tal abordagem está atrelada a todos os elementos teatrais que têm relação com a cena — cenário, objetos usados em cena, movimentos corporais, figurino etc. Em *Anatomia das feras* há um envolvimento de todos os componentes do Grupo Testa em relação à proposta adotada. Lê-se:

[...] O cenário, figurino e coreografia foram estabelecidos a partir de um tema com relação à repressão e poder. O texto com os seus personagens remontam aspectos ditatoriais fictícios e imaginários mas com ações baseadas em fatos reais da nossa sociedade ou de países colonizados. [...]

[...] O estudo do ambiente foi feito dentro da temática – a função repressiva do espaço – Deusimar Pedro e o arquiteto Ubirajara Reis foram os idealizadores. Do cenário fazem parte objetos que situam o espaço fazendo com que todas as cenas sejam rotativas. Segundo Nivalda Costa a iluminação tem relação intrínseca com o cenário. [...]

[...] A coreografia é feita por Fernando Passos que trabalha o corpo do grupo e apresenta um trabalho da temática das relações entre o poder e o espaço na forma corporal (ANATOMIA, 12 jun. 1978, p. 11)<sup>81</sup>.

Desse modo, por meio do trabalho de representação, que continuamente se realizou, colocaram-se em exposição a própria posição sociopolítica e a visão de mundo. Portanto, podem-se pensar as relações de poder exercidas em torno da própria escritura, lembre-se de que Nivalda Costa tem o poder da escrita, pois possui a capacidade de escrever e a exerce, e, por outro lado, há o poder sobre a escritura, ostentado pelas autoridades, pelo regime militar, que exercia determinado controle sobre as diversões públicas. Deve-se levar em consideração, logo, que as próprias relações de comunicação são, sempre, relações de poder.

---

<sup>80</sup> Cf. Seção 2.2.

<sup>81</sup> Cf. Anexo P.

A seguir, apresentar-se-ão, de forma breve, algumas informações sobre os seis roteiros, que constituem a Série de Estudos Cênicos, produzidos pelo Grupo Testa, com texto e direção de Nivalda Costa, a saber<sup>82</sup>:

*Aprender a nada-r* é a primeira produção profissional do Grupo. Apresenta dois atos em que personagens figuram-se à procura de uma situação e seguem, de forma ordenada ou não, setas coloridas, prendendo-se, ao final, em uma rede de caçar borboletas. Os mesmos buscam saídas para a realidade repressiva, movimentam-se, contorcem-se e apalpam-se perdidos. Em matéria intitulada *Quatro dias para 'Aprender a Nadar' lá no Vila Velha*, afirma-se “que a peça não lida com o inexistente ‘é tudo fruto de uma realidade’” e a atriz Virgínia comenta: “O recado da peça é necessário que os estudantes ouçam, pois tem muita coisa prá ver e debater” (QUATRO, 15 e 16 jun. 1975, p. 11)<sup>83</sup>. Veja-se o seguinte trecho, no testemunho AN<sup>AP</sup>:

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.**

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!** (COSTA, [1975], f. 3, grifo nosso)<sup>84</sup>.

A personagem “O Poeta” alude aos intelectuais e/ou artistas que, inconformados com a repressão vivenciada, enfrentam o regime autoritário, buscando, estrategicamente, saídas. É um representante, portanto, de uma parcela da sociedade que luta contra o governo, busca mudanças e incita o povo. É “O Poeta” quem articula, arquiteta e, também, executa seus planos, tendo, conseqüentemente, grande participação no curso dos acontecimentos. Pode-se pensar a representação dessa personagem como uma encenação da própria Nivalda Costa, como intelectual, artista e poetisa, que ocupou uma posição de combate durante a ditadura militar.

A partir de indicações cênicas, ao longo do texto, percebe-se que, de fato, os outros componentes teatrais são importantes na compreensão da mensagem. Têm-se, no testemunho AN<sup>AP</sup>: “[...] Enquanto isso, gravação de sons construídos pelos atores e uma aula de lógica

---

<sup>82</sup> Esclarece-se que dos seis textos que compõem a Série, somente dois, *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras*, serão tomados como objeto de estudo, nesta dissertação.

<sup>83</sup> Cf. Anexo C.

<sup>84</sup> Cf. Anexo CC.

simbólica vão servindo de fundo para suas ações” (COSTA, [1975], f. 3)<sup>85</sup>. Objetiva-se conscientizar o público, mostrando-lhe que a peça é representação, é tudo simbólico e, portanto, o espectador deve ler a encenação. Além disso, afirma-se que é preciso de organização e de planejamento para enfrentar o regime; “O Poeta” assevera: “Onde não há plano não há sanção” (COSTA, [1975], f. 4).

O espetáculo *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe (O Pequeno príncipe)* é uma adaptação livre dirigida ao público adulto. Narra-se a estória de um homem que sairá pelo mundo, sozinho, querendo conhecer-se, à procura de saídas para sua existência. Nesta trajetória, o príncipe encontra-se com diferentes personagens com as quais aprenderá sobre si e sobre a realidade opressiva.

No início do texto há: “[...] PEQUENO PRÍNCIPE: Gostaria de começar essa estória ao molde dos contos de fadas, mas todos eles dormem. Estou. Silêncio. Sozinho. Quero. Conhecer-me” (COSTA, [1976], f. 2). Em diálogo com a personagem “Bêbedo”, o “Pequeno Príncipe” começa a conhecer as reais circunstâncias sócio-políticas. “[...] PEQUENO PRÍNCIPE — Aqui as circunstâncias embebedam...? (inseguro / curioso) / BÊBEDO — ... e torturam e matam (assustador)” (COSTA, [1976], f. 5).

Nessa produção utilizaram-se, além da obra de Exupéry, textos de James Joyce, Pedro Kilkerry, Edgar Allan Poe, Waldimir Maiacovsky, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Oswald de Andrade e da própria Nivalda Costa (O PEQUENO, 03 dez. 1976, p. 5)<sup>86</sup>. Nas matérias intituladas *Tipos de Exupéry e Joyce em ‘O Pequeno Príncipe’* e *‘O PEQUENO PRÍNCIPE’ NO ICBA EM SETEMBRO* informam-se, respectivamente:

Praticamente todos os personagens do escritor francês Saint Exupéry, que povoaram a fértil imaginação de sua mais conhecida criação, ‘O Pequeno Príncipe’, estarão em desfile pela primeira vez num palco. Trata-se do novo espetáculo do grupo teatral Testa que, apesar de caracterizar-se por trechos de vários autores, foi intitulado de ‘O Pequeno Príncipe’, tendo em vista ser esta a obra central da montagem.

[...] Nivalda Costa faz questão de frisar: uma peça [...] no ponto de vista da existência humana, haja visto que a atmosfera do espetáculo foi propositalmente dirigida no sentido de despertar o público para uma análise aprofundada sobre os seus problemas.

[...] Segundo Nivalda, a própria estrutura do espetáculo é voltada para uma comunicação mais direta com a plateia, o que determina a sua expansividade. Ela explica que, em relação à direção de atores, a peça foge ao tradicional, na medida em que se procura utilizar o corpo como elemento de expressão mais significativa possível.

---

<sup>85</sup> Cf. Anexo CC.

<sup>86</sup> Cf. Anexo Q.

[...] Conforme o Testa faz questão de frisar, todos os elementos teatrais (cenários, iluminação, figurino etc) revestem-se de uma importância fundamental para a compreensão da mensagem que se pretende levar (TIPOS, [1976])<sup>87</sup>.

[...] Já com certa experiência no mundo artístico baiano, Nivalda acha que “o Pequeno Príncipe” marcará uma nova etapa de trabalho, pois a peça está sendo elaborada com muito cuidado.

[...] Para os atores que interpretarão a peça, o texto elaborado por Nivalda está muito bom e realmente consegue alcançar o objetivo a que se propõe, 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 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 — afirma Vera Violeta, atriz principal da peça (O PEQUENO, 9 ago. 1976, p. 10)<sup>88</sup>.

Essa peça foi encenada em dois momentos distintos, primeiro no Teatro do ICBA, às 21 horas, do dia 30 de setembro a 03 de outubro, e depois, voltou a cartaz, do dia 13 a 21 de outubro, no Teatro de Arena, do Departamento de Folclore da Prefeitura, às 21 horas.

O espetáculo *Vegetal vigiado*, com estreia divulgada pela imprensa e cenário pronto, ao ser realizado o exame censório no ensaio geral, foi proibido de ser encenado. Essa decisão provocou também o cancelamento da temporada a ser realizada em São Paulo. Realizaram-se, conseqüentemente, apenas leituras dramáticas da peça, em Salvador. No jornal *A Tarde*, em 11 de setembro de 1977, divulgou-se a estreia da peça, além de comentar a atuação da dramaturga/diretora.

Nivalda Costa é uma jovem diretora que tem lutado sem apoio de panelinhas e figurões para apresentar o que ela sabe e acredita em matéria de teatro. [...]. Depois de conseguir a façanha de adaptar para teatro Grande Sertão Veredas, projeto que preferiu engavetar por enquanto, Nivalda parte para a montagem de seu último texto, “Vegetal Vigiado”. A estreia está marcada para o dia 12 de outubro no Solar do Unhão. Muita gente faz fé em Nivalda, mas o importante é a fé que ela tem nela mesma (VEGETAL, 11 set. 1977, p. 12)<sup>89</sup>.

As personagens propõem reflexões, ações e mudanças, apesar da repressão e do silenciamento. Verifica-se o uso constante de jogos simbólicos e linguísticos na construção do roteiro a fim de elucidar e discutir a situação e o sentimento de inoperância da sociedade brasileira. O texto é dividido em dois atos, *Jogo em espirais* e *Vegetal vigiado*, que podem ser trabalhados separadamente. Os homens são representados como seres

---

<sup>87</sup> Cf. Anexo R.

<sup>88</sup> Cf. Anexo S.

<sup>89</sup> Cf. Anexo T.



[...] podados em suas ambições pessoais, em seu ser, [...] mais pareciam ser vivo vegetal do que exatamente humanos; já que eles eram inoperantes, já que falavam, e todas as falas levavam a nada ou não transformavam nada (informação verbal)<sup>90</sup>.

A personagem “Billie”, representante de uma parcela da juventude que se refugiava nas drogas, “de uma geração em que era proibido proibir” (informação verbal)<sup>91</sup>, “abre uma gaveta e mostra a Prometeu uma máscara e uma mordança” (COSTA, [1978], f. 11). A máscara alude ao sufocamento do regime militar, à tortura vivenciada, assim como a mordança pode referir-se à usurpação de sua liberdade de expressão, pois era proibido falar, gritar ou escrever.

Ciente das possíveis repressões, tenta-se escapar “das malhas da censura” e, para isso, manipula-se, consciente ou inconscientemente, as palavras ao construir tal discurso, fingindo “jogar e brincar” quando na verdade “joga e briga” habilmente.

ATOR X (gesto de silêncio): — Podemos ser ouvidos. Podemos ser impedidos até de jogar com a vida.

ATOR Δ: — Essa hora pode chegar como um sopro contra o silêncio, sem horas, sem maiores advertências, sem que sequer se faça ruídos.

[...]

ATOR X: — Estamos vivos isso é igual a alguma coisa: podemos brincar ou jogar... (COSTA, [1978], f. 4).

ATOR Δ: — ... o que implica em construir modelos de imediata aplicação.

ATOR X: — Podemos jogar ou lutar.

ATOR Δ: — Lutar ou brincar? (COSTA, [1978], f. 6).

No roteiro *Anatomia das feras* faz-se alusão à Revolta dos Malês, ocorrida em 1835, com o objetivo de, por meio do simbólico, levar o espectador a uma análise crítica da situação sócio-política vivenciada. O termo anatomia, do âmbito das ciências naturais, refere-se à arte de dissecar corpos a fim de estudar a estrutura dos órgãos e suas relações. Assim, o teatro torna-se laboratório, local de pesquisa, em que se analisam minuciosamente feras, representantes do governo e homens da sociedade, e suas relações, evidenciando-se, contudo, experimentos sociológicos.

Em um documento sobre dados da montagem e em matéria intitulada ‘*Anatomia das Feras*’: *uma sátira ao real* leem-se as seguintes informações, respectivamente:

---

<sup>90</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>91</sup> Informação obtida em entrevista (2009).

[...] O discurso dramático em ANATOMIA DAS FERAS, torna-se [...] um universo simbólico e icônico, remontando por semelhança à alguma coisa fora dele produzindo efeitos – impregnados de realidade. Nessa ótica, Sujeito e Objeto fundem-se/confundem-se para superar a dicotomia fundamental forma x conteúdo, em função de uma linguagem conotativa para operação do presente<sup>92</sup>.

Mais do que fugir ao convencionalismo da linguagem teatral, que normalmente apresenta em sua trajetória o perigo do academicismo, o resumo ôco e fútil ou a omissão alienada, *Anatomia das Feras*, peça que estreia hoje, 21 horas, no Solar do Unhão, com apresentações até domingo próximo, **pretende questionar as relações entre o Poder e o Espaço**. [...].

[...] Neste último ato 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 vivo, depois, a luta pela liberdade, até suas últimas consequências**. [...].

**Fica, portanto, para o espectador, a discussão dos temas propostos no desenrolar de *Anatomia das Feras*** onde, em seis atos, se projetam o universo afro-latino-americano, onde lado a lado e frente a frente se interpõem o dominado e o dominador, o primitivo e o civilizado, a morte e a vida, a subjetividade e a objetividade, o ódio e o amor, a razão e a emoção. [...] (ANATOMIA, 27 jul. 1978, p. 6, grifo nosso)<sup>93</sup>.

No roteiro *Glub! Estória de um espanto*, destinado ao público adulto, narra-se a história de quatro jovens e o meio ambiente, tendo como referência os anos 50, 60 e 70. Mostra-se a perda de identidade do indivíduo diante do bloqueio e da alienação e a luta do jovem para se libertar daquela situação repressiva. Nivalda Costa, além de responsável pelo texto e direção, desempenhou o papel de atriz e a função de criação do figurino.

Os atores do espetáculo criaram um carimbo e fizeram a divulgação, jogando panfletos e “glubando” a cidade. Nessa tarefa, “[...] por azar, eles carimbaram, por acaso, aquele prédio do Fórum Teixeira de Freitas, em Nazaré” (informação verbal)<sup>94</sup>. Após uma semana, Nivalda Costa recebeu um convite da Polícia Federal, que a acusou de danificar patrimônio público por causa dos panfletos, sendo condenada e, por isso, obrigada a pagar a pintura do muro localizado à lateral da Avenida Joana Angélica, em Salvador.

Realizou-se a apresentação, no palco principal do Teatro Castro Alves, em Salvador, entre os dias 9 e 13 de maio de 1979, às 21h. Tinha-se agendado ainda uma temporada no Rio de Janeiro, entretanto, no dia do ensaio geral, após tudo acordado, os responsáveis pelos órgãos de censura “[...] não só cortaram algumas falas da peça, [mas] proibiram [a encenação

---

<sup>92</sup> Cf. Anexo U.

<sup>93</sup> Cf. Anexo V.

<sup>94</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

por] até dezoitos anos e, até por maldade, foi proibida de ser exibida fora do território baiano [...]” (informação verbal)<sup>95</sup>.

Em um documento, datiloscrito, sobre dados da montagem, Nivalda Costa revela o descaso de muitos frente ao trabalho realizado pelo Grupo Testa e a concepção de teatro desenvolvida pelo mesmo. Lê-se:

**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’**

**Por teatro de Interferências (1) Manifesto**

1 — Por um teatro que seja a extensão da existência = ARTE/VIDA Binômio de impulso.

2 — **A arte tem que se colocar numa estratégia de ousadia, nas condições oferecidas pelo tempo ou numa colocação ao horizonte do precário, desprezando o conforto das formas fixas** e a tutela sereníssima do eterno.

3 — **CONTRA as teorias acabadas e os ‘moldes’ rígidos** — A FAVOR de um suporte teórico operacional, sensível às combinâncias da prática.

4 — O Teatro tem que se encarado em sua materialidade levando à náusea a revelação viva ATOR X PÚBLICO, razão da existência do mais metafísico dos meios de comunicação.

**Por um Teatro de Interferência (2)**

Sobre GLUB! Estória de um espanto:

LEITURA:

[...] **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, quando utiliza o cinema como interferência, isto é, como extensão narrativa.

**Ideologia — Teatro — Estética**

**Em GLUB! Como em Brecht, a crítica ideológica não se faz diretamente**, (caso contrário, ela teria produzido uma vez mais um discurso repetitivo, tautológico, militante), ela passa por mediações estéticas anti estéticas / estéticas a contra ideologia se infiltra sob uma ficção do real.<sup>96</sup>

A partir de algumas réplicas expostas nesse texto, percebe-se que, paralelamente, à estória criada pelas personagens, busca-se convencer e persuadir o público, a fim de que esse reflita e aja. Verifica-se ainda consciência do perigo, veja-se:

LUCIFER — Agir, pensar, extrair lições de tudo.

LIMIARES — Mudemos o presente. (COSTA, [1979], f.5-6).

GENE PULL — Pensaram... pensaram... Será que não perceberam que tudo isso é uma... **Será que não perceberam que a realidade não se transforma apenas com pensamentos palavras?**

Objeto Sonhado — **Faça e refaça.** (COSTA, [1979], f.7-8).

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

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

---

<sup>95</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>96</sup> Cf. Anexo W.

LIMIARES — Nunca mais fomos os mesmos, castraram formas de expressão.  
CORTE BLACK

[...]

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

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

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

INTERFERENTE A — Para a queda da Babilônia?

GENE PULL — Ou não. Para a reconstrução da vida (COSTA, [1979], f.4, grifo nosso).

O espetáculo *Casa de cães amestrados* foi liberado pelo Departamento de Censura, sem cortes, com a classificação “proibido para menores de quatorze anos”, mas nunca foi encenado. Segundo Nivalda Costa, o texto foi desclassificado de um edital, porque faltou, dentre a documentação exigida, o currículo de um ator, o Mário Gusmão.

Neste texto reconstituem-se, em quatro atos, trechos de tragédias gregas. Retratam-se épocas passadas, mas também se apresentam personagens da sociedade moderna. O patriarca reprime seu povo e guerrilheiros se reúnem e lutam contra a realidade opressiva. No documento intitulado “Relatório cênico” Nivalda Costa, mais uma vez, posiciona-se crítica e abertamente, afirmando que:

[...] A narrativa do espetáculo é diacrônica e funcional e varia do humor à tragédia criando múltiplas formas de analogias e leituras numa estrutura contestativa e anárquica. Em C.C.A. [Casa de cães amestrados], o real e o imaginário exercitam a procura de novas linguagens para o teatro, a partir da recuperação da própria teatralidade.

[...] Nesse contexto fictício e utópico, desenrolam-se profundas conotações com o real [...]. A associação dos diversos signos que compõem o espetáculo, cenário, figurino, iluminação e narrativa musical prescrevem uma leitura vertical da unidade dramática, referente à relação dominador x dominado, como a narrativa verbal ou texto expressa. [...] A narrativa do espetáculo é diacrônica e funcional e varia do humor à tragédia criando múltiplas formas de analogias e leituras numa estrutura contestativa e anárquica [...] <sup>97</sup>.

Nesse texto, apresenta-se uma leitura daquele momento de redemocratização, da atmosfera de incerteza e desconfiança vivida, como se observam nas seguintes réplicas:

2º. MINISTRO = O problema da alimentação, como resolveremos? Os preços elevam-se, a população queixa-se... (COSTA, [1980], f. 6).

[...] EMILIANO = Desculpa, vivo de um modo em que há perigo em tudo. [...] (COSTA, [1980], f. 8).

SISIFO FÊMEA = Paz de rumores calmos, estás inquieta, minha mãe...!

NÁDINA = Paz que pressagia perigo oculto de espessuras silenciosas. Tudo isso não tem nome e comigo chamo de ânsia.

---

<sup>97</sup> Cf. Anexo X.

SISIFO FÊMEA = Inevitáveis metáforas... (COSTA, [1980], f. 11).

NÁDINA= Uma estrutura com tantas possibilidades de ser rompida... e no entanto nem Emiliano nem Piton são suficientemente livres prá liderar um movimento.

SISIFO MACHO = Tenho medo de admitir esse fato...

NÁDINA = Não forma consumadas as revoltas interiores de cada um.

SISIFO FÊMEA = De minha parte sei, não estou apta a revolução. Em mim não foi concluída nenhuma revolta (COSTA, [1980], f. 12).

Nessa perspectiva, percebe-se que questionar o poder significa, sobretudo, “pensar cuidadosamente as alternativas, escolher a certa e então representá-la de maneira inteligente, onde possa fazer o maior bem e causar a mudança correta” (SAID, 2005, p. 104). Verifica-se então que, através do teatro, Nivalda Costa enfrentou o regime militar, usando de diferentes recursos para não silenciar diante da repressão.

A vida pessoal e profissional, de Nivalda Costa, confunde-se em meio à militância política e social empreendida de modo contundente<sup>98</sup>. A ativista utiliza sua profissão, a dramaturgia, como forma de denunciar injustiças e lutar contra o regime. Ainda estudante, em meio à atmosfera de repressão e medo da ditadura militar, corajosamente, inicia e desenvolve estudos cênicos, a fim de denunciar o governo, incitar o público e transformar a sociedade.

Segundo matéria divulgada no *Jornal da Bahia*, em 12 de junho de 1978, Nivalda Costa julga

[...] muito importante o relacionamento ator/público e justamente por este motivo é que ainda continua escrevendo peças teatrais apesar das oportunidades de montagem serem mínimas. [...] Apesar 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. Acredita que o teatro corre o menor risco de ser um veículo da alienação (ANATOMIA, 12 jun. 1978, p. 11)<sup>99</sup>.

Nesse sentido, juntamente com o Grupo Testa, estreia, oficialmente, com *Aprender a nada-r*, em junho de 1975, desencadeando o debate crítico em torno de sua produção. De 1975 a 1980, desenvolve a Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço constituída por seis roteiros teatrais unidos pelo objetivo primordial de questionar as relações de poder. Em todas essas produções, observam-se, explicitamente, os princípios éticos e estéticos que regem tal projeto, sendo que cada roteiro em si evidencia e ratifica os valores sócio-político e cultural daquela dramaturga/diretora, bem como seu modo de (re)presentar a realidade vivenciada.

---

<sup>98</sup> Cf. Seção 2.1.

<sup>99</sup> Cf. Anexo P.

Pode-se pensar, portanto, que o teatro, nesse caso, foi adotado como instrumento de combate<sup>100</sup>, e cada roteiro como arma utilizada na tentativa de derrubar o governo; assim, cada montagem apresentada ao público pode ser entendida também como uma concretização parcial do grande projeto.

Lembre-se de que os membros, do Grupo Testa, se definiam como “guerrilheiros”, “vanguarda do teatro baiano” e *Aprender a nada-r* o “primeiro ato guerrilheiro”, desse modo, a atividade artística vinculou-se ao ativismo político e aqueles estudantes/artistas comprometeram-se com a participação nas lutas sociais e, conseqüentemente, no movimento revolucionário, buscando romper com a ordem estabelecida. A arte, então, é tomada como meio de reivindicar, discutir, lutar; empreendendo-se, nos palcos, movimentos guerrilheiros, ainda que, algumas vezes, de modo velado.

Nivalda Costa questionou o regime militar, problematizando os ditames do governo. Preocupada com a sociedade baiana e com o futuro daquele povo, buscou incentivar o sentimento de coletividade e de nacionalidade, a fim de que todos tivessem consciência daquela situação e lutassem pela liberdade da nação. O planejamento, o desenvolvimento e a concretização de um projeto desse tipo, naquele contexto, em especial, indica a consciência, a coragem e o comprometimento daquela mulher com seus próprios ideais e com a sociedade, evidenciando-se o papel da intelectual, da militante, da pesquisadora, da dramaturga/diretora e da cidadã brasileira.

---

<sup>100</sup> Cf. Subseção 2.2.

### 3 TEXTO E CENSURA: A DRAMATURGIA DE NIVALDA COSTA E A PRÁTICA CENSÓRIA

Após conhecer um pouco mais sobre a vida pessoal e profissional de Nivalda Costa, a militância política exercida, principalmente, através do teatro, a partir de pesquisas e de experiências pessoais, e o projeto artístico desenvolvido no período da ditadura militar, propõe-se, nesta seção, uma leitura dos documentos do processo de censura dos textos *Aprender a nada-r* [1975] e *Anatomia das feras* [1978] produzidos e encenados durante o processo de centralização da censura, a fim de observar como Nivalda Costa e, sua produção teatral, eram vistas pelo governo, considerando, sobremaneira, o posicionamento dos censores ao avaliarem aqueles textos.

Focar-se-á, portanto, a atividade censória exercida em determinado momento da ditadura militar, em que se verifica uma centralização do órgão censório, em Brasília, no período de 1968 e 1975, até o processo de descentralização, 1978, em que se consolidam os órgãos de censura estaduais.

Mecanismo de controle e repressão, a censura, fundamentada em princípios éticos e morais, fez-se presente em diferentes lugares, épocas e formas de governo, de cunho democrático ou ditatorial, restringindo o movimento de oposição e a manifestação artística. No Brasil, como em outros países, a censura apresenta-se como fenômeno antigo que passou por transformações e ressignificações ao longo dos diversos períodos histórico-social, político e cultural. Garcia (2008, p. 26), ao propor uma genealogia da censura no Brasil, assevera:

[...] No final do século XIX, com a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, e com a promulgação da Constituição, em 24 de janeiro de 1891, o governo republicano submeteu o exercício da censura e a fiscalização de espetáculos a organismos policiais. Desde então, os governos brasileiros sempre trataram a censura teatral como caso de polícia e, portanto, inauguravam a ‘tradição policiaesca da censura teatral’ com vínculos direto com o universo político.

Nesse sentido, a partir desse momento, atrelou-se, definitivamente, o mecanismo censório aos setores policiais e, conseqüentemente, aos ditames do governo. No decorrer do tempo e da mudança de poder, entre República e Estado Novo, tem-se a criação de vários departamentos, setores e órgãos, visando coibir todo tipo de manifestação pública ofensiva ao governo vigente, às instituições nacionais, à moral e aos bons costumes, às crenças religiosas ou que incentivassem a prática de atos contra a ordem ou vícios, crimes e perversões.

Em 1940, mudanças significativas ocorrem em relação ao processo administrativo censório, como a implantação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) instituído através do Decreto-lei n.º 8.462/45 que

[...] respondia pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão, ainda que tais esferas apresentassem similaridades e se intercomunicassem com frequência, chegando às vezes a se confundir (GARCIA, 2008, p. 29-30).

A fim de orientar esse órgão censório, criou-se ainda o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas, do Departamento Federal de Segurança Pública, através do Decreto n.º 20.493/46<sup>101</sup>, “que amparou o exercício da censura de diversões públicas no país por mais de quarenta anos” (GARCIA, 2008, p. 30). No Art. 44, desse Decreto, buscando-se unificar o serviço, exhibe-se o procedimento legal a ser seguido por quem deseja apresentar uma peça teatral naquele período. Tem-se:

Art 44. Para a representação de qualquer peça teatral ou número de variedades o interessado requererá, por escrito, ao S. C. D. P. a censura e o conseqüente registro da peça ou número, apresentado dois exemplares dactilografados ou impressos, sem emenda, rasura ou borrão.

Parágrafo único. Os requerimentos que se referirem ao pedido de censura deverão ser apresentados com antecedência mínima de cinco dias da primeira representação, e deverão conter a denominação da peça ou número, o gênero, o nome do compositor ou autor, quando houver parte musicada, número de atos ou quadros e o nome do tradutor, quando o original fôr estrangeiro (BRASIL, 1963, p. 81-82).

Realiza-se tal procedimento em relação ao texto teatral escrito e ao ensaio geral, a partir do requerimento de exame censório, de peças de grupos profissionais ou amadores que desejem apresentar em casas de espetáculos e/ou ambiente outros, como escolas públicas ou privadas. Vale ressaltar que durante o exame do ensaio geral, como se estabelece no Art. 50, do referido Decreto,

[...] os artistas são obrigados a cumprir rigorosamente as determinações do censor e do Chefe do S. C. D. P., tanto em relação ao texto da peça ou número em ensaio, como em relação à indumentária, aos gestos, marcações, atitudes e procedimentos no palco (BRASIL, 1963, p. 82).

---

<sup>101</sup> Cf. Anexo Y.



No que tange à prática censória, observa-se, em diferentes Artigos daquele Decreto (Arts. 14, 68, 99), que o censor pode estabelecer liberação plena, impropriedade para menores de 10, 14 e 18 anos, proibição parcial ou total. Em relação às últimas restrições, tem-se:

Art 43. A censura manifestar-se-á no sentido de aprovação ou reprovação, total ou parcial, não podendo no entanto, fazer substituições que importem em adiamento ou colaboração.

Parágrafo único. Na hipótese de reprovação parcial fica facultado ao autor fazer a modificação que lhe aprouver, submetendo-a à aprovação da censura 24 horas, pelo menos, antes do ensaio geral (BRASIL, 1963, p. 81).

No Art. 65, prevê-se também que todo o material publicitário, de exposição interna e externa, como o espetáculo, está sujeito à liberação dos órgãos de censura. No Decreto n.º 20.493/46 estabelecem-se ainda penalidades – suspensão, advertência, convocação e multa –, a artistas, produções teatrais, empresários e casas de espetáculos que desobedeçam as determinações censórias. De acordo com Garcia (2008, p. 31), nos períodos de 1945 e 1964, o serviço de censura “concentrou-se, de forma sistemática, nos oito itens do decreto n.º 20.493 [Art. 41, itens A, B, C, D, E, F, G e H] para justificar a proibição de peças teatrais, películas cinematográficas, letras musicais e programas de rádio e televisão [...]”.

Segundo Garcia (2008, p. 41-42), em 1963, o governo militar propõe a transferência da instituição censória para o Distrito Federal e a sistematização da censura de diversões públicas em esfera nacional, pois até a década de 1960, a censura de diversões públicas era responsabilidade dos estados. Entre 1962 e 1967, ainda de acordo com Garcia (2008, p. 47), observa-se total desentendimento entre órgãos de censura federal e estadual. Nesse período, portanto, verificam-se diferentes transformações e adaptações, a criação de medidas e procedimentos, a fim de concretizar o plano de centralização.

A partir de 1968, a classe teatral não sabia, de fato, o que poderia ou não ser dito, pois “[...] o serviço censório não esclarecia o motivo do veto e a centralização censória dificultava o contato com os censores” (GARCIA, 2008, p. 58-59). Essa situação agrava-se ainda mais na década de 1970, em que dramaturgos e diretores trabalham a partir de hipóteses. O Deputado Federal de São Paulo, Francisco Amaral (MDB-SP), em matéria veiculada no jornal *Tribuna da Bahia*, no dia 17 de maio de 1975, verifica que

[...] há um desencanto natural nos meios teatrais. Não há perspectiva para o autor que está sempre sendo sufocado pela Censura, sem que esta lhe explique os critérios que a leva à proibição de determinadas peças. A Censura deveria se manifestar e dizer o que realmente exige de uma peça teatral. Quais são seus fundamentos para chegar a conclusão de que determinada obra não pode ser exibida (CENSURA, 17 maio 1975, p. 3).

Segundo Fagundes<sup>102</sup> (1974, p. 144-145), no campo da diversão pública, no período militar, “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”. Assim, como resultado, tem-se que não será liberada a comunicação social que:

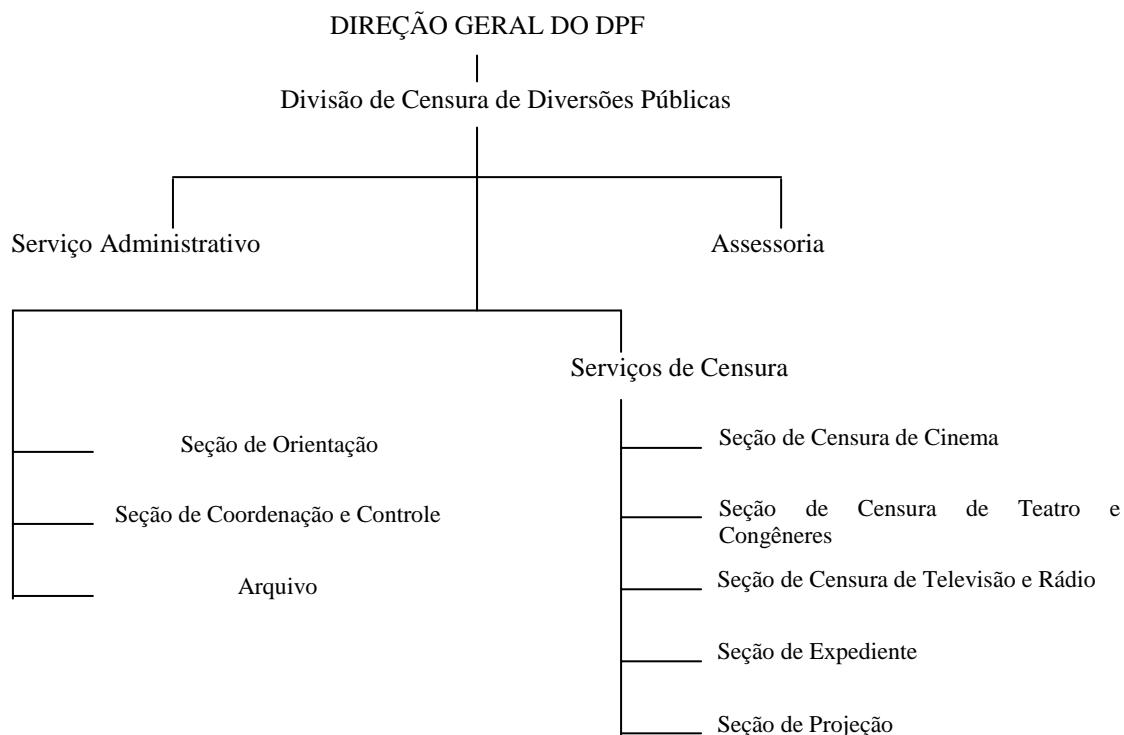
- D) Atente contra a segurança nacional, por conter, potencialmente:
  - a) incitamento contra regime vigente;
  - b) ofensa à dignidade ou ao interesse nacional;
  - c) indução de desprestígio para as forças armadas;
  - d) instigação contra autoridade;
  - e) estímulo à luta de classe;
  - f) atentado 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).

Em 1972, ocorrem algumas mudanças provisórias na estrutura administrativa censória. Ressaltam-se a transformação do SCDP em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e das delegacias regionais e subdelegacias em superintendências regionais e divisões do Departamento de Polícia Federal (DPF), como aponta Garcia (2008, p. 88-89). Em 1973, conforme se verifica no Art. 2º, do Decreto nº 73.332, estabelece-se então a estrutura do Departamento de Polícia Federal. Fagundes (1974, p. 94) expõe as estruturas dos Órgãos Central e Descentralizados de Censura, respectivamente, a partir dos seguintes quadros, aqui, adaptados:

---

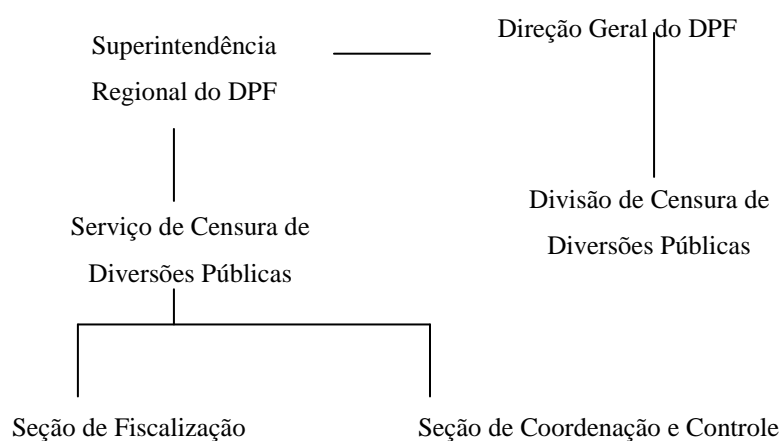
<sup>102</sup> Coriolano de Loiola Cabral Fagundes foi técnico de censura, do Departamento de Polícia Federal, e obteve diploma de censor federal, pela Academia Nacional de Polícia. Atuou também como professor naquela Academia, em cursos para censores e para fiscais de censura.

Quadro 1 – Órgão Central da Censura<sup>103</sup>



Fonte: Fagundes (1974, p. 85).

Quadro 2 – Órgãos Descentralizados da Censura



Fonte: Fagundes (1974, p. 86).

<sup>103</sup> Os quadros apresentados são importantes para melhor compreender o processo censório bem como os órgãos pelos quais tramitavam os documentos.

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

[...] 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 (GARCIA, 2008, p. 91-92).

Nesse processo tinha-se como resultado duas situações: a peça era vetada ou o texto era liberado, com ou sem cortes, com classificação etária livre, proibida para menores de dez, doze, quatorze, dezesseis e dezoito anos. Segundo Garcia (2008, p. 92), no primeiro caso, o diretor censório,

[...] 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, 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 (GARCIA, 2008, p. 92).

Após conclusão das referidas etapas – requerimento, exame de texto teatral e de ensaio geral –, emitia-se certificado de censura expedido pela DCDP válido por cinco anos em todo território brasileiro e encaminhava ao responsável. À Seção de Fiscalização competia realizar a inspeção censória nas casas de espetáculos, realizando policiamento dos estabelecimentos de diversões, verificando o cumprimento das decisões determinadas pelos órgãos de censura, examinando material publicitário etc..

Para execução de tal procedimento, dependia-se de funcionários responsáveis pela fiscalização dos espetáculos. “Dada a extensão do território, a complexidade da tarefa e a escassez de fiscais, esta área em especial preocupava as instâncias censórias que recebiam, com certa frequência, denúncias de corrupção ou negligência dos fiscais” (GARCIA, 2008, p. 93).

A partir da segunda metade da década de 1970, procede-se uma alteração em relação ao órgão administrativo censório, houve uma “descentralização dos trâmites da censura teatral nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (1975) e, no final da década, nos estados com número igual ou maior a três técnicos de censura (1978)” (GARCIA, 2008, p. 189).

[...] 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 substituíam o documento provisório emitido pela censura estadual (GARCIA, 2008, p. 189-190).

Portanto, inicialmente, somente os estados São Paulo e Rio de Janeiro desempenhavam essa atividade, continuando os outros estados 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<sup>104</sup>, 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.

No segundo semestre de 1978, consolida-se o processo de descentralização da censura teatral, antes restringida aos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, propagando-se esse serviço para os demais órgãos regionais em que se tinha mais de três técnicos de censura. Percebe-se, portanto, que durante o governo militar o processo censório passou por diversas transformações, promovendo-se, de fato, uma ressignificação da censura naquele período. Os diferentes atos institucionais juntamente com os decretos, leis e portarias, constituíram-se fortes instrumentos na consolidação da centralização do órgão de censura em Brasília.

Realizada breve exposição sobre a atividade censória – e como a mesma se desenvolveu em Brasília ou nos estados brasileiros, passar-se-á à leitura dos documentos do processo de censura das peças teatrais *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras*, da dramaturga Nivalda Costa, considerando a posição dos censores, enquanto prática social e ideológica.

Para realizar uma leitura dos documentos do processo de censura, e consequentemente, do discurso dos censores, acerca daquelas obras teatrais, consultaram-se arquivos, pareceres, relatórios e certificados arquivados na Coordenação Regional do Arquivo

---

<sup>104</sup> Apesar de o Grupo Testa ser um grupo de teatro amador, percebe-se, de acordo com os documentos do processo de censura, que as peças teatrais de Nivalda Costa foram submetidas ao exame censório central, federal. Portanto, neste momento, o estado da Bahia ainda não tinha autonomia, e as peças não foram submetidas a tal procedimento.

Nacional (COREG – AN), especificamente, no Acervo da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional, em Brasília, e no Acervo do Teatro Vila Velha, em Salvador.

A partir da leitura dos processos de censura dos textos teatrais que compõem a Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, percebe-se que sua produção, de forma geral, era vista como subversiva e, contestadora, com temática político-ideológica contrária ao regime. Entretanto, o protesto e o desejo de mudança e de liberdade, presentes em suas produções, eram feitos, segundo censores, de forma velada, usando linguagem simbólica, através de recursos cênicos e literários, efeitos visuais e sonoros, expressões corporais, metáforas, trocadilhos etc..

Vejam-se, como exemplo, alguns trechos de pareceres de diferentes técnicos de censura (TC), da DCDP, em que se verificam essa visão sobre a produção da dramaturga:

[...] Da 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 [...] (BRASÍLIA, 1977)<sup>105</sup>.

‘Anatomia das feras’, embora possua uma descrição simbólica, revela toda uma contestação político-ideológica contra determinado poder [...] (BRASÍLIA, 1978a)<sup>106</sup>.

Personagens perplexos ante suas necessidades e a opressão constante no mundo em que vivem. Por diálogos lacônicos deixam traduzem [sic] sua ânsia por uma vida sem repressões, sem tanta violência, que seja a deles a perspectiva do carrasco, que seus sonhos de viver plenamente sejam aí possíveis.

A possibilidade de mudança fica patente e reafirmada pela afirmação: ‘transformar pode ser um radical ou verbo de atuação’ [...] (BRASÍLIA, 1979)<sup>107</sup>.

[...] Mantendo-se em nível abstrato, teórico, a peça possibilita possíveis referências à realidade políticas hodiernas [sic], mais pelos vícios e imperfeições inerentes ao ser humano, na sua essência, que, propriamente, pela falência de sistemas políticos atuais. Aliás, se ocorre a defesa da liberdade e a crítica à tirania é porque o texto expõe as colocações em prol da democracia, evidentes na literatura helênica. [...] (BRASÍLIA, 1980)<sup>108</sup>.

Peça teatral cujo conteúdo não apresenta um segmento lógico. No primeiro ato, chamado ‘Jogo de Espirais’, as falas são essencialmente simbólicas e desconexas. No segundo, os personagens desenvolvem maior movimentação e delinea-se uma estória. [...] (BRASÍLIA, 1977)<sup>109</sup>.

Do exposto, percebe-se que os técnicos de censura, da DCDP/DF, na década de 1970, realizavam uma leitura atenta das produções teatrais, analisando conteúdo, simbologia, cênica

---

<sup>105</sup> Parecer nº 3617/77, de 22 de agosto de 1977. Processo censório da peça Vegetal vigiado.

<sup>106</sup> Parecer nº 2158/78, de 16 de junho de 1978. Processo censório da peça Anatomia das feras.

<sup>107</sup> Parecer nº 797/79, de 28 de fevereiro de 1979. Processo censório da peça Glub! Estória de um espanto.

<sup>108</sup> Parecer nº 3160/80, de 16 de outubro de 1980. Processo censório da peça Casa de cães amestrados.

<sup>109</sup> Parecer nº 3617/77, de 22 de agosto de 1977. Processo censório da peça Vegetal vigiado.

e literária, personagem, solução dos enredos etc.. A partir desses trechos, e da leitura do processo de censura dessas peças, pode-se também verificar o caráter “subjetivo” do julgamento dos censores, apesar de os mesmos se basearem, desde a metade da década de 1940, nos oito itens do Art. 41, do Decreto n.º 20.493/46 para justificar a proibição de peças teatrais.

Em relação à formação desses profissionais, sabe-se que, inicialmente, qualquer pessoa poderia se candidatar a censor; contudo, no decorrer dos anos, para se exercer tal atividade exigiam-se certo nível de instrução, aprovação em concurso público, de provas e títulos, e em curso de formação específica.

[...] Enquanto a Lei nº 4.483, de 16 de novembro de 1964, além de concurso público de provas e títulos, exigia tão-somente certificado de conclusão de Curso Colegial, **a nova lei de censura, a nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, obriga o candidato a apresentar diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.** Outra condição de habilitação para a nomeação é aprovação em Curso de Formação de Técnico de Censura, ministrado pela Academia Nacional de Polícia [...] (FAGUNDES, 1974, p. 90, grifo do autor).

Esses técnicos também realizavam, periodicamente, cursos de aperfeiçoamento e atualização, com treinamento para que os mesmos pudessem analisar o texto escrito e o cênico, identificando mensagens implícitas, associações entre acontecimentos históricos e o regime militar, expressões corporais etc.. Tomar-se-ão, pois, os textos teatrais *Aprender a nada-r* (1975) e *Anatomia das feras* (1978) submetidos ao exame de censura realizado ainda em âmbito federal, no período de centralização, para estudo da prática censória.

Apresentam-se dois quadros em que se expõem, de forma sistemática, respectivamente, documentos dos processos de censura daquelas peças. Têm-se relacionados o título do texto/peça, o tipo do documento, órgão censor, local e data de emissão e de recebimento dos documentos e, por fim, o nome dos responsáveis que assinam os mesmos<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Esclarece-se que os nomes dos técnicos de censura não serão expostos na íntegra, mas abreviados.

### 3.1 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE *APRENDER A NADA-R*

Quadro 3 – Documentos do processo censório da peça *Aprender a nada-r*<sup>112</sup>, de Nivalda Costa

TEXTO TEATRAL	DOCUMENTO	ORGÃO CENSOR	LOCAL E DATA	RESPONSÁVEL
	<b>SOLICITAÇÃO</b>	PARA: DCDP/DPF	Salvador, 05/05/75	Nivalda Costa
	<b>OFÍCIO</b> n°. 01242 Encaminha solicitação e texto teatral	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/DPF	Encaminhado em: 06/05/75 Recebido em: 8/05/75	José Augusto Costa Técnico de Censura Chefe do SCDP/SR/BA
	<b>PARECER</b> n°. 4474 / 75	DCDP/DPF	Brasília, 16/05/75	M.G.S.P.
	<b>PARECER</b> n°. 4475 / 75	DCDP/DPF	Brasília, 16/05/75	T.F.S.R. Técnico de Censura-matr. 2.096.727
<b>APRENDER A NADA-R</b>	<b>PARECER</b> n°. 14 / 75	ASSESSORIA/DCDP/DPF	Brasília, 4/06/75	P.L.L. Assistente do Diretor/DCDP
	<b>OFÍCIO</b> n°. 685 / 75	DO: SCTC/SC/DCDP PARA: SR/DPF-BA	Brasília, 16/06/75	Rogério Nunes Diretor/DCDP
	<b>MEMORANDO</b> s. n°	DO: SCDP/SR/BA PARA: DIRETOR DO TEATRO VILA VELHA	Salvador, 18/06/1975	José Augusto Costa Chefe do SCDP
	<b>RELATÓRIO</b> <sup>111</sup>	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/DPF	Salvador, 20/06/1975	Francisco Pinheiro Lima Júnior Técnico de Censura p/ José Augusto Costa Chefe do SCDP

<sup>111</sup> Este documento consultado no Acervo do Teatro Vila Velha foi intitulado “Relatório” por esta pesquisadora, devido ao seu conteúdo e à sua estrutura apresentada. Contudo, o mesmo não traz título e apresenta-se em folha comum, com inscrição “TEATRO VILA VELHA”, à margem superior esquerda.

<sup>112</sup> Cf. Anexos DD e EE.



No dia 5 de maio de 1975, em Salvador, a estudante da UFBA Nivalda Silva Costa, interessada na apresentação da peça *Aprender a nada-r*, requereu autorização da SBAT – Ba para solicitar exame censório daquela peça, de sua autoria. Apresentaram-se “três vias datilografadas do referido texto, que será encenado no Teatro Vila Velha – de 18 à [sic] 22 de Junho de 1975, às 21 horas, sob a direção da própria autora, segundo pauta reservada”<sup>113</sup> (SALVADOR, 1975a).

Em seguida, no dia 6 de maio do referente ano, através de Ofício nº 01242, o Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, da Superintendência Regional, da Bahia – SCDP/SR/BA, senhor José Augusto Costa, também técnico de censura, doravante TC, encaminha, ao senhor Diretor da DCDP/DPF, três vias do *script* daquela peça, para ser submetido ao exame censório, a pedido da autora.

Após recebimento desse ofício em 8 de maio, o Chefe do Serviço de Censura (SC), substituto, Manoel Francisco Clavery Guido, solicita ao Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres (SCTC), substituto, Florivaldo de Carvalho Queiroz, que nomeie, como habitual, três técnicos de censura para analisar aquele texto teatral e emitir, assim, parecer.

Em um dos pareceres, o de nº 4474/75, de 16 de maio do vigente ano, julgou-se que a autora da peça tinha “intenção de distorcer a realidade nacional”, tecendo críticas ao regime, de forma velada. Aponta-se, como exemplo, de tal procedimento, a cena final do espetáculo, em que “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’”. Percebe-se então uma leitura não somente do texto escrito, mas também de elementos do cenário, como um lençol azul, que, hipoteticamente, poderia significar a bandeira do Brasil, a nação. Aqui, o TC, com base em decreto e lei federais, justifica sua ação: “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, alíneas ‘d’ e ‘g’ combinado com a Lei 5.536/68, art. 2º, inciso I”<sup>114</sup> (BRASÍLIA, 1975a).

No Parecer nº 4475/75, de 16 de maio, o TC decide pela não liberação da peça examinada, tecendo a seguinte avaliação sobre o modo como a peça foi construída: “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,

---

<sup>113</sup> Solicitação de exame censório datada de 5 de maio de 1975, de Nivalda Silva Costa.

<sup>114</sup> Pode-se conferir no Anexo DD todos os documentos do processo censório da peça *Aprender a nada-r* consultados no Arquivo Nacional, em Brasília.

matreiramente, pelo que é proferido pelos atores.” Baseia-se ainda em decreto e lei federais: “É palpável ser a mesma um ariete<sup>115</sup> [sic] 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. [sic]” (BRASÍLIA, 1975b).

Vale ressaltar, brevemente, sobre algumas palavras e expressões usadas pelo censor ao julgar o texto, pois, ao fazê-lo, conseqüentemente, também realiza uma leitura da postura de Nivalda Costa e de sua dramaturgia. Destacam-se, por exemplo, “é assaz bem redigida”, “astutamente”, “usa da sub-repção para proferir prédicas”, “expressado no simbolismo cênico”, “matreiramente”, “um ariete [sic] contra os mandamentos”. Nessa perspectiva, Nivalda Costa é vista como subversiva, estrategista e astuciosa, de forma que através de simbolismo linguístico e cênico articula e profere ideias e pensamentos político-ideológicos contra o regime, incitando o público a uma reflexão.

Quanto às leis e decretos, citados no texto do parecer, art. 153, § 8º, da Constituição Federal, que trata dos direitos e das garantias individuais, verifica-se:

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).

O censor baseou-se nesse mandamento, uma vez que 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” manifestações induzidas por Nivalda Costa, segundo o técnico, ainda que de forma implícita.

Do Art. 41, do Decreto 20.493/46, destacam-se as alíneas “d”, “g” e “h” como justificativa para vetar a encenação da peça teatral. De acordo com esses itens será negada a liberação sempre que a representação: “d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”; “g) ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir ao desprestígio das forças armadas”

---

<sup>115</sup> Ariete, “antiga máquina militar, usada para romper portas de fortalezas” (FERREIRA, 2010, p. 54, verbete).

(BRASIL, 1963, p. 81). Fagundes (1974, p. 145-146) entende que os tópicos apresentados naquelas alíneas dizem respeito a tudo que, respectivamente:

[...] sirva de veículo para pregação doutrinária contra o regime adotado no país; apregoe o emprego da força para consecução, individual ou coletiva, de objetivos sociais; incentive a adoção de guerrilhas ou guerras civis, como meio de assunção do poder; insufle movimento de greve ilegal, com vistas na paralização [sic] de setor vital para a economia nacional ou para a segurança do Estado; provoque convulsão social, instigada por agitadores infiltrados em determinada coletividade, como meio estudantil; sugira sabotagem a serviços relevantes para a tranquilidade pública [...] etc..

[...] ridicularize a imagem da autoridade constituída, de heróis nacionais; deturpe fatos históricos, procurando empanar os feitos louváveis de vultos do passado pátrio; tente levar ao descrédito a política e as diretrizes dos governantes do Estado; trate com desrespeito as comemorações cívicas e datas nacionais; divulgue doutrina política alienígena, incompatível com as tradições históricas e políticas da nacionalidade; divulgue informações de instalações ou disponibilidades militares etc..

[...] através de deturpação da imagem do militar, no mundo civil; do desencorajamento das vocações dos jovens interessados em carreira militar; do desvirtuamento da atuação da classe, ao longo da vida política brasileira; do fomento a preconceito tendente a deteriorar o bom relacionamento civil-militar; da instigação contra a prestação obrigatória do serviço militar; do estímulo ao desrespeito a princípios de hierarquia, básicos da organização militar etc..

A Lei Federal 5.536/68, a qual os pareceristas também fazem referência dispõe sobre a censura a obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura (CSC), e dá outras providências. Leia-se trecho selecionado a seguir:

Art. 1º – A censura de peças teatrais será classificatória, tendo em vista a idade do público admissível ao espetáculo, o gênero deste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nesta Lei.

§ 1º – Os espetáculos teatrais serão classificados como livres e impróprios ou proibidos para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesesseis) ou 18 (dezoito) anos

§ 2º – A classificação de que trata este artigo constará de certificado de censura e de qualquer publicidade pertinente ao espetáculo, e será afixada em lugar visível ao público, junto à bilheteria.

[...]

**Art. 2º – Não se aplica o disposto no artigo anterior, salvo quanto a seus §§ 1º e 2º às 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, grifo nosso).

Justifica-se a não autorização do espetáculo, segundo os pareceristas, por se tratar de uma temática subversiva, contrária às concepções do governo, que pode incentivar o público contra o mesmo, caracterizando-se como nociva à segurança nacional.

No mesmo dia da emissão desses dois pareceres em que se deliberam pela não liberação da peça, o Chefe da SCTC os encaminha ao Chefe do SC para sua consideração. Esse, por sua vez, em 21 de maio, reencaminha aqueles documentos ao Diretor da DCDP que recorreu à Assessoria, órgão da DCDP – DPF, solicitando que um funcionário avaliasse o texto teatral em questão. Emitiu-se o Parecer nº 14/75, em 4 de junho daquele ano, em folha e formatação próprias, diferente dos anteriores, dirigindo-se diretamente ao diretor da DCDP, Rogério Nunes.

Senhor Diretor da DCDP:

Por solicitação de V. S<sup>a</sup> examinei o texto teatral ‘APRENDER A NADAR’, de Nivalda Silva Costa, submetido a esta Divisão para fins de censura, com vistas à encenação em Salvador / BA (BRASÍLIA, 1975)<sup>116</sup>.

Ao analisar o texto teatral, aponta-se que “a autora quer fazer uma elegia à liberdade” (BRASÍLIA, 1975)<sup>117</sup>, no entanto, reconhece a dificuldade em avaliar o mesmo, devido à importância dos elementos cênicos. Dessa forma, sugere “que seja autorizado o ensaio geral do espetáculo, ficando a decisão final condicionada à palavra do relatório” (BRASÍLIA, 1975c)<sup>118</sup>.

O Diretor da DCDP, considerando os pareceres emitidos, não sendo unânime a inclinação pela não autorização, dois pela não liberação e um a favor, mostra-se de acordo com o último parecerista, registrando, de próprio punho, à caneta esferográfica<sup>119</sup>, acima do parecer do assistente: “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” (BRASÍLIA, 1975c).

Em 12 de junho, o Chefe do SC, substituto, Manoel Francisco Clavery Guido, faz o encaminhamento à SCTC para dar cumprimento ao despacho do Diretor. Desse modo, no dia 16 daquele mês, emite-se o Ofício nº 685/75 à SR do DPF no estado da Bahia, referente ao Ofício nº 01242/75, encaminhando, em anexo, as segunda e terceira vias do *script* da peça submetida ao exame de censura, solicitando ao Superintendente mandar proceder ao ensaio

---

<sup>116</sup> Parecer nº 14/75, de 4 de junho de 1975. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

<sup>117</sup> Parecer nº 14/75, de 4 de junho de 1975. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

<sup>118</sup> Trata-se de relatório emitido pelo Chefe da Superintendência Regional sobre exame do ensaio geral realizado por censores.

<sup>119</sup> Não é possível identificar a cor de tinta, por se tratar de cópia xerográfica.

geral, para verificação da possibilidade de liberação do espetáculo, diante do resultado do referente ensaio.

Os documentos encontrados no Acervo do Teatro Vila Velha, o memorando e o relatório, atestam, na medida do possível, o que aconteceu a partir desse momento. Em dezoito 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, 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 (SALVADOR, 1975b).

Ressalta-se que, de acordo com o comunicado, fica explícito que o Chefe do SCDP/SR/BA autorizou a liberação do espetáculo, antes mesmo da realização do exame do ensaio geral, “conforme entendimentos mantidos entre este órgão e a referida autora” (SALVADOR, 1975b). Desse modo, o exame do ensaio seria apenas “para liberação definitiva” (SALVADOR, 1975b), ou seja, para cumprir trâmites legais, exigidos pelo DCDP/DPF.

Para o exame do ensaio geral, provavelmente, o Chefe da SCDP/SR/BA designou Maria Helena Guerreiro<sup>120</sup> e Francisco Pinheiro Lima Júnior<sup>121</sup>, devendo os mesmos se deslocar ao Teatro Vila Velha, para assistir ao espetáculo e, em seguida, confeccionar texto sobre a encenação para enviar a matriz censória. Sabe-se da participação de Maria Helena Guerreiro através de entrevista com Nivalda Costa, em 2007, porém não se encontra registro disso nos arquivos consultados.

O relatório do exame do ensaio teatral era encaminhado pelo Chefe do SCDP/SR ao Diretor da DCDP/DF, no qual se apresentavam as restrições e a decisão final. Todavia, observa-se que, nesse caso, o técnico de censura Francisco Pinheiro Lima Júnior, em nome do Chefe da SCDP/SR/BA, José Augusto Costa, é quem expõe as determinações evidenciadas. A

---

<sup>120</sup> Maria Helena Guerreiro, além de exercer, inicialmente, função de técnica, assumiu posição de liderança na estrutura censória, a de Chefe do SCDP/SR/BA. Observe-se, a partir de documentos do processo de censura de peças de Nivalda Costa – como *Vegetal vigiado* (1977), *Anatomia das feras* (1978), *Glub! Estória de um espanto* (1979) e *Casa de cães amestrados* (1980) –, que a técnica assumiu aquela função de chefia, pelo menos, de 1977 a 1980.

<sup>121</sup> Francisco Pinheiro foi técnico de censura, do Serviço de Censura de Diversões Públicas, da Superintendência Regional da Bahia.

partir desse texto, percebe-se que, de fato, há um documento anterior no qual, possivelmente, aqueles censores, apontam os cortes realizados. Veja-se o relatório:

Assisti ao ensaio geral, às 15,30 [sic] hs., do dia 20/VI/75, 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<sup>122</sup> (SALVADOR, 1975c).

Nos arquivos consultados não se tem conhecimento do documento no qual tais restrições foram sinalizadas, conseqüentemente, não se sabe quais os cortes realizados.

Após encaminhamento do relatório sobre o exame do ensaio geral, a finalização do processo de censura dar-se-ia a partir do sugerido pelo Chefe do SCDP/SR, ou seja, a peça poderia ser vetada ou liberada, com ou sem restrições, sugerindo-se cortes, classificação etária e outros. Nesse segundo caso, haveria emissão do certificado de censura expedido pela DCDP, válido por cinco anos, em todo território nacional.

No relatório sobre o exame do ensaio geral da peça *Aprender a nada-r*, todavia, nota-se que o técnico Francisco Pinheiro, em nome do Chefe do SCDP/SR/BA, sugeriu a liberação do espetáculo, “estritamente, para os dias programados no Teatro Vila Velha, com os cortes que foram designados”, talvez, por esse motivo não tenha sido emitido o certificado de censura. Além de não se ter encontrado o mesmo nos arquivos consultados, não se verifica, em outros documentos, ordem para sua emissão, registro esse, habitual, feito pelo Chefe da SCTC/DPF à Seção de Expediente (SE), órgão da DCDP/DPF, em que se solicita a emissão de certificados, indicando classificação e corte.

Desse modo, Nivalda Costa recebeu autorização para apresentar a referida peça somente naqueles dias específicos, no Teatro Vila Velha, conforme entendimentos mantidos entre o SCDP/SR/BA e a referida autora. Não obteve, portanto, liberação federal para exibi-la em outro momento, bem como em outro estado do Brasil.

A partir de notícias veiculadas nos jornais *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *Jornal da Bahia*, consultados no setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em Salvador, podem-se obter algumas informações sobre aquela produção

---

<sup>122</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.

teatral. Nos jornais citados encontram-se matérias<sup>123</sup> que anunciam a montagem do espetáculo *Aprender a Nada-r*, a ser apresentado entre os dias 19 e 22 de junho, no Teatro Vila Velha, às 21 horas, conforme se observa em cartaz da peça<sup>124</sup>.

Entretanto, entre o material consultado, destacam-se:

1. Matéria veiculada no jornal *Tribuna da Bahia*, no dia 26 de março de 1975, em que se verifica que a diretora Nivalda Costa tinha pretensão de apresentar a peça em abril, conforme se observa após o título APRENDER A NADAR: “Com elenco de gente nova, está sendo preparada uma montagem a ser apresentada em abril no Teatro Vila Velha com o nome de “Aprender a Nadar.”
2. Matéria de jornal, sem identificação, consultada no Arquivo do Teatro Vila Velha, em que se observa a seguinte informação, após o título Aprender a nada-r:

[...] Não se trata de show de Macalé que volta ao cartaz. E sim de uma comédia – “enxerto lírica em 2 (dois) espaços”, segundo Nivalda Silva Costa, (a autora/diretora) - que será apresentada no Teatro Vila Velha de 8 a 11/5, às 21 horas. [...].

Percebe-se que a encenação do espetáculo foi adiada duas vezes, em abril e em maio, sendo a peça apresentada somente em junho. Contudo, vale ressaltar, conforme se observa na solicitação que Nivalda Costa, em abril, ainda não tinha dado entrada no processo para exame da peça, procedimento realizado em cinco de maio daquele ano.

Duas outras matérias veiculadas na imprensa baiana, naquela época, sobre a montagem da peça ajudam a melhor compreender a situação ocorrida, a dificuldade enfrentada, o objetivo do Grupo Testa, com seu primeiro trabalho profissional, a dramaturgia proposta, a posição de Nivalda Costa, bem como o entrosamento dos jovens participantes.

Na matéria veiculada no jornal *Diário de Notícias*, referente aos dias quinze e dezesseis de junho do ano vigente, que traz o título “Quatro dias para ‘Aprender a Nadar’ lá no Vila”, têm-se:

[...] O grupo enfrentou sérias dificuldades para estreiar a peça Aprender a Nadar, já tendo adiada duas vezes por motivos de elenco e censura. Os componentes consideram-se na vanguarda do teatro baiano (QUATRO, 15 e 16 jun. 1975, p. 11)<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Tratam-se das matérias veiculadas, durante o mês de junho de 1975, no *Tribuna da Bahia*, dias 05, 06, 07, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20 e 21; no *A Tarde*, dias 11, 13, 14, 16 e 21 e no *Jornal da Bahia*, dias 17, 18, 20, 21 e 22.

<sup>124</sup> Cf. Anexo Z.

<sup>125</sup> Cf. Anexo C

Nessa matéria, evidencia-se a dificuldade do grupo amador, formado, principalmente, por estudantes de diferentes áreas artísticas, em apresentar seus trabalhos. Seis meses após criação do grupo e frequentes reuniões, os mesmos propõem a apresentação do espetáculo *Aprender a nada-r*. O grupo confirma ainda o adiamento, duas vezes, da apresentação da peça, “por motivos de elenco e censura”.

Na outra matéria intitulada “Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Qorpo Santo”, observam-se os seguintes trechos:

[...] O Grupo Testa, formado por estudantes, vai apresentar essa peça no Teatro Vila Velha, de quinta a domingo, às 21 horas. O Grupo conta as dificuldades que encontrou. Segundo eles, se fosse fazer um gráfico, seria cheio de altos e baixos. ‘Houve ocasião em que tínhamos o dinheiro para a produção mas não tínhamos o elenco completo. Depois veio a crise de produção que, aliás, está hoje. Teve problema de arranjar local de ensaio, a Censura que cortou alguma coisa, e por aí vai’.

Os ensaios começaram em fevereiro e só agora os estudantes que formam o Grupo Testa de teatro amador, vão poder mostrar ao público o que eles chamam de um ‘contra-ataque’.

[...] Eles conseguiram vencer as barreiras e estão dispostos a junto com o público ‘aprender a nadar’ da quinta a domingo no Vila Velha. [...] (BORGES, 17 jun. 1975, p. 9)<sup>126</sup>.

Nivalda Costa, em entrevista, comenta essa situação:

[...] tive enorme dificuldade para eu 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. [...] (informação verbal)<sup>127</sup>.

A partir da leitura do texto, das entrevistas e das matérias veiculadas na imprensa baiana, conclui-se que a leitura empreendida pelos técnicos de censura, em relação ao *script* da peça, condiz com as propostas e concepções de Nivalda Costa, bem como com as de todos os componentes do Grupo Testa que se identificavam estética e ideologicamente. Verifica-se, portanto, que apesar da censura existente, o grupo amador apresentou suas propostas ao público baiano ainda que em dias determinados. Logo, os diferentes artistas do Testa não silenciaram suas vozes, atuaram como importantes atores sociais naquele contexto conturbado.

A seguir, passa-se à análise da prática censória em relação ao texto *Anatomia das feras*. Veja-se quadro com os documentos do processo censório.

---

<sup>126</sup> Cf. Anexo B.

<sup>127</sup> Informação obtida em entrevista (2007). Não se tem notícias desse episódio de cancelamento de apresentações nos arquivos consultados.



### 3.2 DOCUMENTOS DO PROCESSO CENSÓRIO DE *ANATOMIA DAS FERAS*

Quadro 4 – Documentos do processo censório da peça *Anatomia das feras*<sup>128</sup>, de Nivalda Costa

TEXTO TEATRAL	DOCUMENTO	ORGÃO CENSOR	LOCAL E DATA	RESPONSÁVEL
	<b>SOLICITAÇÃO</b>	PARA: DCDP/DPF/DF	Salvador, 31/05/78	Nivalda Costa
	<b>OFÍCIO</b> n.º. 1164 Encaminha solicitação e texto teatral	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/DPF	Encaminhado em: 05/06/78 Recebido em: --/06/78	Maria Helena Guerreiro – Bel <sup>a</sup> Técnica de Censura Chefe do SCDP/SR/DPF/BA
	<b>PARECER</b> n.º. 2158 / 78	DCDP/DPF	Brasília, 16/06//78	L. F. I.B.M.
	<b>OFÍCIO</b> n.º. 912 / 78	DO: DCDP PARA: SR/DPF-BA	Brasília, 27/06/78	Rogério Nunes Diretor/DCDP
	<b>RADIOGRAMA</b> n.º. 114	DO: DCDP PARA: SR/DPF-BA	Brasília, 24/07/78	Rogério Nunes Diretor/DCDP
<i>ANATOMIA DAS FERAS</i>	<b>RELATÓRIO</b>	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/BSA	Salvador, 25/07/78	Maria Helena Guerreiro – Bel <sup>a</sup> Técnica de Censura Chefe do SCDP/SR/DPF/BA
	<b>OFÍCIO</b> n.º. 2197 / 78 Encaminhamento relatório geral	DO: SCDP/SR/BA PARA: DCDP/BSA	Encaminhado em: 04/08/78 Recebido em: 07/08/78	Maria Helena Guerreiro – Bel <sup>a</sup> Técnica de Censura Chefe do SCDP/SR/DPF/BA
	<b>OFÍCIO</b> n.º. 1373 / 78	DO: SCTC/SC/DCDP PARA: SR/DPF-BA	Brasília, 08/09/78	Rogério Nunes Diretor/DCDP
	<b>CERTIFICADO</b> n.º. 8805 / 78	DO: DCDP/DPF PARA: NIVALDA COSTA	Brasília, 11/09/78 Válido até: 11/09/83	Rogério Nunes Diretor/DCDP Carlos A. Molinari de Carvalho Chefe do Serviço de Censura

<sup>128</sup> Cf. Anexo GG.

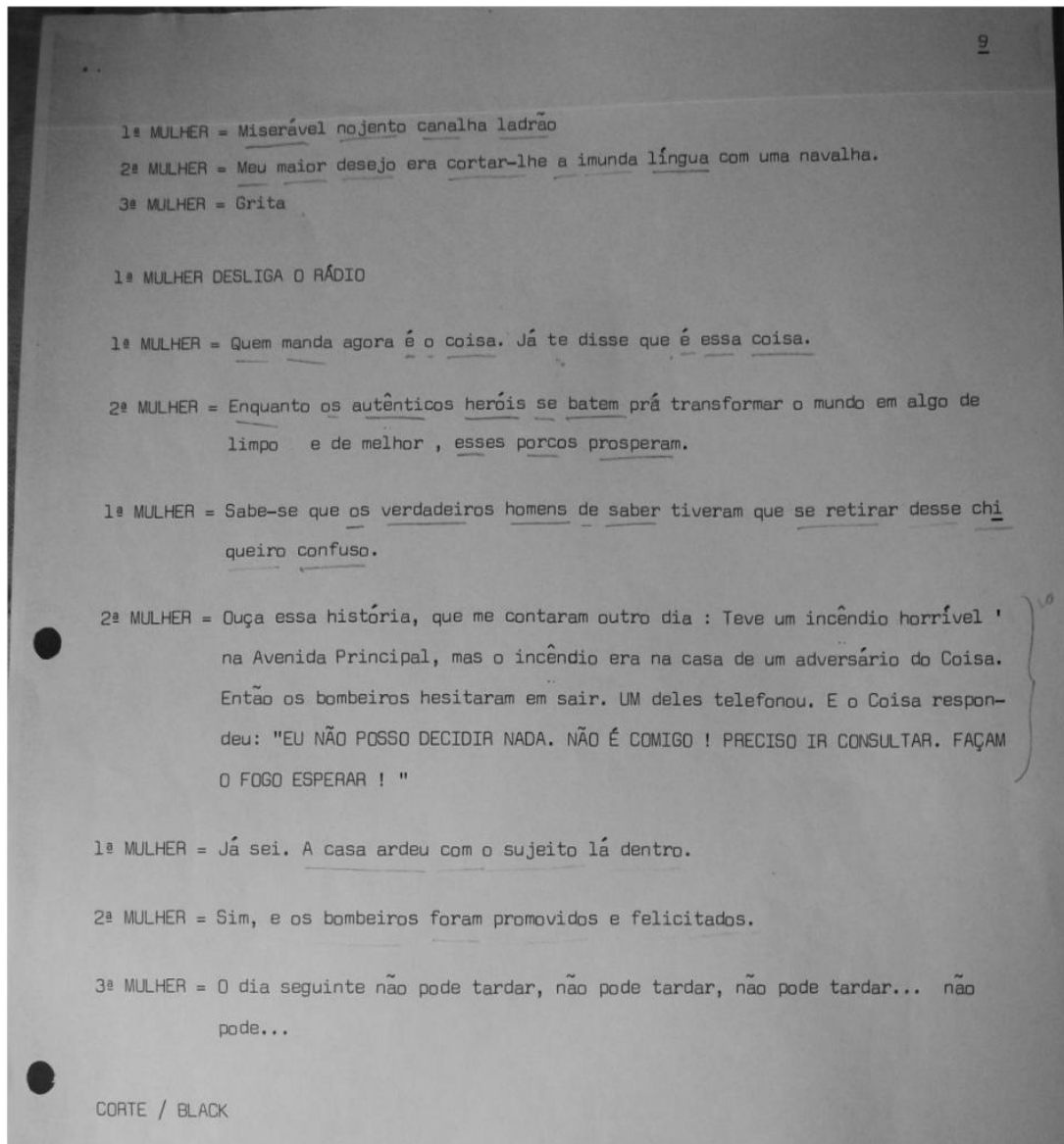
No dia 31 de maio de 1978, em Salvador, Nivalda Silva Costa, interessada na apresentação da peça *Anatomia das feras*, requereu autorização da SBAT – Ba, para solicitar exame de censura da referida peça, de sua autoria. Desse modo, em 5 de junho daquele ano, através de Ofício nº 1164, a Chefe do SCDP/SR/BA, Maria Helena Guerreiro, encaminha, ao senhor Diretor da DCDP/DPF, três vias do *script* daquela peça, para ser submetido a exame censório, a pedido da autora, juntamente com os textos *Rei estrangeiro*, de Ben Abdaldh, e *Doroteia*, de Nelson Rodrigues.

Em seguida, após recebimento, o Chefe do Serviço de Censura (SC), Carlos A. Molinari de Carvalho, solicita à Chefe da SCTC, Maria Arlete L. Gama, que nomeie, três técnicos de censura para análise e emissão de parecer relativo ao texto teatral. No Parecer nº 2158/78, do dia 16 de junho de 1978, dois técnicos de censura, em único documento, deliberam pela não liberação da peça, após minuciosa análise do texto em que, segundo os mesmos, há uma “contestação político-ideológica, contra determinado poder”. Tem-se:

[...] Dentro de toda uma simbologia conotativa mostra uma subversão de valores (Vide diálogo entre a 1ª e 2ª mulher à página 9), e o que há de mais agravante: a derrubada do poder pela luta armada (Vide páginas 10 e 11). [...] (BRASÍLIA, 1978a).

Vejam-se, no testemunho **AF<sup>AN</sup>**, o diálogo e as folhas referenciados pelo censor, com intervenções, do mesmo:

Figura 7 – Recorte do testemunho AF<sup>AN</sup> ([1978], f. 9)



Fonte: Arquivo Nacional

Figura 8 – Testemunho AF<sup>AN</sup> ([1978], f. 10)

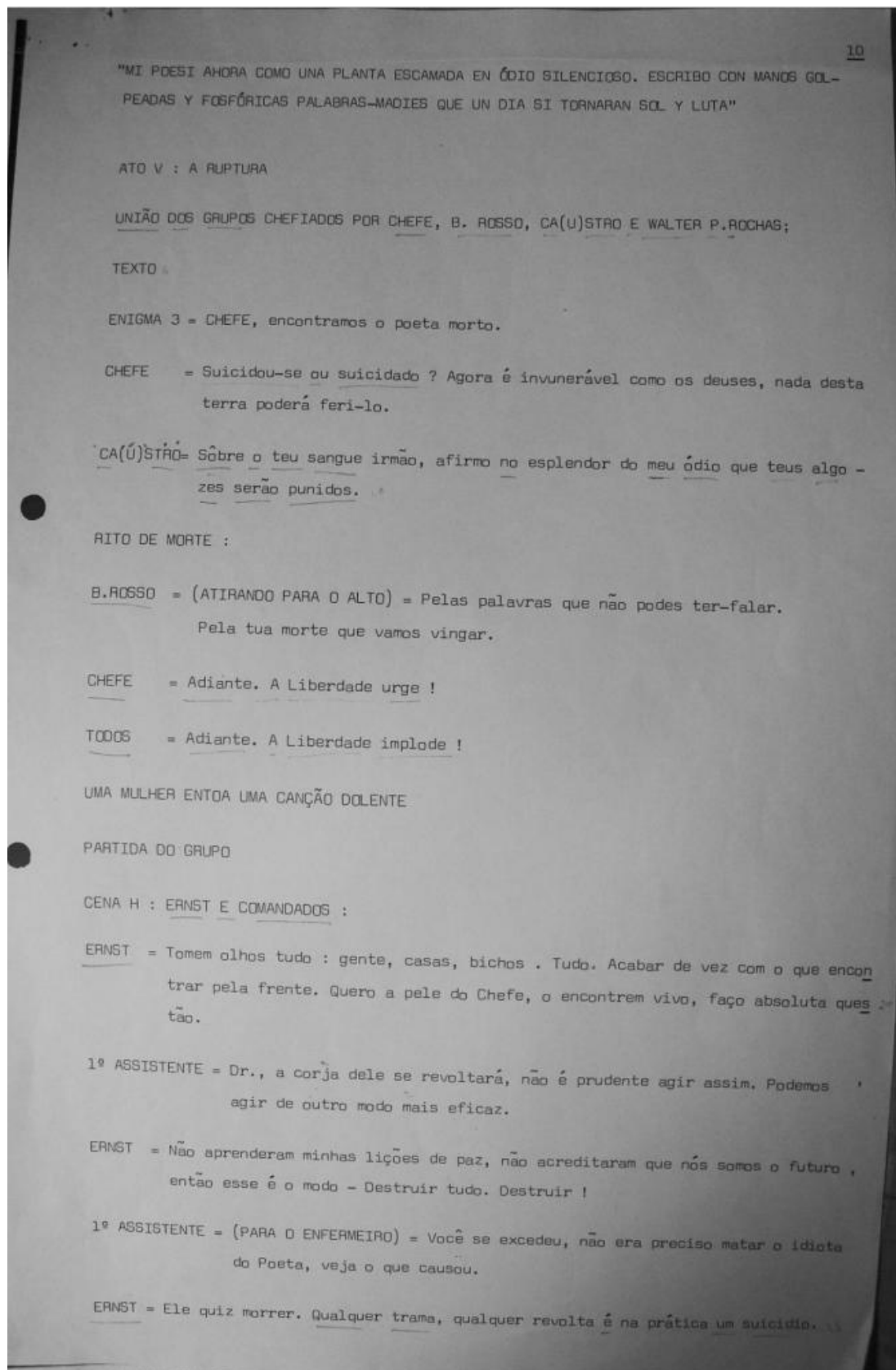
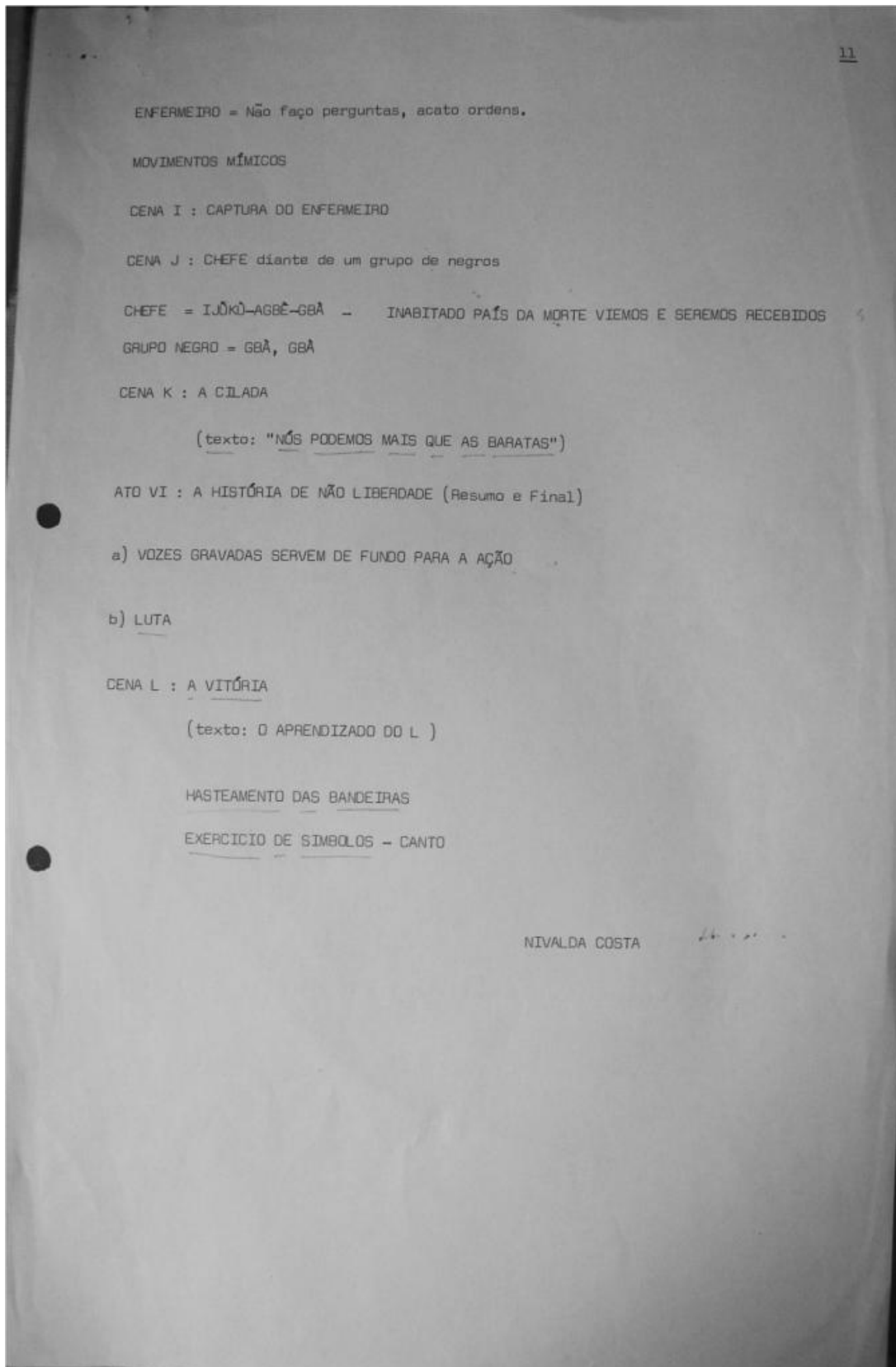


Figura 9 – Testemunho AF<sup>AN</sup> ([1978], f. 11)



Fonte: Arquivo Nacional

Para além da análise geral do conteúdo e da mensagem do texto, os censores também analisam a construção das personagens e a relação estabelecida entre essas, expondo, sistematicamente, suas concepções. Veja-se outro trecho daquele parecer:

[...]

#### SIMBOLOGIA

Ernst Bravos Fortes, o coisa = alusão insofismável ao nosso atual presidente da República.

B. = Brasil

Ratinho = o povo dominado.

Chefe = o chefe ou grupo contra-revolucionário

Ca(u)stro = Castro, Fidel Castro ou grupo contra-revolucionário.

B. Rosso = Brasil Vermelho. (Rosso em italiano = vermelho)

B. Rosso = elemento ou grupo contra-revolucionário

Walter P. Rochas = W.P.R ou V.P.R = Vanguarda Popular Revolucionária (Grupo Subversivo), ou grupo contra-revolucionário.

[...] (BRASÍLIA, 1978a).

Percebe-se que os técnicos de censura, pelo menos, os federais, na década de 1970, mostravam-se preparados e cuidadosos ao analisar os textos teatrais, desvelando simbologias, segundo seus julgamentos, apontando trechos, páginas e nomes que atestem suas opiniões. Além de recorrer ao próprio texto para dar veracidade ao seu julgamento, os censores baseiam-se, sobretudo, no Decreto 20.493 para apresentar suas decisões, de acordo com a legislação em vigor. Logo, ao concluir, reiteram que a peça, tanto em relação ao conteúdo quanto à forma de apresentação, desenvolve “temática político-ideológica subversiva, que ainda que veladamente contraria flagrantemente o Art. 41 alínea c do Decreto 20.493” (BRASÍLIA, 1978a).

No Art. 41, desse decreto, como já mencionado, estabelecem-se oito itens para justificar a proibição de representação, exibição ou transmissão radiotelefônica. No item “c”, tem-se que será negada a liberação sempre que a representação: c) divulgar ou induzir aos maus costumes. Segundo Fagundes (1974, p. 148, grifo do autor)

A definição de **bons costumes** está intimamente ligada à acepção 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.

Após emissão dos pareceres, exhibe-se, nos documentos, somente, a consideração final do Diretor da DCDP, Rogério Nunes, que acatou as sugestões apresentadas e, em vinte e sete de junho daquele ano, através do Ofício nº 912, informa a Maria Helena Guerreiro, na Bahia, que “a peça Anatomia das feras, de Nivalda Costa, foi examinada por esta Divisão de Censura, tendo sido negada sua liberação por contrariar as normas censórias vigentes” (BRASÍLIA, 1978b).

Nesse procedimento, informava-se à instância regional a decisão, solicitando devolver ao responsável duas cópias do texto teatral e comunicar a interdição da peça. Contudo, verifica-se, nesse momento, uma lacuna nos documentos do processo de censura da peça estudada. Nos arquivos consultados, não há documentos que atestam essa tarefa nem expliquem o procedimento seguinte, a emissão de radiograma nº 114, uma mensagem transmitida via rádio, do dia 24 de julho, da DCDP/DPF ao SCDP/SR/BA, em que o Diretor assevera está de acordo, autorizando proceder ao exame do ensaio geral da peça *Anatomia das feras*, ficando a liberação a depender da decisão apresentada em relatório.

Assim, a Chefe do SCDP/SR/BA encaminha ao Diretor da DCDP/DPF, no dia 4 de agosto, através de Ofício nº 2197, “os textos da peça teatral ‘Anatomia das Feras’, autoria de Nivalda Costa, bem como o relatório do ensaio geral da mesma, realizado conforme autorização expressa no rádio [...]” (BRASÍLIA, 1978c). No relatório do ensaio geral, realizado em 25 de julho, inicialmente, tem-se:

De acordo com autorização contida no rádio nº 114/DCDP, procedí [sic] ao exame censório do ensaio geral da peça “Anatomia das Feras”, autoria de Nivalda Costa, peça esta que teve seu pedido de liberação indeferido pela DCDP – Of. nº 912/78 – SCTC-SC-DCDP (BRASÍLIA, 1978d).

Maria Helena Guerreiro, antes de expor sua decisão final, comenta o conteúdo do espetáculo.

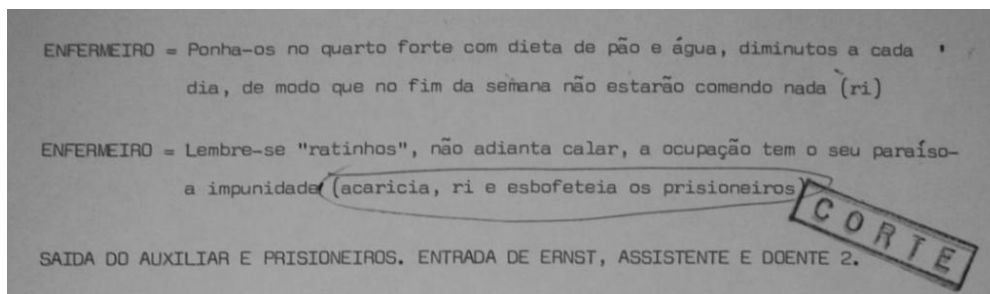
A peça procura mostrar a evolução do mundo, desde a pré-história aos tempos atuais, focalizando a eterna luta entre o fraco e o forte, os opressores e oprimidos, a classe dominante e a dominada. Desenrola-se toda a trama numa república imaginária, onde os personagens não possuem características reais, num ciclo de volta constante ao estágio primitivo do homem.

Pelo SCDP/SR/BA, ficou determinado que dois personagens deveriam ter seus nomes omitidos, quais sejam ERNEST [sic] e CAUSTRO a fim de evitar qualquer semelhança com pessoas da fato. Às páginas 04 foi cortada a cena onde se esbofeteiam os prisioneiros e da página 05 foi cortada a fala ‘Devolverei as capitais ao povo que irá humanizá-las’, pela sua semelhança com o ‘Slogan’ do Governo Baiano.

Isto posto, sou pela liberação, estipulando-a para maiores de 18 anos, tendo em vista não só a temática, como também a encenação, montada, que foi, num clima de constante violência (BRASÍLIA, 1978d).

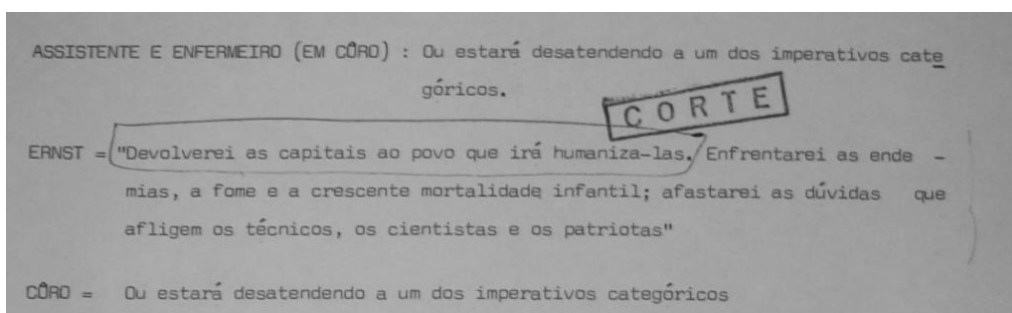
Verifiquem-se, no testemunho **AF<sup>AN</sup>**, os cortes realizados às folhas 4 e 5 indicados no referido relatório.

Figura 10 – Recorte do testemunho **AF<sup>AN</sup>** ([1978], f. 4)



Fonte: Arquivo Nacional

Figura 11 – Recorte do testemunho **AF<sup>AN</sup>** ([1978], f. 5)



Fonte: Arquivo Nacional

Desse modo, em 24 de agosto, a Chefe da SCTC, Maria Arlete, encaminha ao senhor Chefe do SC, o relatório do ensaio geral, à consideração do mesmo. Este, por sua vez, encaminha o documento ao Diretor da DCDP. Em 25 de agosto, o Diretor Rogério Nunes ordena que se libere a peça na forma do parecer do SCDP/SR/BA. No dia 6 de setembro, Maria Arlete encaminha a solicitação à Seção de Expediente (SE) para se emitirem dois certificados, com a classificação imprópria para menores de dezoito anos, constando os cortes e os dados constantes do requerimento de censura, com a informação de condicionada ao exame do ensaio geral.

Em 11 de setembro, Rogério Nunes encaminha ao Superintendente Regional do DPF, na Bahia, o Certificado nº 8805<sup>129</sup>, válido até 11 de setembro de 1983, assinado pelo mesmo e

---

<sup>129</sup> Cf. Anexo GG.



pelo Chefe do SC, Carlos A. Molinari. Há ainda um Ofício nº 1373 emitido do Diretor Nunes ao Superintendente da Bahia, através do qual, provavelmente, encaminhou o certificado, apesar de o ofício datar de 8 de setembro, possível equívoco em relação à data<sup>130</sup>.

Contudo, diferentemente, do procedimento legal e habitual, verifica-se que a peça *Anatomia das feras* foi encenada, em momentos distintos, antes da liberação oficial do espetáculo. Vê-se que após dois dias da realização do exame do ensaio geral pelo SCDP/SR/BA em 25 de julho, a peça entrava, pela primeira vez, em cartaz, no Solar do Unhão, do dia 27 a 30 de julho, com promoção da Fundação Cultural do Estado da Bahia<sup>131</sup>.

Matérias veiculadas nos jornais *A Tarde*, *Diário de Notícias*, *Jornal da Bahia* e *Tribuna da Bahia* arquivados na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, registram que, de fato, a peça foi encenada do período de 27 a 30 de julho, às 21 horas, no Museu de Arte Moderna, localizado no Solar do Unhão.

O *Jornal da Bahia* e o *Tribuna da Bahia*, nos dias 2 e 3 de julho, respectivamente, apresentam “PROGRAMA DA SEMANA (03 a 09 de julho ‘78)”, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em que se verifica a seguinte informação: “‘ANATOMIA DAS FERAS’. Espetáculo teatral. Direção de Nivalda Costa. De 07-09/07, às 21 horas. Solar do Unhão” (PROGRAMA, 2 jul. 1978; PROGRAMA, 3 jul. 1978).

A partir de matéria divulgada no *Jornal da Bahia*, em 12 de junho, intitulada ‘*Anatomia das feras*’ será levada em julho no Solar do Unhão, constata-se a pretensão de encenação da peça, antes mesmo de qualquer ação dos órgãos de censura, estadual ou federal. Lembre-se que, nesse momento, os pareceres sobre o *script* da peça não tinham sido emitidos. Tem-se:

Um percurso histórico do homem desde a arte-sociedade até a sociedade moderna tecnizada e repressiva, dentro de uma visão afro-latino-americana é o que vai ser apresentado na peça *Anatomia das Feras*, de Nivalda Costa, que será encenada na segunda quinzena de julho no Museu de Arte Moderna, no Solar do Unhão.

A peça, em fase adiantada de ensaios é dividida em seis atos que remontam desde a pré-idade ou o chamado caos da liberdade, seguindo-se a gênese, a colonização, o esmo, a ruptura e a história da não liberdade. O cenário, figurino e coreografia foram estabelecidos a partir de um tema com relação a repressão e poder. O texto com os seus personagens remontam aspectos ditatoriais fictícios e imaginários mas com ações baseadas em fatos reais de nossa sociedade ou de países colonizados (ANATOMIA, 12 jun. 1978, p. 11)<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Ao observar outros processos de censura, da mesma década, percebe-se que anterior à emissão dos certificados, há sempre um ofício do Diretor da DCDP ao Superintendente Regional da Bahia, no mesmo modelo do exposto no processo de censura da peça aqui selecionada, constando apenas do nome da peça e de sua autoria. Acredita-se, portanto, que através desse encaminhavam-se os certificados, em anexo.

<sup>131</sup> Cf. Anexo AA.

<sup>132</sup> Cf. Anexo P.

No *Jornal da Bahia*, 16 de julho, em matéria intitulada *Grupo Testa apresenta no Solar do Unhão a peça 'Anatomia das feras'*, anuncia-se que o espetáculo será apresentado entre os dias 27 e 30 de julho. Nessa matéria a diretora Nivalda Costa informa sobre a temática da peça e alerta o público:

[...] o espetáculo 'percurSIONa, em sua trajetória, a evolução do homem, numa visão antropológica objetivada para comunidades de exceção num imaginário espaço afro-latino-americano.

O procedimento textual parte de uma visão antropológica formal, captando as estruturas do poder e suas derivações num contexto prenhe de dicotomias: primitivo x civilizado; civilizado x colonizador; metáfora [sic] x metonímia; matemática x verbo e morte x vida'.

[...] para uma leitura corrente da *Anatomia das Feras*, ter-se-a [sic] que fazer uma analogia das funções ou homologia de elementos técnicos, operativos e visuais que compõe a unidade comunicativa. [...] (GRUPO, 16 jul. 1978, p. 3)<sup>133</sup>.

Outra matéria, *'Anatomia das Feras': uma sátira ao real*, veiculada no *Jornal da Bahia*, no dia 27 de julho, apresenta informações sobre a proposta de trabalho do Grupo Testa, a atuação da censura e cada ato da peça. Leia-se:

Mais do que fugir ao convencionalismo da linguagem teatral, que normalmente apresenta em sua trajetória o perigo do academicismo, o resumo oco e fútil ou a omissão alienada, *Anatomia das Feras*, peça que estréia hoje, 21 horas, no Solar do Unhão, com apresentações até domingo próximo, **pretende questionar as relações entre o Poder e o Espaço**. Neste trabalho, cujo texto e direção são de Nivalda Costa, **cada gesto, cada fala, cada espaço cênico revela a intenção maior do grupo**: traçar a evolução histórica do homem, desde o homem-animal da pré-história, até fera-urbanizada, de nossos dias.

**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, mas **pretendo criar uma situação supra realidade ou de sátira ao real** [...] (ANATOMIA, 27 jul. 1978, p. 6, grifo nosso)<sup>134</sup>.

A partir dessa matéria, percebe-se que a Chefe do SCDP/SR/BA, antes mesmo de enviar sua decisão ao Diretor da DCDP, liberou a peça para encenação em Salvador, informando ainda à responsável, Nivalda Costa, dos cortes e restrições determinadas. Vale ressaltar que, ao final do processo de censura, em âmbito federal, a peça recebeu o certificado de censura, em setembro, podendo ser encenada em todo território brasileiro.

Nesse contexto, acredita-se que a Chefe do SCDP/SR/BA logo após exame do ensaio, liberou a peça para encenação somente em Salvador-Ba, em dias específicos, devendo a

---

<sup>133</sup> Cf. Anexo BB.

<sup>134</sup> Cf. Anexo V.

responsável pelo espetáculo aguardar certificado da DCDP para poder encenar em outros estados do Brasil<sup>135</sup>. Acredita-se, que há aqui outra lacuna, pois não se tem conhecimento de nenhum comunicado da Chefe do SCDP/SR/BA ao Diretor ou responsável pelo Solar do Unhão, em que aquela lhe informasse que a peça *Anatomia das feras*, de autoria de Nivalda Costa, estava autorizada a ser encenada, em dias determinados, no Museu de Arte Moderna, no Solar do Unhão.

Naquela mesma matéria há ainda outras relevantes informações, observam-se:

[...]

- Há uma **dialética cênica**, um círculo vicioso pois os que no princípio são **colonizados, com o decorrer das ações tornam-se colonizadores**.

Para a autora e diretora Nivalda Costa, na concepção da idéia evitou-se o ‘festivo’ partindo exatamente da **realidade do hemisfério: ‘A violência e a podaço de todas as formas de liberdade, desde a física à existencial**. São nossas preocupações’, Desta forma, os atores e atrizes negros, brancos, mestiços, caracterizam a própria *miscigenação latina*, ora se expressando em português, ora em espanhol e mesmo algumas vezes em yorubá.

[...]

Anteriormente, *Anatomia das Feras* foi concebido para filme<sup>136</sup>, entretanto, com a oportunidade, Nivalda Costa optou pela montagem teatral e partiu para estudos dos espaços existentes no Solar do Unhão. E é lá, em seu 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**. Depois da temporada no Unhão pretendem mostrar o trabalho na Penitenciária Lemos de Brito<sup>137</sup> (próxima semana) e onde denominam ‘comunidades de exceção: sanatórios e reformatórios’ (*ANATOMIA*, 27 jul. 1978, p. 6, grifo nosso)<sup>138</sup>.

É importante verificar como, de forma discreta, revela-se o teor político-ideológico e estético da encenação. Afirma-se desde o início que se “pretende questionar as relações entre o Poder e o Espaço”, apontando, na verdade, o principal objetivo de um projeto artístico da dramaturga Nivalda Costa, do qual *Anatomia das feras* faz parte. Além dessa afirmação, tem-se a informação de que se pretende “criar uma situação supra realidade ou de sátira ao real”, ou seja, assume-se a postura crítica e de protesto realizada a partir de uma “dialética cênica”. Percebe-se ainda a necessidade de alertar o público para que se faça uma leitura dos recursos teatrais, essenciais para compreensão da mensagem, pois “cada gesto, cada fala, cada espaço cênico revela a intenção maior do grupo”.

Assevera-se também na referida matéria que a peça apresenta-se em consonância com a “realidade do hemisfério: ‘A violência e a podaço de todas as formas de liberdade, desde a

---

<sup>135</sup> Não se tem notícias de encenação desta peça em outros estados.

<sup>136</sup> Nivalda Costa, em entrevista concedida ao grupo de pesquisa, desmente essa versão de que a “Anteriormente, *Anatomia das Feras* foi concebido para filme” divulgada na matéria do *Jornal da Bahia*, afirmando que, na verdade, todos os seus textos podem ser facilmente transformados em filmes, devido à forma como os constrói.

<sup>137</sup> Não se tem conhecimento quanto à encenação da peça na Penitenciária Lemos de Brito.

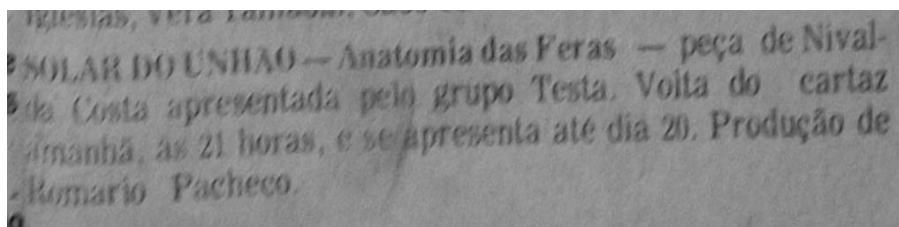
<sup>138</sup> Cf. Anexo V.

física à existencial”, bem como a “miscigenação latina”. Constata-se, então, o principal objetivo da dramaturgia de Nivalda Costa: “busca da tomada de consciência para a conquista da Liberdade”. Essa concepção é sinalizada, também, quando, ao final da peça, os “colonizados, com o decorrer das ações tornam-se colonizadores”.

Portanto, entende-se por que os técnicos de censura, da SCTC, deliberaram pela não liberação da peça, quando emitiram seus pareceres, ao constatarem que a encenação da mesma era uma ameaça ao governo vigente, devido à temática político-ideológica subversiva, sendo capaz de “divulgar ou induzir aos maus costumes”.

Verificam-se ainda outras notícias divulgadas no *Jornal da Bahia* e no *Tribuna da Bahia*, nos dias 30 e 31 de julho, respectivamente, em que se apresenta o “PROGRAMA DA SEMANA (31/07 a 06/08 ‘78)”, da Fundação Cultural do Estado da Bahia em que se tem a seguinte informação: ““ANATOMIA DAS FERAS’. Peça teatral de Nivalda Costa. Dias 04-06/08, às 21h. Solar do Unhão” (PROGRAMA, 30 jul. 1978; PROGRAMA, 31 jul. 1978). Posteriormente, em outras matérias divulgadas no *Jornal da Bahia*, entre os dias 16 e 20 de agosto, tem-se a informação de que o espetáculo está novamente em cartaz, de dezessete e vinte, daquele mês, no Solar do Unhão (SOLAR, 16 ago. 1978, p. 9). Veja-se:

Figura 12 – Recorte de jornal



Fonte: *Jornal da Bahia*, p. 9, 16 ago. 1978.

Em entrevista, Nivalda Costa comenta a atuação da censura e a montagem do espetáculo no Museu de Arte Moderna em que há uma “simbologia política” (informação verbal)<sup>139</sup>.

Normalmente alguém da produção que ficava olhando a platéia [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 Severino que assistiu. Ele disse: “é... eu vi que você não cumpriu, mas não tem nada não”, exatamente, assim, mas, realmente, nenhum momento eu cumprir. [...] em *Anatomia das feras*, em termo de

---

<sup>139</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

cenário, a contestação foi em arte moderna, dependendo da forma e do modelo (informação verbal)<sup>140</sup>.

A dramaturga comenta a composição do cenário e a avaliação dos censores no que diz respeito ao exame do ensaio geral.

[...] havia 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 [...] (informação verbal)<sup>141</sup>.

Relata-se ainda sobre a ação dos policiais durante os ensaios do grupo.

[...] Por exemplo, quando a *Anatomia das feras* [...] foi ensaiar onde hoje é o espaço cultural da Câmara Municipal e que, na época, era uma área grande construída para nada, tanto que chamavam de Cemitério do Sucupira, nós ensaiávamos lá, e todos os dias que nós acabávamos o ensaio, tinham policiais rondando e os ensaios duraram trinta dias, enquanto não voltávamos para o local anterior [...] (informação verbal)<sup>142</sup>.

O espetáculo *Anatomia das feras* foi encenado também no dia 10 de agosto de 1978, na Praça Municipal, em Salvador-Ba, durante o evento cultural *Negro – Movimenta*, realizado entre os dias 10 e 13 de agosto, em que se reuniram dançarinos, atores, poetas e músicos negros, em diferentes espetáculos.

Desse modo, Nivalda Costa, juntamente com o Grupo Testa, mais uma vez, conseguiu apresentar seu trabalho, e se comunicar com o público, incitando-o, incentivando-o a transformar a realidade vivenciada. A atuação do grupo amador é bastante significativa e representativa, na sociedade da época, pois esses artistas ousavam em cena, propondo um teatro político, engajado, de ação, apesar do evidente risco. Portanto, como mulher e negra, intelectual e teatróloga, cumpriu importante papel na dramaturgia baiana, e nacional, realizando trabalhos teatrais que são documentos, artísticos e históricos, de uma época de repressão e medo.

Nesse sentido, faz-se necessário também uma leitura do processo de construção dos roteiros selecionados, a fim de melhor compreender a maneira como aquela artista pôs em prática o exercício da literatura dramática, naquele período, bem como elucidar as tramas

---

<sup>140</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>141</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>142</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

tecidas em seus textos e os diálogos estabelecidos, possibilitando ainda refletir sobre o que representou a ditadura e suas consequências para a produção teatral baiana.

#### 4 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DOS TEXTOS

Para iniciar esta abordagem, toma-se a etimologia do termo texto do latim *textus*, “tecido, enlaçamento, encadeiamento, contextura” (QUICHERAT; SARAIVA, 2006, p. 1196) que se refere à condição de tecido, trama ou textura que se elabora de diferentes materiais, como afirma MCKENZIE, 2005, p. 31. Nessa perspectiva, cabe, aqui, buscar examinar alguns desses elementos que evidenciam como Nivalda Costa trabalha na elaboração de seu texto, no contexto da ditadura militar, ciente de que sua produção artística seria submetida ao crivo da Censura.

Nota-se, pelo exposto, anteriormente, que, conforme pareceres emitidos pelos técnicos de censura, alguns desses elementos eram identificados pelos mesmos que realizaram diferentes intervenções, à mão, e restrições, como os cortes. Há ainda, na materialidade dos textos, marcas autógrafas, sobretudo, adições relativas à indicações cênicas<sup>143</sup> uma vez que a própria Nivalda Costa, dramaturga, participou da preparação da encenação de seus textos como diretora. Nesse caso, em que o autor é também diretor, observam-se diversas revisões realizadas pelo autor, pensando nos atores e nos imperativos da cena, na medida em que acontecem ensaios e montagens do texto. Grésillon (1995, p. 276) afirma que “os dois universos [do autor e do diretor] estão indissociavelmente ligados e qualquer espécie de texto teatral implica consubstancialmente que se levem em conta elementos cênicos.”

Desse modo, diferentes versões dos textos *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras* foram produzidas e, conseqüentemente, diferentes leituras são realizadas a partir das circunstâncias socio-históricas e políticas dos leitores e das marcas inscritas naquelas materialidades.

No âmbito de Filologia, entendida como ciência do texto (CANO AGUILAR, 2000), interdisciplinar, para estudo do processo de criação do texto por Nivalda Costa, envereda-se pela Crítica Genética ou Crítica de Processo, noção e termo cunhado por Cecília Salles, para estudo do intertexto, na perspectiva de Genette, no que concerne à gênese de uma transtextualidade, por ele categorizada em cinco tipos, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Ressaltam-se, sobretudo, os procedimentos intertextual, em que se há uma “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans

---

<sup>143</sup> Cf. Seção 5.

un autre”<sup>144</sup> (GENETTE, 1982, p. 8), como a citação ou a alusão; e hipertextual, concebe-se que “tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte: [...] *imitation*”<sup>145</sup> (GENETTE, 1982, p. 16, grifo do autor).

Informações obtidas por meio de entrevistas, matérias de jornais, pareceres emitidos pelos técnicos de censura explicam os elementos que constroem o tecido dos roteiros selecionados. Neles, vê-se como Nivalda Costa trabalha com o intertexto, como se apropria do que leu, experimentou, vivenciou e consumiu.

Ao trabalhar com textos escritos para o palco, deve-se refletir sobre a especificidade desses documentos que vão de encontro às tradicionais noções de “texto definitivo” e de “obra acabada”, pois fazem parte de um sistema múltiplo e instável, sempre em transformação. Os “próprios autores reconhecem implicitamente, por sua prática, que, em matéria de escritura teatral, têm dificuldade em admitir que a obra tenha realmente chegado a seu termo” (GRÉSILLON, 1995, p. 271).

Em *Arquivos de Criação*, ao apresentar um estudo do processo de criação no cinema, a partir de um dos documentos do percurso de construção de um filme, o roteiro, Salles (2010, p. 172) assevera:

Roteiros são feitos, sim, de palavras (são artefatos verbais), mas, nos diálogos, encontramos a palavra escrita preparando-se para a oralidade, e, nas descrições de cena, nos deparamos com palavras que engendram imagens, ou seja, fortemente carregadas de visualidade. [...]

Ao tirar os roteiros de uma abordagem que os isola de seu contexto cinematográfico, nos desenredaremos, também, do debate sobre a sua natureza literária (ou não). Como um dos documentos do processo de construção de um filme, roteiros são textos que seguem determinado padrão de apresentação, e carregam marcas inevitáveis do estilo de cada roteirista. [...]

Dessa maneira, em uma perspectiva processual, toma-se o roteiro, teatral ou cinematográfico, como uma etapa do processo em que a obra está sendo tecida. Trata-se, então, de “um mapa, com contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas tendências” (SALLES, 2010, p. 173) da futura obra. Pode-se pensar o roteiro como “espaço de possibilidades, que indicia caminhos [...]. Não [...] esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe [...]” (SALLES, 2010, p. 173). Lembre-se que Nivalda Costa realizava a produção teatral junto com os outros membros do Grupo Testa. Veja-se, por exemplo, um momento em que os atores comentam o texto e a montagem *Aprender a nada-r*:

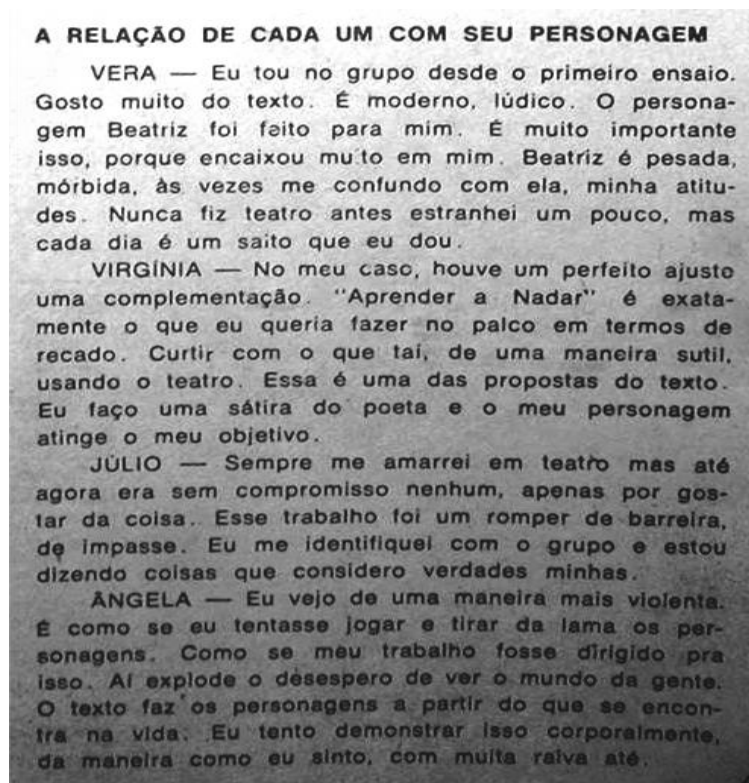
---

<sup>144</sup> Tradução (GENETTE, 2010, p.12): “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro”.

<sup>145</sup> Tradução (GENETTE, 2010, p. 20, grifo do autor): “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta: [...] *imitação*”.



Figura 13 – Recorte de jornal<sup>146</sup>



Fonte: Jornal *A Tarde*, Salvador, 17 jun. 1975.

Nivalda Costa, em diferentes momentos, posiciona-se sobre seu trabalho com roteiros<sup>147</sup> teatrais, demonstrando-se contrária à vertente que toma o texto (dramático) como elemento principal e primordial do teatro. O roteiro, portanto, é adotado como mais um elemento do teatro, problematizando a relação entre texto e cena<sup>148</sup>.

Os técnicos de censura ao analisarem os roteiros teatrais de Nivalda Costa, reconhecem a dificuldade em avaliar tal construção devido, justamente, às peculiaridades desse tecido. Observa-se, no trecho abaixo, a posição de um assistente da Assessoria da DCDP, ao examinar *Aprender a nada-r*. Escreve:

**[...] Pela simples leitura do 'script', não estou convencido de que o espetáculo deva ser objeto de interdição. Acho que qualquer analogia que se pretenda fazer com situações concretas ou abstratas ficará sempre no plano da idiosincrasia. Reconheço, entretanto, a dificuldade de se materializar a configuração real do contexto, em face do recurso a marcações, efeitos visuais e sonoros, bem como expressões corporais de que a peça necessita para transmitir sua mensagem.**

<sup>146</sup> Cf. Anexo B.

<sup>147</sup> Cf. Definição do termo roteiro na folha 21.

<sup>148</sup> Cf. Anexo D e subseção 2.2.

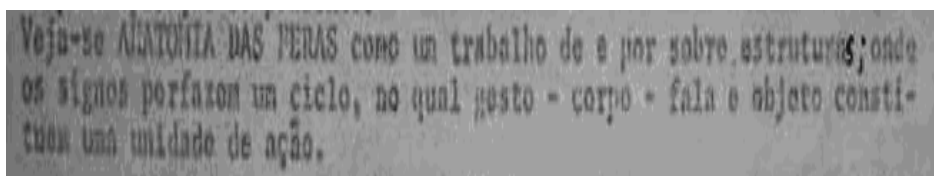
Numa visualização imaginária, parece-me que o texto poderia ser liberado para maiores de 16 anos / dezesseis / anos, em razão do caráter intelectual do mesmo. Para maior segurança, no entanto, sugiro que seja autorizado o ensaio geral do espetáculo, ficando a decisão final condicionada à palavra do relatório. É o meu parecer (BRASÍLIA, 1975c, grifo nosso)<sup>149</sup>.

É preciso salientar que essa noção de roteiro está atrelada à própria concepção apreendida a partir da intitulação “Série de estudos cênicos” nomeada por Nivalda Costa. Pode-se relacioná-la à noção de texto cênico ou texto espetacular, em que se articulam no espaço e no tempo todos os recursos cênicos, apresentando-se como um esquema. Segundo Pavis (2008, p. 409, grifo do autor), texto cênico ou texto espetacular

[...] é a relação de todos os *sistemas significantes* usados na representação e cujo arranjo e interação formam a *encenação*. O texto espetacular é portanto uma noção abstrata e teórica, e não empírica e prática. Ela considera o espetáculo como um *modelo* reduzido onde se observa a produção do sentido. Este texto espetacular é anotado e materializado num *caderno de encenação*, um *Modellbuch* ou qualquer outra metalinguagem que faz o relato – sem dúvida sempre incompleto – da encenação, principalmente de suas opções estéticas e ideológicas.

Os elementos cênicos devem ser levados em consideração durante o estudo da gênese, porque “[...] desde as primeiras fases da escritura teatral, o componente cênico é parte integrante do processo e lhe confere, assim, aspectos particulares” (GRÉSILLON, 1995, p. 271). Nivalda Costa mostra-se preocupada com a criação teatral como um todo<sup>150</sup>, com todos os elementos que constituem a encenação. Vejam-se os seguintes comentários sobre a importância dos recursos cênicos para leitura de *Anatomia das feras*:

Figura 14 – Recorte de datiloscrito (DatAF)<sup>151</sup>



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa

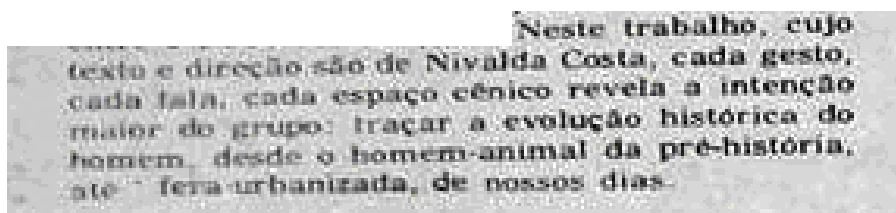
---

<sup>149</sup> Parecer nº 14/75, de 4 de junho de 1975. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

<sup>150</sup> Cf. Subseção 2.2.

<sup>151</sup> Cf. Anexo U. “Veja-se ANATOMIA DAS FERAS como um trabalho de e por sobre estruturas; onde os signos perfazem um ciclo, no qual gesto – corpo – fala e objeto constituem uma unidade de ação.”

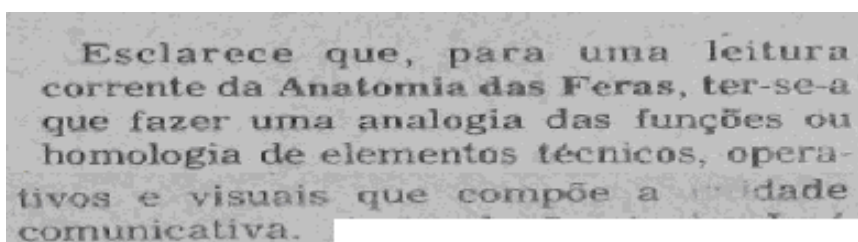
Figura 15 – Recorte de jornal<sup>152</sup>



Neste trabalho, cujo texto e direção são de Nivalda Costa, cada gesto, cada fala, cada espaço cênico revela a intenção maior do grupo: traçar a evolução histórica do homem, desde o homem-animal da pré-história, até a fera urbanizada, de nossos dias.

Fonte: *Jornal da Bahia*, Salvador, 27 jul. 1978, p. 6.

Figura 16 – Recorte de jornal<sup>153</sup>



Esclarece que, para uma leitura corrente da Anatomia das Feras, ter-se-a que fazer uma analogia das funções ou homologia de elementos técnicos, operativos e visuais que compõe a unidade comunicativa.

Fonte: *Jornal da Bahia*, Salvador, 16 jul. 1978, p. 3.

Além desses elementos, é importante voltar-se o olhar para construções literárias que alicerçam o fazer teatral, evidenciando enlaces entre literatura, teatro e vida pessoal. Verificam-se, por exemplo, em **AF<sup>EXB1</sup>**, as seguintes passagens em que se trabalham com a palavra, buscando maior expressividade e representatividade:

(Entre badaladas de sino):

ENIGMA I — O som sono soa agora interditado...

ENIGMA 2 — O sino saúda sangues e sumos.

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).

[...]

B. ROSSO — A cidade parece agora uma jaula de feras aninhadas; o pessoal não ousa sequer abrir a boca nem pra fazer queixa (Ai)

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.

---

<sup>152</sup> Cf. Anexo V. “Neste trabalho, cujo texto e direção são de Nivalda Costa, cada gesto, cada fala, cada espaço cênico revela a intenção maior do grupo: traçar a evolução histórica do homem, desde o homem-animal da pré-história, até fera urbanizada, de nossos dias.”

<sup>153</sup> Cf. Anexo BB. “Esclarece que, para uma leitura corrente da Anatomia das Feras, ter-se-a que fazer uma analogia das funções ou homologia de elementos técnicos, operativos e visuais que compõe a unidade comunicativa.”

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 (COSTA, [1978], f. 6)<sup>154</sup>.

No primeiro trecho, para além do som de badaladas de sino, latidos de cães e tiros, utiliza-se a expressividade sonora da consoante [s], jogando com as palavras, a fim de criar uma atmosfera de suspense e medo característica daquela época. Nesse contexto, sugere-se a perseguição à personagem Walter Pereira Rochas, um dos membros do grupo revolucionário que aparece suado e ferido. Na outra passagem, ao buscar representar tal realidade, tecem-se impressões, à medida que se criam imagens da cidade, “uma jaula”, e do homem, oprimido e silenciado, “feras aninhadas”, “feras apunhaladas”, por isso, deveria “RESTITUIR-LHES a confiança de si mesmo” e “mostrar-lhes que estamos vivos”. Sugere-se também uma ideia dos dominadores, pois “são inúmeros e perigosos”, e exaltam “ar venenoso” “desatinoso como o sono da morte”. Veja-se outro exemplo:

DOENTE 3 — Não sinto, Poeta, a presença de nenhuma luz, morreram todas as manhãs que saltitavam de Liberdade.  
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  
ENIGMA 1 — A morte nos pertence e poda (COSTA, [1978], f. 7)<sup>155</sup>.

Nesse trecho, por um lado, o homem, aprisionado e vigiado, “doente 3”, demonstra-se desanimado e sem perspectiva de mudança. Por outro lado, “enigma 1”, “o poeta” representante da parcela que lutava apesar das adversidades, artista engajado, sugere ainda haver esperanças, “teus olhos ainda brilham, de amor ou de medo”. Representa-se, portanto, os homens da época que ora se silenciavam ora denunciavam, e muitas vezes, sentiam-se controlados e dominados, sem liberdade de expressão.

O texto produzido por Nivalda Costa resulta ainda de um trabalho sobre outros textos, a partir de apropriações realizadas. Faz-se necessário verificar as obras consultadas, pois seus textos são derivações do que a mesma leu, absorveu, deglutiu e transformou dos textos pesquisados. Informações sobre suas produções, divulgadas em diferentes matérias de jornais, ilustram tal situação:

---

<sup>154</sup> Cf. Anexo FF.

<sup>155</sup> Cf. Anexo FF.

[...] Já com certa experiência no mundo artístico baiano, Nivalda acha que ‘o Pequeno Príncipe’ marcará uma nova etapa de trabalho, pois **a peça está sendo elaborada com muito cuidado.**

**Para os atores que interpretarão a peça, o texto elaborado por Nivalda está muito bom e realmente consegue alcançar o objetivo** a que se propõe, 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, 09 ago. 1976, p. 10, grifo nosso)<sup>156</sup>.

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 (JOÃO AUGUSTO, 01 out. 1976, p. 7, grifo nosso).

[...] Nivalda mudou o texto de Exupery, ‘porque não gosto da narrativa da estória em termos de teatro, por isso **recorri à literatura e escolhi os outros, que condensei acrescentando também os meus, numa espécie de colagem**’ (O PEQUENO, 03 out. 1976, p. 5).

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 (JOÃO AUGUSTO, 08 out. 1976, p. 7, grifo nosso).

[...] **Ao contrário da idolatria dos textos, o interesse pela criação:** GLUB. O último trabalho de Nivalda Costa é a pedida deste mês teatral. **Há sempre algum interesse no que ela faz.** Desta vez não falto (JOÃO AUGUSTO, [1979?], p. 10, grifo nosso).

Nivalda Costa tem vários trabalhos de teatro escritos, pouco deles conseguiu montar, devido as dificuldades de se encontrar local para ensaiar ou mesmo apresentação. Entre seus trabalhos principais estão **Aprender a Nadar**, montado em 75, **O Pequeno Príncipe, Vegetal Vigiado** que nunca foi apresentado, mesmo depois de ter sido anunciado pela imprensa e **Love Story** um trabalho sobre a aculturação entre outros. **Todos são trabalhos interessantes feitos com base em estudos realizados e pesquisas** (ANATOMIA, 12 jun. 1978, p. 11)<sup>157</sup>.

**‘Como sempre, minha preocupação é com a linguagem. Gosto muito de trabalhar a livre criação, a partir de minhas referências existenciais.’** Em 1991, ela pretende lançar ‘um livrinho de contos só meus, como eu sempre sonhei’. Ela já publicou dois outros livros, de poesia, **Constelações**, e **Da Cor da Noite**, este ao lado de Jaime Sodré, além de ter muitos contos e 16 peças inéditas, títulos como **Vegetal Vigiado** e **Casa de Cães Amestrados**. [...] (CONTISTAS, 14 dez. 1990, p. 10)<sup>158</sup>.

Portanto, merece destaque no processo de criação dos textos os estudos e as pesquisas realizados, principalmente, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em geral, à tarde, a partir dos quais criava seus textos (informação verbal)<sup>159</sup>. Segundo Salles (2009, p. 129-130),

---

<sup>156</sup> Cf. Anexo S.

<sup>157</sup> Cf. Anexo P.

<sup>158</sup> Cf. Anexo A.

<sup>159</sup> Informação obtida em entrevista (2009).

O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria que está sendo manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos dessa necessidade de pesquisa.

Nivalda Costa, estudiosa e pesquisadora, buscou conhecimentos, literário, teatral e informativo, sobre o que pretendia desenvolver, o tema da liberdade política, social e estética, fazendo leituras de materiais diversos. Nessa perspectiva, os textos que produziu são resultado de sua formação intelectual; da realidade vivida, principalmente, a do teatro baiano em meio à ditadura militar; e das leituras que a mesma fez. Percebe-se, no conjunto dos textos teatrais que compõem sua produção, que a mesma se apropria de diferentes textos, utilizando-os na construção de sua obra, e, além disso, ainda retoma seus próprios textos e os reescreve, sempre que possível. De acordo com Sant'Anna (1991),

Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não 'escreve', apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um *plágio*. Já 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. [...]. Com efeito, existe uma relação entre o surgimento da técnica da apropriação e aquilo que Walter Benjamin chamou de 'declínio da aura' na obra de arte. [...] (SANT'ANNA (1991, p. 46, grifo do autor).

Sant'Anna (1991, p. 45) apresenta uma diferenciação quanto ao grau de apropriação. "Isto equivaleria a dizer: a apropriação é de primeiro grau quando é o próprio objeto que entra em cena; e é de segundo grau, quando ele é representado, traduzido para um outro código. [...]". Além disso, trata da "apropriação parodística" em que há uma subversão do sentido original do texto, inverte-se o significado ideológico e estético e "apropriação parafrásica" em que se prolonga o texto anterior no texto atual.

Na produção teatral estudada, desvinculam-se textos de seus autores e contextos, possibilitando novas leituras ao utilizá-los na elaboração dos roteiros. Contudo, não se trata de plágio, uma vez que se indica a referência e/ou se apresenta o trecho entre aspas, além de assumir, em matérias de jornais e em entrevistas, como apontado anteriormente, a apropriação realizada, demonstrando consciência quanto à dessacralização da obra de arte.

Verifica-se que a escolha, a seleção, a apropriação, a transformação e a combinação de textos de diferentes autores, como, Oswald de Andrade, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges,

Langston Hughes, Júlio Cortázar, Nelson Rodrigues, Qorpo Santo, Sousândrade, Samuel Beckett, James Joyce, Kilkerry, Edgar Allan Poe, Maiacovsky, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, e outros, na construção das obras teatrais de Nivalda Costa, comungam com suas posições estéticas e ideológicas.

Além disso, a mesma, envolvida com questões sociais e políticas vigentes naquela época, realizava leituras de manifestos propagados pelos modernistas, de cartas dos militantes do Movimento Negro do Rio de Janeiro e de São Paulo, de matérias veiculadas no jornal Folha de São Paulo, dentre outros documentos consultados. De acordo com Grésillon (1994, p. 216, grifo do autor)

[...] toute analyse de processus d'*écriture* est indissociablement liée à des phénomènes de *lecture* et [...] une approche théorique ne peut pas continuer à tenir ces deux phénomènes éloignés l'un de l'autre [...]. Tuot scripteur, nous l'avons dit, est d'abord lecteur d'autres textes, puis lecteur critique de ses propres textes, avant de les réécrire à sa façon, et de les corriger pour, enfin, les confier à d'autres lecteurs. [...].<sup>160</sup>

Vale enfatizar que a produção em questão, em termos de conteúdo e de forma de apresentação, foi fortemente marcada pelas circunstâncias do período, pela ação de censura e, conseqüentemente, de autocensura, mecanismo de repressão, que, por um lado, restringia a liberdade do artista e, por outro, mostrou-se como propulsor. Desse modo, a “criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis” (SALLES, 2009, p. 67).

Nivalda Costa recorria a estratégias linguísticas e cênicas, visando driblar a ação da censura. Tem-se, por exemplo, na constituição dos textos da série, o uso de metáforas, comparações, alusões, digressões, espaços em branco, jogos de palavras, linguagem codificada, reticências, episódios/personagens históricos, obras/autores clássicos, trabalhos simbólicos desenvolvidos no palco entre atores e plateia, cenas mudas, cenários, figurinos, objetos e movimentos corporais simbólicos etc..

Escrevia, geralmente, o rascunho à mão, em caneta esferográfica, tinta azul ou preta, e, após passar a limpo, pedia para um amigo datilografar, em seguida, revisava o texto datilografado, fazendo correções e acréscimos de próprio punho<sup>161</sup>, utilizando-se de caneta

---

<sup>160</sup> Tradução (GRÉSILLON, 2007, p. 282, grifo do autor): “[...] toda análise de processo de *escritura* está indissociavelmente ligada a fenômenos de *leitura* e [...] uma abordagem teórica não pode continuar mantendo esses dois fenômenos distanciados um do outro [...]. Todo escritor, como já dissemos, é em primeiro lugar leitor de outros textos, depois leitor crítico de seus próprios textos, antes de reescrevê-los ao seu modo, e de corrigi-los para, enfim, confiá-los a outros leitores”.

<sup>161</sup> Trata-se de ideógrafo, “texto de um manuscrito não autógrafo, mas revisto pelo autor” (DUARTE, 1997, p. 80).

esferográfica ou hidrocor. Assim, muitos rascunhos de trabalho, dados de montagem e anotações de pesquisas, escritos à mão, foram jogados fora depois de datilografados, sendo hábito constante, então, passar a limpo os textos (informação verbal)<sup>162</sup>.

Encontram-se conservados no arquivo privado de Nivalda Costa alguns papeis em fase de textualização<sup>163</sup> e muitos documentos em fase de acabamento que atestam o valor documental e literário daquela produção. Segundo Duarte (2007, p. 26), dentre as fases do processo de escritura, a primeira é “representada por rascunhos, isolados ou constituindo conjuntos genéticos, sempre cobertos de rasuras, reescritas, correções, rereescritas [...]” e na outra fase, tem-se “o texto acabado, passado a limpo – manuscrito, datiloscrito ou impresso –, frequentemente apresentando correções [...]”. Por exemplo, vejam-se os seguintes documentos, manuscrito e datiloscrito, passados a limpo, consultados naquele arquivo:

Figuras 17, 18 e 19 – Manuscritos e datiloscrito de *Aprender a nada-r*

A photograph of a handwritten manuscript page. The text is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. It begins with the heading "Espaço II" and a sub-heading "Situações à procura de um tempo." The main body of text describes a scene with characters like Mateus, Mateusa, and the Coro. It includes stage directions and dialogue fragments. The handwriting is somewhat cursive and shows signs of being a working draft, with some corrections and a slightly uneven layout.

Espaço II  
Situações à procura de um tempo.

Lanceados repetitivamente, saindo da obscuridade do At. Mateus, Mateusa e o Coro dos Contentes, togam a estruval no palco; lambuzam-se de tintas, representam todas as falas do 1º ato, ironizando-as e caricaturando os personagens.

A proposta que vão repetindo cada uma das falas do 1º ato, os personagens responsáveis por elas, aparecem em cena ficando estáticos em volta do coro.

Depois da sátira, o Coro começa a interagir fisicamente nos personagens estáticos

1 Mulher 1 do Coro, aproxima-se de Hamam, retira-lhe o gorro e o óculos colocando-os em Pedrita (enquanto os outros componentes do Coro riem e dão combalhões);

Homem 1 do Coro aproxima-se de Bambam retira-lhe o cachimbo e coloca-o no nariz de Hamam;

1 Mulher 2 do Coro retira de Pedrita o osso do cabelo, colocando-o na orelha;

Homem 2 do Coro aproxima-se de Zulmira, retira-lhe a bôlba, colocando-a em elov

Mateus retira do Poeta seu copo e coloca-o em Bam;

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

O Homem 3 do Coro retira o chapéu do Outro e coloca-o no Poeta.

A photograph of a typed manuscript page. The text is printed in a clear, serif font on a white background. It continues the scene from the manuscript, describing the Coro's satirical actions and the characters' reactions. The layout is clean and professional, typical of a final draft or a document prepared for publication.

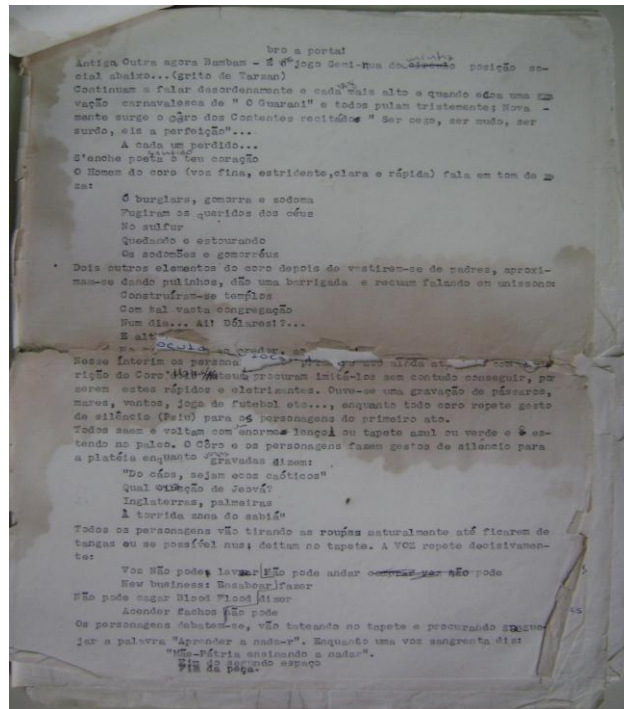
O Coro continua satirizando tudo e todos. Depois de um bom frizado dos Porrocos, Saem dançando Xaxado, enquanto um slide do Rio Amagous é projetado. O último participante do Coro, convenientemente vestido de índio fala rápido com sotaque português: "Pois tendo a bosta patas d'ursos". Fim da o som do Xaxado.

Os personagens do 1º ato/espaco que até então estavam estáticos, começam a movimentar-se lentamente, procurando identificar ou não a nova situação, contorcem-se, apalpm-se começam a falar completamente perdidos e distanciados

<sup>162</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>163</sup> No Arquivo Privado de Nivalda Costa, encontram-se, nessa fase de textualização, quatro folhas, rascunhos referentes à adaptação do texto *Hamlet*.





Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa

Em 2007, 2009, 2010 e 2011, quando foi entrevistada por integrantes do Grupo de Pesquisa, Nivalda Costa disponibilizou, desde o início, documentos pertencentes a seu Arquivo Privado. Nesses momentos de consulta e envolvimento com os materiais reunidos e conservados, mesmo sem ter acesso direto ao arquivo, observou-se uma organização por produção artística realizada, pois os documentos referentes a uma determinada montagem teatral estavam guardados em um envelope ou classificador específico. Além disso, constatou-se que as matérias de jornais sobre suas produções ocupam, na medida do possível, uma mesma folha de ofício, onde são colados os recortes.

Desse modo, guarda, em diferentes envelopes e classificadores reunidos em uma mala-baú, diversos documentos relativos às suas produções artísticas como roteiros teatrais datilografados, matérias de jornais veiculados na Bahia, dados de montagens, cartazes, fotos, contratos, programas de peças, desenhos/plantas de cenários, dentre outros documentos que datam desde 1970, possibilitando a realização desta pesquisa.

A seguir, desenvolvem-se a análise e interpretação dos roteiros *Aprender a nadar* e *Anatomia das feras*, comentando as histórias da gênese, os principais procedimentos que justificam o fazer dessa produção dramaturgica (intertextualidade e hipertextualidade) e as operações de reescritura realizadas por Nivalda Costa (acréscimo, supressão, substituição, deslocamento, transformação), explicando o processo de criação dos textos em questão, a partir dos documentos encontrados e consultados até o momento de feitura desta dissertação.

#### 4.1 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE *APRENDER A NADA-R*

À primeira folha do roteiro, nos dois testemunhos, AN<sup>AP</sup> e AN<sup>AN</sup>, Nivalda Costa revela a gênese da escritura com a seguinte inscrição em que relaciona as obras utilizadas para construção de seu texto.

##### 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 morte – Oswald de Andrade (fragmentos)

O inferno de Wall Street — Sousândrade (fragmentos)

Mateus e Mateusa — Qorpo Santo (fragmentos)

Os Flintstones — Hanna e Barbera (COSTA, [1975], f.1)

Revelam-se, pois, as afinidades literárias e dramáticas daquela leitora e organizadora que estarão apresentadas na tessitura teatral. Um exame daquelas 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 significativa, com a dramaturgia, a literatura e o desenho animado, ligados a vanguardas que buscavam revolução estética e/ou política.

O fato de selecionar certos textos e de utilizá-los na construção do texto implica, sobretudo, na importância e na pertinência daqueles escritores e de seus discursos no debate político proposto. Ressalta-se, portanto, que a seleção, a escolha e a apropriação daqueles, coadunam e endossam os propósitos militantes de Nivalda Costa. É preciso salientar que essa presença de outros discursos na constituição da obra é característica marcante que percorre toda a sua produção, fazendo-se presente desde a elaboração de seu primeiro roteiro teatral, de caráter didático, durante a educação básica, e em *Aprender a nada-r*, primeiro trabalho oficial. No livro *O trabalho da citação*, ao tratar dos meandros entre leitura, escrita e reescrita, Compagnon (1996, p. 29) afirma:

[...] A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitada e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança.

A partir do exposto, volta-se o olhar para a apropriação feita logo na escolha do título, *Aprender a nada-r*. Nivalda Costa, em entrevista, relata:

[...] 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, 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 [...] (informação verbal)<sup>164</sup>.

[...] *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 [...] (informação verbal)<sup>165</sup>.

A obra *O Guesa errante*, de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade (1832-1902), começou a ser 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. “Extraíu-se em fascículo especial uma separata intitulada ‘O Inferno de Wall Street’, constituída pelas 176 estrofes epigramáticas que integram o Canto X do poema O GUESA” (CAMPOS, 2009, p. 5).

O GUESA, Sem Lar ou Errante, figura lendária dos antigos índios colombianos os ‘muíscas’ era um menino raptado e destinado à peregrinação e ao sacrifício em tributo a Bochica, deus do sol. Depois de um longo percurso ritual pela ‘estrada do Suna’, que teria sido palmilhada pelo deus, era sacrificado aos quinze anos de idade; atado a uma coluna, em praça circular imobilizado pelas flechas dos sacerdotes (‘xeques’), tinha o sangue recolhido em vasos sagrados e o coração oferecido a Bochica. [...] (CAMPOS, 2009, p. 6).

Essa obra é constituída por treze Cantos dos quais permanecem inacabados os de número VI, VII, XII e XIII, sendo os II e X episódios mais significativos. Haroldo e Augusto de Campos denominaram esses Cantos de “Tatuturama” (dança orgiástica dos índios amazônicos), em que se enfatiza a corrupção dos índios pelo colonizador; e “Inferno de Wall Street”, que “se abre como uma visitação ao inferno, sob os pregões da Bolsa, e se encerra com o sacrifício do poeta [...]” (CAMPOS, 2009, p. 7). O crítico Augusto de Campos assegura:

---

<sup>164</sup> Informação obtida em entrevista (2010).

<sup>165</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

[...] Sousândrade põe em foco as contradições do capitalismo em estado selvagem, num cenário apocalíptico de muitas vozes, onde se cruzam os escândalos financeiros e políticos dos ‘robber barons’ e as vozes rebelionárias que atravessam o país em processo de conturbada industrialização e modernização. Impressionam, na estilística sousandradina, as montagens e/ou colagens ‘avant la lettre’, recortadas do noticiário jornalístico novaiorquino, e a linguagem inovadora onde repontam hibridismo e neologismos surpreendentes (CAMPOS, 2009, p. 7).

Nivalda Costa apropria-se de fragmentos do Canto X, *Inferno de Wall Street*, (re)ssignificando-os e transformando-os, de acordo com o contexto de sua produção. Observe-se a seguinte estrofe presente na obra *O Guesa*, na qual se encontra o verso comentado em entrevista:

(Outros alagados salvando-se na coluna ‘666’ do templo de KUN:)  
— Agrippina é Roma-Manhátan  
Em rum e em petróleo a inundar  
Herald-o-Nero acceso facho  
E borracho,  
**Mãe-pátria ensinando a nadar!..**  
(SOUSÂNDRADE, 2009, p. 268, grifo nosso)<sup>166</sup>

De acordo com Souza (2007), em trabalho intitulado *O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação guesa de Sousândrade*, através de jogos de palavras, nessa estrofe, o poeta narra a degradação da terra americana, mas aponta uma saída. Seguem-se os seguintes comentários sobre aquela passagem:

[...] A imagem inicial que indica a posição dramática dos personagens é formada por alagados que no templo de Kun agarram-se na coluna 666 para se salvarem. Se pensarmos que o ‘templo de Kun’ refere-se a uma poderosa firma que operava em Wall Street, então entenderemos que a coluna 666 está ligada ao inferno financeiro da cidade. Na voz dos alagados ouvem-se outros compostos: Roma-Manhátan, Herald-o-Nero, Mãe-pátria. O primeiro é também Agripina, cujo filho Nero mandou assassiná-la por um centurião depois de haver tentado afogá-la. O segundo é uma associação entre o jornal (*The New York Herald*) e Nero, incendiário Imperador de Roma. Assim a coluna 666, número demoníaco, também pode ser uma referência a uma coluna jornalística do ‘aceso facho’ do jornal, fundado em 1835. **Vê-se o perigo da cidade inundada em rum, petróleo e inferno financeiro, tudo a ponto de ser incendiado pelo diabólico e bêbado jornal-Nero. No terceiro composto, a salvação: aprender a nadar com a Mãe-pátria.** [...] (SOUZA, 2007, p. [8-9], grifo nosso).

Assim, a relação entre os homens e a nação é comparada àquela entre a mãe e o filho, e a salvação dos homens só será possível, a partir do restabelecimento de sua relação com a

---

<sup>166</sup> Esclarece-se que se tomou uma edição de 2009, do livro *O Guesa*, por não se ter encontrado uma publicação anterior, da década de 1960 ou de 1970.

terra, a nação, que é tomada como mãe. Nessa perspectiva, ao intitular sua produção de *Aprender a nada-r*, demonstra ter realizado uma leitura atenta e cuidadosa da obra de Sousândrade, pois não se trata de um trecho, literalmente, escrito nas páginas d' *O Guesa*, que poderia ter sido recortado e colado, mas de uma apropriação realizada a partir de interpretação e conclusão do jogo e atravessamento de palavras realizado por aquele autor. Desse modo, Nivalda Costa já aponta no título um possível caminho, uma leitura da salvação subentendida em Sousândrade, para a nação brasileira inundada em repressão e medo, no período da ditadura militar: aprender a sobreviver, a buscar saídas, mesmo imerso pelo regime.

Assim, também brinca e joga com a própria construção do termo “nadar”, usa um hífen e cria “nada-r”, provocando, conseqüentemente, uma duplicidade de sentido. “Aprender a nada” pode aludir ao sentimento de inoperância dos homens da época, que buscavam diferentes formas de combater o governo militar. Todas as palavras e ações, aparentemente, não levavam a nada, pois todas as manifestações eram, de forma geral, repreendidas. Por outro lado, ao possibilitar a leitura “Aprender a nadar”, compara-se a realidade vivenciada com o “mar”, em que os homens podem e devem aprender a nadar, a sobreviver, a mover-se apesar das turbulentas ondas.

É importante ressaltar que essa comparação da realidade com o mar percorre toda a produção. Essa “angústia” literária e humana, por exemplo, é identificada no roteiro *O Pequeno Príncipe ou Ciropédia*, 1976, em que Nivalda Costa revela se perder, por vezes, no turvo “mar”, naquela situação sufocante. Ao mesmo tempo, comenta-se que seus “peixes palavras” não são ouvidos, suas “palavras pensamentos” não são levadas em conta. “[...] ‘Me busco nesse mar que não ouve meus peixes palavras [...]’” (COSTA, [1976], f. 7). Em *Glub! Estória de um espanto*, 1979, tem-se a seguinte passagem: “Não sei se... às vezes penso: Estamos navegando num mar de poucas saídas...”<sup>167</sup> (COSTA, [1979], f.5).

O verso “Mãe-pátria ensinando a nadar!..” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 268) aparece, na íntegra, ao final do roteiro, quando se faz uma ousada representação da nação brasileira daquela época, apresentando-a também como uma mãe. Veja-se um trecho presente na última folha, do testemunho AN<sup>AP</sup>:

[...] Ouve-se uma gravação de pássaros, mares, ventos, jogo de futebol etc..., enquanto todo coro repete gesto de silêncio (Psu) para os personagens do primeiro ato.

---

<sup>167</sup> Em *A Morta*, de Oswald de Andrade, também se observa a comparação do mar com a realidade vivida. Há a seguinte réplica “Beatriz — Navegamos num rio preso!” (ANDRADE, 1991, p. 37). Lembre-se que essa obra, de Andrade, foi tomada por Nivalda Costa na construção de *Aprender a nada-r*.

Todos saem e voltam com **um enorme lençol ou tapete azul ou verde e estende no palco. O Coro e os personagens 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”**

**Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tangas ou se possível nus; deitam-se no tapete.** A VOZ repete decisivamente:

Voz Não pode lavar |<sup>168</sup>Não pode nadar  
New business: Ensaboar | 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”** (COSTA, [1975], f. 9, grifo nosso).

Desse modo, usa-se um “enorme lençol ou tapete azul ou verde” como símbolo nacional e cultural, representando a nação brasileira, naquele momento de repressão e censura, realidade também simbolizada pela ação executada pelos atores, os gestos de silêncio para a plateia. Lembre-se de que os censores identificaram e apontaram tal simbologia, considerando-a uma crítica ao regime, em que se tinha a intenção de distorcer a realidade nacional<sup>169</sup>. Além disso, “vozes gravadas”, representantes dos dominadores, desnudam a situação vivenciada, literariamente, ao declamar a total desordem, o caos, no Brasil, na “zona do sabiá”, a partir de um fragmento d’*O Guesa*, que é exposto entre aspas. Tem-se:

*O Guesa*

(*Animated torrid-Zone* — EMERSON proprietário

a incêndios; G. DIAS nos *fire-proofs* mares:)

— Do caos sejam ecos caóticos,

Qual criação de Jehovah!

= A Plato, Inglaterra;

Palmeiras

A’ tórrida-zona-sabiá!

(SOUSÂNDRADE, 2009, p. 268)

*Aprender a nada-r*

“Do caos, sejam ecos caóticos

Qual criação de Jeová?

Inglaterra, palmeiras

À tórrida zona do sabiá”

(COSTA, [1975], f. 9)

<sup>168</sup> Esta construção é uma tentativa de representar a indicação feita à mão, no texto datiloscrito, pertencente ao Arquivo Privado de Nivalda Costa. Cf. Fac-símile.

<sup>169</sup> Cf. Parecer nº 4475/75, de 16 de maio de 1975. Processo censório da peça Aprender a nada-r. Anexo DD.

Encena-se ainda a realidade como o mar, quando “todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tangas ou se possível nús; deitam-se no tapete”. “A VOZ”, mais uma vez, enuncia o momento histórico vigente, evidenciando a repressão, a censura e o silenciamento impostos, sobretudo, através da repetição da expressão “não pode” relacionada aos verbos de ação “nadar”, “fazer”, “dizer”.

A VOZ repete decisivamente:

Voz Não pode lavar | Não pode nadar  
New business: Ensaboar | fazer  
Não pode cagar Blood Flood | dizer  
**Acender fachos | não pode**

A expressão “Acender fachos” pode ser relacionada ao verso “Herald-o-Nero acceso facho” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 268), em que se alude a um jornal fundado em 1835, conforme aponta Souza (2007); nessa perspectiva, em “Acender fachos não pode”, presente no texto de Nivalda Costa, possivelmente, denuncia-se a falta de liberdade de expressão da imprensa.

As personagens debatem-se e tateiam o tapete, em busca de saídas enquanto “uma voz sangrenta” explica o que se passa, “Mãe-Pátria ensinando a nadar”. As circunstâncias, portanto, eram propícias para o surgimento de novas articulações linguísticas, artísticas e sociais; o contexto histórico-social é tomado como propulsor de ideias e experimentos.

Há, à sétima folha daquele testemunho, um trabalho cênico que pode ser tomado como uma leitura dos Cantos I, II e III, em que se tem como percurso a descida dos Andes até a foz do Amazonas, com descrições da natureza exuberante e do contato dos indígenas com o colonizador. Em *Aprender a nada-r*, projeta-se imagem do rio Amazonas e som das pororocas exibindo a beleza e a riqueza da natureza, bem como o território de disputa entre índios e portugueses. Toma-se o verso “— Pois, ‘tendo a Besta patas d’ursos,’” de Sousândrade (2009, p. 266), a fim de caracterizar os contatos e as trocas étnicas, linguísticas e culturais entre os indígenas, colonizados, e os portugueses, colonizadores. Observa-se:

O Coro continua satirizando tudo e todos, depois de um **som gravado das Pororocas**, saem dançando xaxado, enquanto um **slide das Pororocas do Rio Amazonas é projetado**. O homem 3 do Coro convenientemente **vestido de índio fala rápido com sotaque português** na saída de cena do Coro: **‘Pois tendo a besta patas d’ursos’**. Finda o som do xaxado (COSTA, [1975], f. 7, grifo nosso).

Confrontam-se, ainda, outros fragmentos, do Canto X, com trechos do roteiro estudado, do testemunho AN<sup>AP</sup>, em que se observam alguns movimentos<sup>170</sup>:

*O Guesa*

(Côro dos contentes, TYMBIRAS, TAMOYOS, COLOMBOS, etc., etc.; **musica de C. GOMES a compasso da sandália d'EMPEDOCLES:**)<sup>171</sup> (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 257).

(V. HUGO e P. VISGUEIRO:)  
**Ser cego, ser surdo, ser mudo,  
Magistrado, eis a perfeição...  
= A cada um perdido  
Sentido,  
S'enche, Poeta. o teu coração!**  
(SOUSÂNDRADE, 2009, p. 252).

(‘Voltam feitiços contra feiticeiros’; mãos divinas oferecendo o ‘copo-d’agua-DEUS’ aos ‘que teem sede de justiça’:)

**O’ burglars, Gomorrha e Sodoma  
Fugiram os queridos dos céus!  
No sulphur quedando  
E estoirando  
Os Sodomões e os Gomorrheus!**

(Dois reverendos espatifandos-e [sic] ao clarão do fogo celeste:.) (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 267).

(Episcopaes com a igreja cheia de fiéis e fazendo banca-rôta:)

**Reconstruiriam-se templos  
Com tão vasta congregação  
N’um dia... ai dollares!..  
E altares,  
Cruz, tudo ao credor, ao leilão!**  
(SOUSÂNDRADE, 2009, p. 261).

*Aprender a nada-r*

Continuam a falar desordenadamente e cada vez mais alto e 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**

O homem do coro (voz fina, estridente, clara e rápida) fala em tom de reza:

**Ó burglars, gomorra e sodoma  
Fugiram os queridos dos céus  
No sulfur  
Quedando e estourando  
Os sodomões e gomorréus**

**Dois outros elementos do coro depois de vestirem-se de padres, aproximam-se dando pulinhos, dão uma barrigada** e recuam falando em uníssonos:

**Construíram-se templos  
Com tal vasta congregação  
Num dia... Ai! Dólares!?!..  
E altares  
No outro tudo ao credor, ao leilão**  
(COSTA, [1975], f. 8).

Nivalda Costa, envolvida no mundo sousandradino, também utiliza em sua produção uma obra do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896), entretanto, diferentemente, da indicada em *O Guesa*, o hino “Saudação ao Brasil” (1876), seleciona a

<sup>170</sup> Destacar-se-ão, em negrito, passagens dos textos relacionados, ao longo das subseções, a fim de ressaltar e explicitar movimentos realizados, não se registrando mais, nesses casos, a expressão “grifo nosso”.

<sup>171</sup> “Há aí referências a Gonçalves Dias (*Os Timbiras*), Domingos José Gonçalves de Magalhães (*A Confederação dos Tamoios*), Manuel de Araújo Porto Alegre (*Colombo*) e às dedicatórias altissonantes de seus poemas a Dom Pedro II. Carlos Gomes, a quem o Imperador, por telegrama, encomendara a composição de um hino ao Centenário da República Americana, para ser executado na abertura da Exposição de Filadélfia, é também envolvido na sarabanda. A simples justaposição ideográfica de alguns típicos fragmentos dessas louvações, transliterados ou arremedados, cria a atmosfera geral de burla e engodo, reforçada pela alusão às sandálias vomitadas, segundo a lenda, pelo vulcão Etna, para desmascarar a falsa ascensão de Empédocles, o filósofo de Agrigento, levado ao suicídio pelo desejo de glorificar-se.” (CAMPOS, 2002, p. 82-83, grifo do autor).



ópera “O Guarani”<sup>172</sup> (1868) – música baseada no romance homônimo, (1857), indianista, de José de Alencar, em que se retratam, justamente, a natureza brasileira, o contato dos portugueses com índios aimorés e a luta pela liberdade –, adaptando-a ao contexto baiano, “uma gravação carnavalesca” realizada por músicos, especialmente, para a encenação.

Observa-se uma inversão em “ser cego, ser mudo, ser surdo eis a perfeição” ao invés de “ser cego, ser surdo, ser mudo, / Magistrado, eis a perfeição...”, enfatizando-se, com esse recurso, o sentimento de silenciamento vivenciado durante o contexto militar, evidenciado e simbolizado, posteriormente, com os gestos de silêncio feitos para as personagens do primeiro ato e para o público. Além disso, deixa-se explícito que o “ideal”, “a perfeição”, para o regime, era o homem passivo, que não ia de encontro aos ditames impostos, permanecendo inerte, cego, mudo e surdo diante da realidade.

Vale ressaltar que há apropriação e transformação no que diz respeito à *performance* dos atores em “Dois outros elementos do coro depois de vestirem-se de padres, aproximam-se dando pulinhos, dão uma barrigada e recuam falando em uníssono [...]” (COSTA, [1975], f. 8) que se assemelha às informações entre parênteses expostas em *O Guesa*: “(Dois reverendos espatifandos-e [sic] ao clarão do fogo celeste)”, (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 267), e “(Episcopaes com a igreja cheia de fiéis e fazendo banca-rôta)” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 261). Nessa passagem, pode-se pensar na relação entre a igreja católica, representada pelos padres, e o governo. Inicialmente, os responsáveis pela igreja apoiaram a intervenção militar na política, entretanto, ao constatar o caráter repressivo e autoritário do regime, começou um movimento de repúdio. Após o Ato Institucional nº. 5, em 1968, os católicos entram em conflito direto com os militares, denunciando injustas sociais e buscando mudanças políticas, ao mesmo tempo em que se tornou também vítima daqueles.

Para além dessas questões, na construção do roteiro, foram levados em consideração, em especial, dois procedimentos cênicos, a desvinculação ator/personagem e o ecletismo de gênero e estilo, oriundos do teatro épico postulado por Brecht e retomados por Boal, no teatro do oprimido, revelando, mais uma vez, a transtextualidade do tecido. Esses procedimentos proporcionaram uma desordem em relação às convenções teatrais.

Rosenfeld (2010) evidencia que Bertold Brecht propôs que o ator deveria narrar seu papel, mostrando ao público uma personagem, mantendo distância do mesmo, de modo que

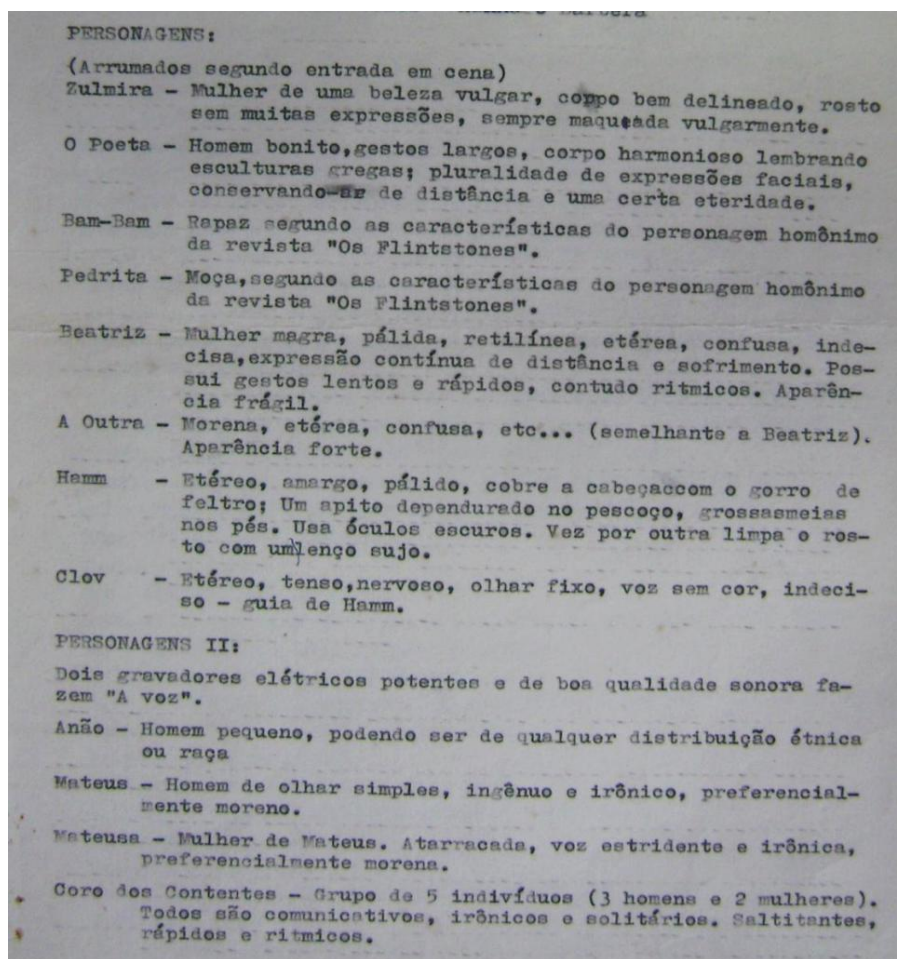
---

<sup>172</sup> Nos dias 28, 30 de abril e 02 de maio de 2011, realizou-se a primeira montagem baiana, da ópera O Guarani, em Salvador, com artistas da Associação Lírica da Bahia, músicos da Orquestra Sinfônica da Bahia, bailarinos da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado e atores locais, no palco principal do Teatro Castro Alves. Disponível em: <http://www.tca.ba.gov.br/11/0411/OGuarani.htm>.

não houvesse identificação emocional por parte dos atores ou do público, favorecendo uma apreciação crítica. Algumas vezes, a fim de alcançar esse objetivo, propunha que uma mesma personagem não fosse representada por apenas um ator, mas por todos. Boal, no Sistema Coringa, estabelece diálogo com Brecht, indicando, no texto *Zumbi*, que os atores nunca saem de cena, assumindo diferentes personagens diante do público. De acordo com Boal (1983, p. 199), nessa “estrutura de elenco”, alguns atores permaneciam no tempo e no espaço dos espectadores, enquanto outros viajavam a outros lugares e épocas, resultando a montagem em uma “colcha de retalhos’ formada por pequenos fragmentos de muitas peças, documentos, discursos e canções”.

Nesse sentido, apropria-se de personagens e fragmentos, de diferentes obras, que saem de dentro de gavetas de uma grande estante, principal elemento que constitui o cenário, uma biblioteca. As personagens são caracterizadas, à folha 1, como são apresentadas nas obras as quais pertencem, portanto, no primeiro ato, agem de acordo com seus contextos, com características, falas e comportamentos próprios, situadas 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*; BamBam e Pedrita, de *Hanna e Barbera*; Mateus e Mateusa, da obra de Qorpo Santo, além do Coro dos contentes, de *O Guesa*. Vê-se:

Figura 20 – Recorte de datiloscrito (AN<sup>AP</sup>)<sup>173</sup>



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa

Nivalda Costa, em entrevista, discorre sobre a constituição das personagens e a elaboração do texto, comentando, conseqüentemente, a apropriação realizada, a desvinculação de textos e de personagens tomados emprestados e a ressignificação desses no contexto de *Aprender a nada-r*, demonstrando-se consciente do trabalho de dessacralização realizado, brincando e jogando com o fazer literário e teatral, sobretudo, com a construção de personagens. Lê-se:

*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 [...] (informação verbal)<sup>174</sup>.

[...] eu pensei um texto pelo nome *Aprender a nada-r*, em que criando um espaço fictício, era um espaço da própria literatura, era o cenário de *Aprender a nada-r*, era uma biblioteca, era um grande arquivo com várias gavetas, gavetas onde se

<sup>173</sup> Cf. Anexo CC.

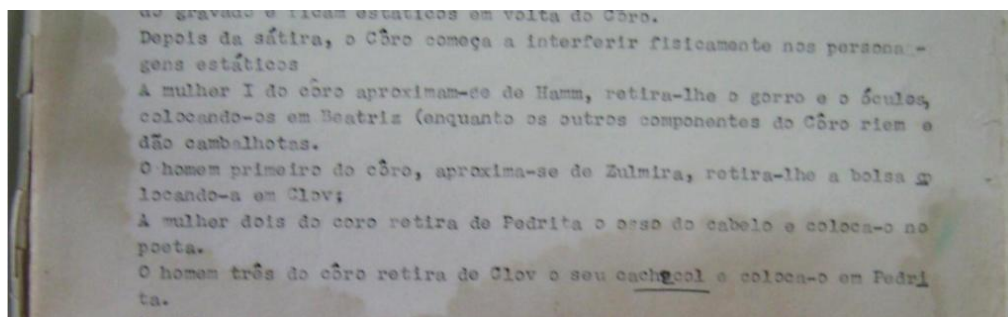
<sup>174</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

armazenavam literaturas. E os personagens de *Aprender a nada-r* eram personagens 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 [...] Bambam e Pedrita, nós tínhamos o próprio Guesa Errante, [...] coro dos contentes, tínhamos também dois personagens Mateus e Mateusa e aí nós fizemos uma ilustração deles, que era de Qorpo Santo que também fazia parte [...] (informação verbal)<sup>175</sup>.

No segundo ato, aquelas mesmas personagens passam a vivenciar outra realidade, agora, no mesmo tempo e espaço dos espectadores, o contexto ditatorial, assumindo diferente configuração. Dessa forma, os atores incorporam diversos personagens diante da plateia, por meio da substituição de adereços e, conseqüentemente, da mudança de personalidade, provocando estranhamento do público. Essa ação, em que o coro tocava um objeto, bem como quando os personagens o tocavam, era evidenciada por um som realizado pela sonoplastia<sup>176</sup>. A seguir, respectivamente, observam-se um comentário de Nivalda Costa sobre esse procedimento e um trecho do texto, à sexta folha, em que se ilustra tal situação:

[...] Bem, 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, então, por exemplo, [...] [se uma personagem] encosta em Hamm, ela adquiria dados da personalidade de Hamm ou dados do figurino que Hamm usava, [...] tudo isso mexia com a plateia completamente [...] (informação verbal)<sup>177</sup>.

Figura 21 – Recortes do datiloscrito (AN<sup>AP</sup>)<sup>178</sup>

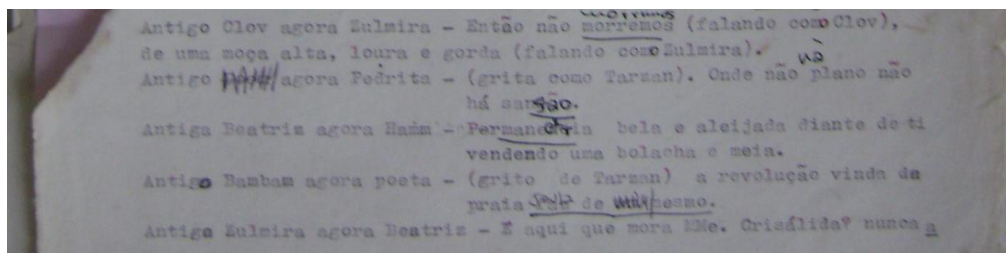


<sup>175</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>176</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>177</sup> Informação obtida em entrevista (2007).

<sup>178</sup> Cf. Anexo CC.



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa

Constata-se, então, uma leitura da obra de Brecht e de Boal, na produção de Nivalda Costa em que uma mesma personagem é representada por diferentes atores, em cena, diante do público. Joga-se também com o espaço e com o tempo, pois, inicialmente, as personagens permanecem em seu espaço e tempo específico, mas, depois, as mesmas perdem-se, misturam-se, trocam adereço e personalidade, passando a viver no tempo e espaço do espectador, no contexto da ditadura. Este tecido, portanto, é formado por personagens e fragmentos de outras obras, por isso, definido por Nivalda Costa como um enxerto. Em matéria veiculada no jornal *A Tarde*, a mesma assegura:

[...] '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 autores). 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).<sup>179</sup>

Em relação ao ecletismo de gênero, propõe-se que cada cena seja autônoma, tenham-se comédia, drama, sátira, melodrama e outros, de modo independente, dentro do mesmo espetáculo, visando, segundo Boal (1983, p. 199), também, à criação do caos estético. Nivalda Costa define *Aprender a nadar* como “comédia – enxerto lírico”; constatam-se, de fato, diferentes estilos (comédia, drama, sátira e revista) e fragmentos de outras obras na constituição de seu texto. No início do texto, há um drama em que as personagens são surpreendidas e aprisionadas em uma enorme rede de caçar borboletas, bem como, no final do segundo ato, quando as personagens debatem-se em busca de saídas. Posteriormente, evidencia-se uma crítica ao governo vigente, propondo-se mudanças.

Em outra cena, há uma espécie de revista, em que se projetam *slides* sobre histórias em quadrinhos, momento em que entram no palco Bambam e Pedrita, personagens do desenho animado *The Flintstones*, (Os Flintstones), série de televisão, produzida pela empresa Hanna-Barbera Productions, de William Hanna e Joseph Roland Barbera, de 1960 a 1966.

---

<sup>179</sup> Cf. Anexo B.

Essa foi a primeira e a mais duradoura série animada de comédia a exibir uma história contínua num episódio de meia hora e em horário nobre.<sup>180</sup> Esse desenho retrata uma família que mora na era pré-histórica, mas com o conforto do mundo moderno, tendo como protagonista Fred Flintstone, pai de Pedrita, amigo de Barney Rubble, pai de Bambam, filho adotivo que possui força física extraordinária. Em *Aprender a nada-r*, testemunho AN<sup>AP</sup>, tem-se:

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 (COSTA, [1975], f. 3).

O cômico fica por parte do anão vestido de bebê, que sai engatinhando da plateia e interrompe uma cena, invertendo as posições das setas postas no palco; e do “Coro dos contentes” que, no início do segundo ato, junto com as personagens Mateus e Mateusa, encenam um carnaval e lambuzam-se de tintas, no palco, ironizando, caricaturando e interferindo, fisicamente, nas personagens do primeiro ato. O teor lírico é alcançado a partir de diferentes fragmentos literários recitados pelas personagens ao longo do texto.

Na maioria desses casos, há uma apropriação, praticamente, uma transcrição, de trechos dos outros textos, pois, como fora enunciado, nesse primeiro ato, as personagens agem como nas obras das quais foram tomadas. À segunda folha do roteiro, após indicações sobre o cenário e posições cênicas, Zulmira e Madame Crisálida, essa não identificada na lista das personagens, mas também presente em *A Falecida*, iniciam um diálogo que se apresenta também em Nelson Rodrigues.

Em 1953, no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, Nelson Rodrigues estreou *A Falecida*. Segundo Malgadi (1985), o seu lançamento “inaugurava a fase mais prolífica do dramaturgo e que o acompanharia até a morte”. Nessa obra, narra-se a história de um casal da classe média baixa, da Zona Norte, do Rio de Janeiro. Zulmira sofre de tuberculose e Tuninho, desempregado, gasta o dinheiro que recebeu devido a uma indenização.

Ciente (por intuição e não por diagnóstico médico) de que está prestes a morrer, Zulmira vai da cartomante ao banheiro, ao quarto, à igreja teofilista, à casa dos pais, à agencia funerária e ao consultório, numa rápida sucessão de cenários, até a hemoptise fatal (MAGALDI, 1985, p. 12).

---

<sup>180</sup> Informações disponíveis em: <http://www.hannabarbera.com.br/hb.php>. Acesso em: 20 jul. 2011.

Na construção de *Aprender a nada-r*, testemunho AN<sup>AN</sup>, Nivalda Costa toma uma parte da primeira cena, de Nelson Rodrigues, a ida de Zulmira à casa da cartomante, o que demonstra o apego da personagem ao mundo mágico e irracional, para também iniciar seu roteiro. Tem-se:

*A Falecida*

([...] Luz móvel. **Entra Zulmira, de guarda-chuva aberto. Teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo.** A moça está diante de um prédio imaginário. **Bate na porta, também imaginária. Surge Madame Crisálida** com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de 10 anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. **Zulmira tosse muito.**)

Madame Crisálida — Quem é?

Zulmira — Por obséquo. Eu queria falar com Madame Crisálida.

**Madame Crisálida — Consulta?**

**Zulmira — Sim...**

**Madame Crisálida — Da parte de quem?**

**Zulmira — De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia.**

(Madame, sempre acompanhada pelo garoto de dedo no nariz, abre a porta imaginária.)

**Madame Crisálida Sou eu. Vamos entrar. (Zulmira entra, fechando o guarda-chuva.)**

Zulmira — Com licença.

(Madame suspira.)

**Madame Crisálida — É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana.**

**Zulmira — Caso sério!**

**Madame Crisálida — Mas Deus é grande.**

**(Zulmira e Madame apanham uma cadeira, atrás das cortinas.)**

**Madame Crisálida — Sente-se.**

(Senta-se Zulmira.)

**Zulmira — Obrigada.**

(Madame senta-se também.)

**Madame Crisálida — Não repare a desarrumação!**

**Zulmira — Ora...**

(Madame começa a embaralhar as cartas ensebadas.) (RODRIGUES, 1985, p. 57-58).

*Aprender a nada-r*

[...]

Barulho de chuva (aguaceiro). Zulmira batendo na porta.

Surge Mme. Crisálida. Zulmira tosse muito.

Mme. Crisálida — Consulta?

Zulmira — Sim...

Mme. Crisálida — Da parte de quem?

Zulmira — De uma moça alta, gorda, loura, que esteve aqui outro dia.

Mme. Crisálida — Ah!... Vamos entrar.

(Zulmira entra fechando a porta).

Mme. Crisálida — É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana.

Zulmira — Coisa séria!

Mme. Crisálida — Mas Deus é grande!

(Zulmira e Mme. Crisálida arrastam cadeiras).

Mme. Crisálida — Sente-se.

Zulmira — Obrigada.

Mme. 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 (COSTA, [1975], f. 2).

Da obra de Nelson Rodrigues, Nivalda Costa faz algumas modificações para acomodá-la ao seu texto. Há algumas transformações, sobretudo, no que diz respeito às didascálias. Omitem-se informações quanto ao uso de guarda-chuva, à existência de porta imaginária, à

descrição de Madame Crisálida e à criança presente, possivelmente, devido à estrutura trabalhada, um roteiro, que será desvelado e desdobrado durante ensaios e em cena, não se tratando de obra a ser publicada, que será lida por diferentes leitores.

Acrescentam-se informações em “moça alta, gorda, loura” descrita em Nelson Rodrigues como “moça assim, assim”, dando mais precisão à conversa. Nivalda Costa aproveita-se do trecho “Mme. Crisálida — É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana. / Zulmira — Caso sério! / Mme. Crisálida — Mas Deus é grande!” para denunciar a violência vivenciada no contexto da ditadura, e, por isso, faz uma alteração na réplica “Caso sério!”, restrito àquele episódio, escrevendo “Coisa séria!”, provocando uma ampliação, uma vez que todos os cidadãos estavam sujeitos à agressão.

Após exposição desse diálogo entre Zulmira e Madame Crisálida, constata-se que nem todas as obras consultadas foram listadas naquela “bibliografia”, inicialmente, informada. Sente-se falta de importante referência, o *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, 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). De acordo com Teles (2009, p. 411, grifo do autor), a grande contribuição dos modernistas diz respeito a dois aspectos básicos, a saber: “*abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional [...]*”.

Em consonância com Oswald de Andrade, Nivalda Costa, no testemunho AN<sup>AN</sup>, utiliza-se de alguns fragmentos do Manifesto na construção de seu discurso militante, enfatizando o teor vanguardista e revolucionário do projeto. É importante enfatizar que *Aprender a nada-r* foi seu primeiro trabalho oficial, o que demonstra coragem e ousadia da artista, revelando, desde o início, à sociedade e ao governo, sua postura de combate. Comparem-se:

*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.

*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 jurisconsultos, perdidos



[...]  
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.  
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 pegar’ e de equações.

[...]  
O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.  
[...] (TELES, 2009, p. 472-477).

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, [1975], f. 3).

Percebe-se no trecho selecionado, que Nivalda Costa não faz uma indicação formal, com uso das aspas para marcar o início e o fim dos trechos transcritos, recortados e colados. Além disso, observa-se 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. Há o acréscimo do adjetivo “doce” em “raça doce, crédula e dualista”. Vale ressaltar que é a personagem “O Poeta” quem recita o manifesto, discurso de contestação, pouco antes de cair da estante e iniciar a cena. Essa personagem é responsável por um problema técnico no sistema controlador e dominante, representado por “A Voz”.

As personagens “O Poeta”, “Beatriz” e “A Outra” são tomadas emprestadas de *A Morta*, de Oswald de Andrade, texto constituído por três quadros (1º. O país do indivíduo; 2º. O país da gramática; 3º. O país da anestesia) que formam um panorama de análise. Nivalda Costa apropria-se daquelas personagens e de fragmentos dos textos somente do primeiro quadro. No testemunho AN<sup>AN</sup>, algumas réplicas da personagem A VOZ, realizado por “dois gravadores elétricos potentes e de boa qualidade sonora” (COSTA, [1975], f. 1), que

representam os dominadores, correspondem a réplicas de O Hierofante, de Oswald de Andrade, que é retratado como “[...] um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. [...]” (ANDRADE, 1991, p. 29). Vê-se:

*A Morta*

**BEATRIZ** — Socorro!

**O HIEROFANTE** — Ninguém te ouvirá no país do indivíduo! (ANDRADE, 1991, p. 43)

**A OUTRA** — A jaula de si mesmo...

**O HIEROFANTE** — Os vegetarianos querem retroceder na primitiva direção. Comei da *Árvore da Vida*, em pratos industriais (ANDRADE, 1991, p. 40).

**O POETA** — Não haverá progresso humano enquanto houver a frente única sexual (ANDRADE, 1991, p. 41).

A OUTRA — Somos um colar truncado.

O POETA — Quatro lirismos...

BEATRIZ — E um só lírio doente...

O POETA — No País dissociado...

A OUTRA — Da existência estanque...

[...]

BEATRIZ — **Nunca abra.** (ANDRADE, 1991, p. 36)

A OUTRA — Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo.

BEATRIZ — Entrás pela janela equívoca do meu ser, Poeta! (ANDRADE, 1991, p. 36).

**A OUTRA** — Onde não há plano não há sanção (ANDRADE, 1991, p. 37).

A OUTRA — Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta — o teatro.

O POETA — Se atirasses do primeiro impulso não morrerias inteira.

BEATRIZ — Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo.

A OUTRA — Ganharíamos dinheiro!

BEATRIZ — Me arrastarias torta e bela pelas ruas com a tua musa quebrada!

A OUTRA — Seria a irradiação de meu clima!

O POETA — Qual dos crimes?

BEATRIZ — Fui violada como uma virgem!

*Aprender a nada-r*

**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.

**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!** (COSTA, [1975], f. 3)

A Outra — Somos um colar truncado.

O Poeta — (voz) Quatro lirismos...

Beatriz — E um só lírio doente.

O Poeta (slide e voz) — No País dissociado...

A Outra — Da existência estanque...

Beatriz — **Nunca abre a porta...**

**(A claque irrompe, assustadas elas se abraçam e dialogam)**

**O Poeta (voz) — ... quando batem ou batucam.**

A Outra — Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo...

Beatriz — E entras pela janela equívoca do meu ser, Poeta!

**O Poeta (voz)** — Onde não há plano não há sanção (COSTA, [1975], f. 4).

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.

Beatriz (**tragicamente shakespeariana**) — Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo pedaços de meu espetáculo.

A Outra (**pensativa e decisiva**) — Ganharíamos dinheiro!

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?

(ANDRADE, 1991, p. 36).

Beatriz (**trágica**) — **Oh!** Fui violada como uma **virgem**.

**BEATRIZ** — Sou a raiz da vida, onde toda revolução desemboca, se espraia e para.

**O POETA** — Um dia se abrirá na praça pública o meu abscesso fechado! Expor-me-ei perante as largas massas... (ANDRADE, 1991, p. 40).

[...] **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! (ANDRADE, 1991, p. 41).

**A Outra** — E o sexo? O inimigo interior!  
**Beatriz** — Sou a imagem do sexual.

**A Voz** — Ótimo! A senhora é uma excelente colaboradora! (COSTA, [1975], f. 5)

Há trocas de réplicas entre O Poeta, Beatriz e A Outra, por exemplo, a expressão “Socorro!”, em *Aprender a nada-r*, é proferida pela personagem O Poeta, e não por Beatriz, como em *A Morta*. Há transformações de algumas réplicas, como: “Poeta — A jaula de mim mesmo” ao invés de “A OUTRA — A jaula de si mesmo...” e “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!” em relação a réplica “O POETA — Não haverá progresso humano enquanto houver a frente única sexual”. Tais transformações evidenciam o importante papel do intelectual e do artista na sociedade, demonstrando que esses homens vão à frente na luta contra injustiça e autoritarismo.

Há acréscimos de réplicas que consolidam o discurso entre as personagens no texto *Aprender a nada-r*, por exemplo, em “Poeta — Desmanchastes meu sonho / VOZ — Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos”; “O Poeta (voz) — ... quando batem ou batucam.”; “Beatriz — Sou a imagem do sexual. / A Voz — Ótimo! A senhora é uma excelente colaboradora!”. Tem-se ainda acréscimo de breves indicações cênicas, procedimento, possivelmente, resultante de uma preocupação em informar, pensando nos atores, como em “(voz irônica)”, “(tragicamente shakespeariana)”, “(pensativa e decisiva)”, “(mais trágica ainda)”, “(excitada e profética)”, “(voz espantada)”, “(trágica)”, “(recitando)”, indicações em que se esclarecem características das personagens.

Constatam-se também reduções, por exemplo, “VOZ (irritada) Vegetariano!” em *Aprender a nada-r*, correspondendo à réplica “O HIEROFANTE — Os vegetarianos querem retroceder na primitiva direção. Comei da Árvore da Vida, em pratos industriais”, em *A Morta*. A pontuação também foi alterada, vê-se: “Ninguém te ouvirá no país do indivíduo”, “Vegetariano!” (supressão e acréscimo, respectivamente, do ponto de exclamação); “E um só

lírio doente.” (substituição de reticências por ponto), “Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo...” (substituição de ponto por reticências); “Oh! Fui violada como uma virgem.” (deslocamento do ponto de exclamação).

Nivalda Costa utilizou-se de trechos de *O direito de nascer* para compor sua obra, apropriação realizada a partir de experiências pessoais, em que ouvia radionovela com sua avó<sup>181</sup>. Aquela novela, originalmente, escrita para o rádio pelo cubano Félix Caignet, em 1940, teve muitas regravações e foi apresentada de diversas formas (rádio, cinema e telenovela), em toda a América Latina, estreando, em 1948, em uma emissora cubana de rádio. 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”. No Brasil, houve três adaptações em forma de telenovela, a saber:

[...] A primeira, [...] transmitida pela TV Tupi (São Paulo) e TV Rio (Rio de Janeiro) entre 1964 e 1965 foi adaptada por Thalma de Oliveira e Teixeira Filho. O primeiro grande sucesso da telenovela brasileira [...].

[...] A segunda versão brasileira aconteceu entre 1978/1979 pela TV Tupi. Foi um artil utilizado pela emissora que precisava recuperar a liderança já perdida há muito tempo. [...].

[...] A terceira, e até o momento última versão de *O Direito de Nascer* no Brasil, foi veiculada pelo SBT em 2001. Gravada em 1997 (pela produtora JPO) [...] (ALENCAR, 2009, p. 10-11).

Em *Aprender a nada-r*, no testemunho AN<sup>AN</sup>, a gravação de trechos dessa novela é executada após saída de cena do “anão-bebê” que inverte as posições das setas, gerando mudanças no destino das personagens que caem da estante, em seguida. Pode-se pensar aquela personagem como uma representação do filho da jovem Maria Helena, rejeitado pelo pai e pelo avô, e criado pela empregada Maria Dolores, em *O direito de nascer*. O menino, Albertinho, já adulto, torna-se médico e, sem saber, mudará o rumo de sua vida, ao salvar seu avô que estava muito doente. Há, no texto *Aprender a nada-r*:

[...] Imediatamente ouve-se uma sirene e uma voz feminina que anuncia: “Hora do almoço”. **A luz é jogada para a plateia, de onde vez 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**

---

<sup>181</sup> Cf. Subseção 2.2.

**gravação de trechos da novela “O Direito de Nascer”, enquanto descem lentamente da estante Beatriz e a Outra. [...] (COSTA, [1975], f. 4, grifo nosso).**

Em relação à “gravação de sons construídos pelos atores”, segundo Nivalda Costa, “mediante as confusões que vão acontecendo na empresa, há vozes [...], várias vozes que falam, que criticam [...], que repetem chavões da ditadura militar, da época, [...] ‘Brasil, um lixo’, enfim, alguns desses chavões são característicos da ditadura, da época [...], e eles [os atores] expressam em exposição sonora e depois em silêncio” (informação verbal)<sup>182</sup>.

Nivalda Costa apropria-se ainda das personagens Hamm e Clov, do texto *Fim de partida*, tradução da obra *Fin de partie*, de Beckett, estreada em 1957, em que os habitantes vivem como últimos sobreviventes de um período pós-guerra. A relação entre o par central da obra, Hamm e Clov, “é a de opressor e oprimido, uma dependência recíproca fundada em amor e ódio e em diálogos sadomasoquistas como que encenados por um par de canastrões” (ANDRADE, 2002, p. 15).

[...] Como os pontos altos da produção beckettiana nos pós-guerra, *Fim de partida* volta-se para a esterilidade da passagem do tempo e para a impossibilidade visível de ainda tentar significar em um mundo esvaziado de sentido, através de palavras desgastadas e insignificantes. Na peça, como nos romances da trilogia, este processo é acompanhado a partir do ponto de vista de uma subjetividade declinante. [...] (ANDRADE, 2002, p. 23).

Comparem-se os textos:

*Fim de partida*

[...]  
Hamm  
**Não vou lhe dar mais nada para comer.**  
Clov  
**Então nós vamos morrer.**

Hamm  
**Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer. Você vai ter fome o tempo todo.**  
Clov  
**Então não vamos morrer. (Pausa) Vou buscar o lençol.**  
*Vai até a porta.*

Hamm

*Aprender a nada-r*

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.**

Clov — **Então não morreremos.**

Hamm — **Não vale a pena. Dar-te-ei uma**

---

<sup>182</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

**Deixe. (Clov pára) Vou lhe dar um biscoito por dia. Um biscoito e meio (Pausa) Por que você continua comigo?**

Clov  
**Por que você não me manda embora?**

Hamm  
**Não tenho mais ninguém.**

Clov  
**Não tenho outro lugar.**

*Pausa*  
[...] (BECKETT, 2002, p. 43-44).

**bolacha por dia (pausa) bolacha e meia (pausa), bolacha e meia (pausa) por que é que ficas comigo?**

Clov — **Por que é que tu me tens?**

Hamm — **Não há outra pessoa**

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[s] 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 (COSTA, [1975], f. 5-6).

Realizaram-se algumas transformações nas réplicas em “bolacha”, “Não vale a pena”; “por que é que ficas comigo?” correspondendo a “biscoito”; “Deixe”; “por que você continua comigo?”, respectivamente. Há redução de algumas réplicas, como, em “Então morremos” relacionada a “Então nós vamos morrer” e “Dar-te-ei apenas o suficiente para impedir que morras. Terás sempre fome” equivale a “Vou lhe dar apenas o suficiente para você não morrer. Você vai ter fome o tempo todo”. Têm-se também supressão de algumas indicações cênicas, como, “Vai até a porta”; “Clov pára”.

Nesses procedimentos percebe-se uma contextualização e ressignificação da obra de Beckett, em que Nivalda Costa faz ajustes necessários à sua realidade. As réplicas trocadas entre as personagens tornam-se, em *Aprender a nada-r*, mais curtas, incisivas e rígidas. A relação entre opressor e oprimido é intensificada, e a troca do substantivo “biscoito” por “bolacha”, provavelmente, deve-se à duplicidade de sentido deste termo, em que se tem bolacha alimento e bolacha porrada, em consonância com o contexto da ditadura militar.

Há acréscimo de réplicas, em “Clov (brada) — Tudo isso é muito frágil, nosso autor é subjetivo”; nessa passagem, Nivalda Costa, possivelmente, faz remissão a Samuel Beckett,

autor e diretor da obra teatral tomada emprestada, revelando, literalmente, através das réplicas das personagens, conhecimento e admiração pelo trabalho daquele artista. Segundo Andrade (2002, p. 7), “[m]emórias voluntariamente embaralhadas ao ficcional estão na base da prosa que o fizeram [Beckett] um dos nomes centrais do modernismo europeu. [...]”.

Em relação às personagens e aos fragmentos apropriados, é importante lembrar que Bambam e Pedrita, de Hanna e Barbera, e, Mateus e Mateusa, de Qorpo Santo, em *Aprender a nada-r*, não possuem réplicas, diferentemente, das demais personagens. Mateus e Mateusa, juntamente, com o Coro dos contentes reproduzem, no início do segundo ato, falas das personagens do primeiro espaço. Constata-se também que os atores que interpretam membros daquele Coro transformam-se em diferentes personagens, como em índio e em padre, demonstrando-se polivalentes, podem desempenhar qualquer papel na peça.

Nivalda Costa (des)caracteriza as personagens Mateus e Mateusa ao apresentá-las como “rápidos e eletrizantes”, que “lambuzam-se de tintas”, ao contrário da performance constatada no texto de Qorpo Santo (2004) em que se apresenta uma história de amor entre um casal de idosos, ambos de oitenta anos, pais de três jovens.

É necessário destacar que, ao longo do texto, há utilização de vários elementos sonoros e gravações constantes que cortam as cenas. Além das réplicas referentes à personagem A VOZ, tem-se som de clave, sirene, barulho de chuva e gravações de trechos do manifesto, de uma voz feminina, de sons construídos pelos atores, de aula de lógica, de uma canção e de trechos de radionovela que compõem diversas passagens. Os gravadores, que representam A VOZ, transmitem a impressão de que os homens estão sendo vigiados, o tempo todo, e, de que a qualquer momento, os mesmos podem ser surpreendidos pelos dominadores presentes em todos os lugares.

Dessa forma, ao construir *Aprender a nada-r*, Nivalda Costa, como sujeito de seu tempo, realiza uma leitura e contextualização daqueles autores e daquelas obras, apropriando-se de personagens e fragmentos na elaboração de um tecido plural, em que se manifestam e se apresentam concepções ideológicas, estéticas e políticas, da mesma e, conseqüentemente, do Grupo Testa.

#### 4.2 PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE *ANATOMIA DAS FERAS*

Ao final do texto *Anatomia das feras*, à penúltima folha, do testemunho **AF<sup>EXB</sup>**, Nivalda Costa indica as obras consultadas para a construção do texto. Veja-se:

TEXTOS SUBSIDIÁRIOS — Neruda, Pablo — AMÉRICA, NO INVOCO TU  
NOMBRE EN VANO  
Hughes, Langston — EU TAMBÉM SOU  
AMÉRICA  
Borges, Jorge Luis — FRAGMENTOS DE UM  
EVANGELHO APOCRIFO  
Andrade, Oswald — O COISA  
Quadros, Jânio — CANTOCHÃO DOS  
IMPERATIVOS CATEGÓRICOS (COSTA, [1978],  
f. 11).

Em entrevista, Nivalda Costa revelou que algumas referências expostas não chegaram a ser usadas, pois se tratava de um trabalho preliminar que seria retomado posteriormente. Entretanto, interrompeu-se a elaboração e encenou-se o roteiro da forma como se apresentava, em dois momentos distintos, ambos em Salvador, conforme apontado<sup>183</sup>. Portanto, além da natureza de um roteiro teatral, tem-se ainda um trabalho não terminado, representante de uma fase de um processo que se tencionava continuar.

Desse modo, tem-se, naquele texto, a última fase de intervenção de Nivalda Costa, o “nível terminal”, “nível máximo”, que, segundo Duarte (1995), é um conceito circunstancial, pois, “o processo poderá ter acabado ali por razões a ele externas, por exemplo a morte do autor, a perda do manuscrito, uma interrupção para trabalhar em outro texto e que depois não foi retomada, etc. [...]” (DUARTE, 1995, p. 344). Pode-se ter interrompido a feitura de *Anatomia das feras* a fim de cumprir prazos, uma vez que o espetáculo foi uma promoção da Fundação Cultura do Estado da Bahia, como se observa no programa da peça<sup>184</sup>. Além disso, em 1978, Nivalda Costa retomou *Vegetal Vigiado*, (1977), reescrevendo-o, e elaborou *Glub! Estória de um espanto*, pois, em cinco de fevereiro de 1979, solicitou exame censório do mesmo.

A escolha e a seleção daqueles diferentes autores e, conseqüentemente, a apropriação de suas obras na construção do roteiro em questão vão ao encontro dos propósitos sócio-políticos de Nivalda Costa uma vez que se tratam de artistas, exceto Jânio Quadros, é claro, engajados sócio, estética e/ou politicamente. Oswald de Andrade, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges, no Brasil, no Chile e na Argentina, respectivamente, são representantes, o primeiro, do Modernismo e, os dois últimos, do Boom latino-americano<sup>185</sup>; e Langston Hughes,

---

<sup>183</sup> Cf. Subseção 3.2.

<sup>184</sup> Cf. Anexo AA.

<sup>185</sup> Trata-se do movimento literário que surgiu na década de 1960, quando o trabalho de um grupo de romancistas latino-americanos foi amplamente divulgado no mundo.



estadunidense, que escreveu, principalmente, sobre o racismo e o estilo de vida das comunidades afro-americanas, apoiando o movimento negro.

O roteiro tem como tema a Revolta dos Malês<sup>186</sup> ocorrida em 25 de janeiro de 1835, em Salvador, durante o período regencial, em que africanos, em sua maioria, muçulmanos, escravizados, organizaram-se e planejaram um levante contra o governo, opondo-se à escravidão e à intolerância religiosa. Segundo Reis (2003), uma patrulha surpreendeu o grupo de negros na ladeira da Praça Municipal, desencadeando-se, em frente à Câmara Municipal, a batalha que ocorreu em diferentes pontos da cidade. A revolução foi contida com prisão, tortura e morte de mais de setenta negros.

Verifica-se alusão a essa revolução, no ato V, intitulado “A ruptura”, à cena J, em que se observa breve diálogo entre a personagem “CHE”FE e um grupo de negros, em um dialeto africano. “CHE”FE = IJÛKÛ-AGBÈ-GBÀ / GRUPO NEGRO = GBÀ, GBÀ. Lembre-se de que há também na encenação elementos de capoeira, conforme programa da peça<sup>187</sup>. Assim, a “identidade de propósitos e o anseio de liberdade no passado, (re)atualizados no presente, adquirem teor didático-pedagógico” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 238). Retoma-se o passado com vistas à análise do presente, a ditadura militar, buscando despertar a sociedade para a necessidade de transformação, revalidando um episódio da história brasileira e expondo a luta negra como exemplo de outra que se deve instaurar.

Nessa perspectiva, em consonância com o discurso militante de Langston Hughes (1902-1967), Nivalda Costa enfatiza ainda a importante participação e contribuição do negro na sociedade brasileira, reivindicando, também, sua valorização e inclusão social. O poema *Eu também sou América* (I, too, sing América), de Hughes, é uma daquelas obras que iriam ser retomadas, em outro momento – assim como *América, no invoco tu nombre en vano*, de Pablo Neruda; *Cantochão dos imperativos categóricos*<sup>188</sup>, de Jânio Quadros e *O Coisa*, de Oswald de Andrade –, pois não se verifica sua utilização na construção do roteiro.

Utiliza-se ainda a noção da “política do pão e circo” evidenciada na Roma antiga, em que as autoridades ofereciam distração e alimento à sociedade, a fim de manipular os cidadãos. A personagem Ernst deixa explícito que “tudo tem que ser motivo de festa em OF

---

<sup>186</sup> Em entrevista concedida a Douxami, no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), em 23 abr. 1999, Nivalda Costa revelou que *Anatomia das feras* foi sua peça mais representativa em relação ao teatro negro e tinha como tema a revolta dos malês (DOUXAMI, 2001, p. 349).

<sup>187</sup> Anexo AA.

<sup>188</sup> Não se tem conhecimento desse texto nos arquivos pesquisados, e, nem, no *Acervo Folha de São Paulo*, em que se realizou consulta, à distância, dos pronunciamentos do presidente Jânio Quadros. Pôde-se observar discursos de posse e de diplomação e mensagem à nação transmitida pelo programa *A Voz do Brasil*, publicados, em 1 fev. 1961, no *Jornal Folha de São Paulo*. Contudo, nada tem relação com o texto *Anatomia das feras*.

NOT FREE” (COSTA, [1978], f. 4), e seu assistente afirma que após a posse do Dr. Ernst, “será declarad[a] uma grande festa em praça pública com música para todos; vinho para todos” (COSTA, [1978], f. 4).

Na criação e elaboração de algumas personagens, apresentados à primeira folha, levaram-se em consideração personalidades de contextos históricos reais, de lugares e de épocas diferentes. Verificou-se que os censores identificaram tais construções, remetendo às possíveis alusões apresentadas, quando analisaram a simbologia empregada por Nivalda Costa.<sup>189</sup> “ERNST BRAVOS FORTES”, mentor do sanatório, faz referência aos presidentes do Brasil Ernesto Geisel<sup>190</sup> (mandato de 1974 a 1979), e, performaticamente, Jânio Quadros<sup>191</sup> (mandato em 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 nomes das outras personagens e por essa forma ser apresentada somente no testemunho não submetido aos órgãos de censura, possivelmente, faz alusão à 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.

Em relação à personagem “ENIGMA 2”, devido à forma apresentada em ambos os testemunhos “ENIGMA 2,” (com vírgula após numeral), acredita-se que, provavelmente, seria criado um aposto para essa personagem como acontece com o “ENIGMA 1, O POETA” e “ENIGMA 3, O MENSAGEIRO”. Lembre-se de que se trata de um roteiro inacabado que seria retomado pela dramaturga, o que não aconteceu.

A partir da leitura do roteiro e de documentos que compõem o dossiê, observam-se outros textos que, de forma explícita ou não, também foram utilizados na construção daquele, são eles:

Livros bíblicos Gênesis e Êxodo  
Novela Tipo Gráfica, de Nivalda Costa  
Nós podemos mais que as baratas, do Grupo Testa  
O aprendizado do L, do Grupo Testa  
Himno y regreso (1939), de Pablo Neruda  
Centro América, de Pablo Neruda

---

<sup>189</sup> Cf. Seção 3.

<sup>190</sup> O presidente Ernesto Geisel esteve em Salvador em 29 de junho de 1978, para inauguração de algumas obras no estado e para manter contatos políticos, conforme matérias veiculadas nos jornais *A Tarde* (25 jun. 1978) e *Diário de Notícias* (28 jun. 1978).

<sup>191</sup> Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em 2010, ao referido Grupo de pesquisa. Jânio Quadros era moreno, magro, de óculos de grau e quase sempre aparecia despenteado, comunicava-se com uma linguagem carregada de próclises e ênclises.

O ato II – GÊNESIS e o ato IV – O ÊSMO são construídos a partir de uma leitura e contextualização dos primeiros livros da Bíblia, a saber: *Gênesis* e *Êxodo*. No ato II, tem-se o início das relações entre os homens, a tomada de poder pelos dominadores, a fragmentação da sociedade em grupos e a imposição de valores. No ato IV, há perseguição e repressão, depois, conscientização dos oprimidos que se unem após encontro do grupo com Walter P. Rocha, tramam e caminham em busca de liberdade. Em *Gênesis*, livro bíblico, narra-se o princípio da criação do mundo, da terra, da humanidade; e, em *Êxodo*, demonstra-se o início da escravidão do povo de Israel, no Egito, depois, relata-se como Moisés conduz os israelitas pelo deserto até o Monte Sinai Bíblico, e sua posterior libertação e aliança com Deus.

Em matéria veiculada no *Jornal da Bahia*, em 1978, Nivalda Costa comenta a constituição cênica desses atos, pondo em destaque a transtextualidade do tecido teatral:

[...] Em Genesis Ato II, se remonta ao princípio bíblico que marca, no texto, o surgimento dos valores e dos padrões culturais. É a fase onde se inicia a dominação do homem pelo homem e a conseqüente separação em grupos. É o começo da civilização com todas suas nuances: a chegada do colonizador no território estranho e sua conseqüente dominação dos povos ali estabelecidos. Há a deposição das armas, pois a luta acabou, e é imediata a tomada do Poder. Começa então, a castração da liberdade, o homem subjuga-se às vontades do sistema, nem mais seu pensamento é livre de censura (fim do Ato II).

[...]

Já no Ato IV, de Anatomia das Feras, chamado de “O Esmo”, outro princípio bíblico, o grupo dá uma panorâmica de como se efetiva o processo de vida nessa sociedade repleta de dualidades. É o Ato das ações cotidianas existenciais e subjetivas. Os colonizados tomam mais pé da situação em que se encontram, há a divagação, a morte da esperança e, mais importante, a volta às raízes para a criação de uma linguagem de contestação: necessário se faz lutar contra o Poder e seus tentáculos de sufoco. [...] (ANATOMIA, 27 jul. 1978, p. 6)<sup>192</sup>.

Nesse texto, busca-se também fazer uma representação da evolução do homem, desde a pré-história até a realidade opressiva vivenciada, com posterior derrubada do poder. Portanto, tomaram-se livros bíblicos a fim de evidenciar os primeiros tempos, a divisão de funções e de valores, a formação de grupos, a vida em sociedade e a disputa de poder.

O Ato I, Pré-idade ou o Caos da Liberdade, constitui-se de uma interpretação corporal realizada a partir de um poema-processo<sup>193</sup> criado por Nivalda Costa<sup>194</sup>. Tem-se

---

<sup>192</sup> Cf. Anexo V.

<sup>193</sup> Trata-se de manifestação literária surgida a partir de 1950 em que a relação entre poema e leitor não é mais pautada em palavras, mas sim na comunicação visual. Esse movimento foi inaugurado, formalmente, em dezembro de 1967 na poesia de artistas da vanguarda brasileira.

<sup>194</sup> Pode-se observar um poema-processo criado por Nivalda Costa no site *Poema Processo* em que se visa divulgar tal movimento. Esse site resulta da pesquisa “Poesia Visual Brasileira: Dias-Pino e Poema-processo”

conhecimento desse procedimento através de um documento sobre dados da montagem, material que se constitui como elemento paratextual, intitulado “POR UM ESPAÇO DE INTERFERÊNCIA”, em que se esclarece: “Nota: O ato I, efetua-se num espaço circundado pela ampliação do poema NOVELA TIPO GRÁFICA. 1º Estudo sobre Bandeiras (de Nivalda Costa, versão Deusimar Pedro)”. Trata-se, portanto, de uma mensagem para ser vista, em que se exploram as possibilidades poéticas em signos não-verbais, nesse caso, referente à bandeira brasileira. Nivalda Costa explica e comenta o procedimento:

[...] era 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 [...].  
‘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, o cenógrafo de *Anatomia das Feras*, fez a versão/estudo apresentado na encenação (informação verbal)<sup>195</sup>.

Do exposto, constata-se que esse tipo de constituição cênica pode-se ser entendido também como uma forma de driblar a ação da censura, ousando em certas construções a fim de ocultar informações a serem transmitidas ao público. A própria composição de roteiros teatrais, naquele contexto, possibilita tal leitura, uma vez constatada a dificuldade de avaliação desses textos por parte dos censores federais, sendo, portanto, solicitado, na maioria das vezes, avaliação do ensaio geral, em que se tinha contato com os censores estaduais, nesse caso, da Bahia.

Há dois outros momentos, ao final do roteiro, em que duas cenas são constituídas a partir de dois textos, a saber, *Nós podemos mais que as baratas* e *O aprendizado do L*, elaborados pelos membros do Grupo Testa<sup>196</sup>. Verifica-se, no testemunho **AF<sup>EXB</sup>**:

CENA K: A CILADA  
(texto: “NÓS PODEMOS MAIS QUE AS BARATAS”)

---

vinculado ao Programa de Pós-Graduação em arte da UnB, com apoio do CNPq, coordenado por Rogério Camara. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com/>.

<sup>195</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>196</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

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  
(COSTA, [1978], f. 11).

*Nós podemos mais que as baratas* é “um texto-sonoro: personagens percorrem espaços cênicos ensinando, ajudando, sitiando o público a silabar/soletrar o poema-frase em questão; sublinhando a marca cênica e, em off, o poema-frase se repete gravado” (informação verbal)<sup>197</sup>. *O aprendiz do L* que significa *O aprendiz da Liberdade*, “é também um poema-processo em que se forma ou se escreve, quando os atores/personagens entregam para a plateia letras que formarão a palavra liberdade” (informação verbal)<sup>198</sup>. Há áudio, “vozes gravadas”, que serve de fundo para as ações cênicas, realizado pela sonoplastia, responsabilidade de João Américo, com “palavras de ordem explícita e palavras de ordem” (informação verbal)<sup>199</sup>.

Percebe-se que tal construção possibilita experimentar diferentes formas de linguagem, proposta adotada por Nivalda Costa. O apelo visual e sonoro faz-se permanente e assume relevante proporção na encenação do texto e na transmissão da mensagem ao público que deve soletrar, silabar, e formar as palavras, frases, poemas, a fim de tomar consciência da realidade, restabelecer a autoestima e autoconfiança e sair da posição passiva. Nessas passagens, fica explícito o trabalho coletivo, a relação ator/plateia e o desejo de que o público atente para as ideias propagadas.

Ao final do texto em que se tem “exercício de símbolos – canto”, cada uma das personagens/atores depositam em todo o espaço cênico da peça (composto de 8 áreas), um objeto de cena mais significativo das cenas do espetáculo. A música e o canto foram compostas, especialmente, para a peça, com direção de Marco Antonio Queiroz e Edu Nascimento<sup>200</sup>. Pressupõe-se, então, uma mudança na relação sujeito/objeto e uma ênfase no uso de signos não-verbais, privilegiando a visualidade das formas.

---

<sup>197</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>198</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>199</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

<sup>200</sup> Informação obtida em entrevista (2011). Cf. Programa da peça.

Outras cenas pertencentes aos atos IV e V são construídas gestualmente, como se observam, no testemunho **AF<sup>AN</sup>**:

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 (COSTA, [1978], f. 9).

MOVIMENTOS MÍMICOS  
CENA I: CAPTURA DO ENFERMEIRO (COSTA, [1978], f. 10-11).

À décima folha, no “Ato V: A RUPTURA” há ainda uma indicação “TEXTO”, sem maiores informações, conforme se verifica, no testemunho **AF<sup>EXB</sup>**, abaixo.

ATO V: A RUPTURA  
UNIÃO DOS GRUPOS CHEFIADOS POR “CHE”FE, B. ROSSO, CA(U)STRO E  
WALTER P. R;  
**TEXTO**  
ENIGMA 3 = “CHE”FE, encontramos o poeta morto (COSTA, [1978], f. 10, grifo  
nosso).

Segundo Nivalda Costa, trata-se de

[...] um ‘texto off’, gravado em sistema radiofônico. Era composto por trechos de falas e gritos de pessoas anônimas + fragmentos de discursos + poemas + freios + buzinas. Frases de efeito de políticos e filósofos da época e dos poetas Lorca e Neruda. Esse **TEXTO**, era portanto uma sonoplastia e sublinhava as ações da cena (informação verbal)<sup>201</sup>.

Constata-se ainda que em *Anatomia das feras*, como no teatro épico, tende-se a “teatralizar a literatura ao máximo – traduzindo nas suas encenações os textos em termos de palco – por outro lado procur[a] também ‘literarizar’ a cena [...] cria[ndo] redemoinhos de reflexão” (ROSENFELD, 2010, p. 158). Desse modo, a literarização é alcançada a partir da inserção de fragmentos dos poemas *Himno y regreso (1939)* e *Centro América*, do livro *Canto General (Canto Geral)*, de Pablo Neruda, e *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, do livro *Elogio de la Sombra (Elogio da Sombra)*, de Jorge Luis Borges.

O chileno Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto (1904-1973), mais conhecido como Pablo Neruda, poeta e intelectual militante, foi membro do Partido Comunista e esteve no Brasil, em 1945, quando participou do comício em homenagem a Luis Carlos Prestes, no

---

<sup>201</sup> Informação obtida em entrevista (2011).

estádio do Pacaembu, no Rio de Janeiro. Em 1950, no México, publicou a obra *Canto General*, 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. Observa-se o seguinte confronto, tomando-se o testemunho AF<sup>EXB</sup>:

*Himno y regreso (1939)*

Pátria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre.  
Pero te pido, como a la madre el niño  
lleno de llanto.

Acoge  
esta guitarra ciega  
y esta frente perdida.  
Salí a encontrarte hijos por la tierra,  
salí a cuidar caídos con tu nombre de nieve,  
salí a hacer una casa con tu madera pura,  
salí a llevar tu estrella a los héroes heridos.

Ahora quiero dormir en tu substancia.  
Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas,  
tu noche de navío, tu estatura estrellada.

Patria mía: quiero mudar de sombra.  
Patria mía: quiero cambiar de rosa.  
Quiero poner mi brazo en tu cintura exigua  
y sentarme en tus piedras por el mar calcinadas,  
a detener el trigo y mirarlo por dentro.

Voy a escoger la flora delgada del nitrato,  
voy a hilar el estambre glacial de la campana,  
y mirando tu ilustre y solitaria espuma  
un ramo litoral tejeré a tu belleza.

Patria, mi patria  
toda rodeada de agua combatiente  
y nieve combatida,  
en ti se junta el águila al azufre,  
y en tu antártica mano de armiño y de zafiro  
una gota de pura luz humana  
brilla encendiendo el enemigo cielo.

Guarda tu luz, oh patria!, mantén

*Anatomia das feras*

ENIGMA 1 = Pátria, mi pátria, vuelvo hacia ti la  
sangre (COSTA, [1978], f. 3).

ENIGMA 1 = Ahora quiero dormir en tu  
substância  
Dame tu clara noche de penetrantes  
cuerdas  
Quiero mudar de sombra (COSTA  
[1978], f. 7).

tu dura espiga de esperanza en medio  
del ciego aire temible.  
En tu remota tierra ha caído toda esta luz difícil,  
este destino de los hombres  
que te hace defender una flor misteriosa  
sola, en la inmensidad de América dormida.  
(NERUDA, 2005, p. 259).

*Centro América*

Qué luna como una culata ensangrentada,  
qué ramaje de látigos,  
qué luz atroz de párpado arrancado  
te hacen gemir sin voz, sin movimiento,  
rompen tu padecer sin voz, sin boca:  
oh, cintura central, oh, paraíso  
de llagas implacables.  
De noche y día veo los martirios,  
de día y noche veo al encadenado,  
al rubio, al negro, al indio  
escribiendo con manos golpeadas y fosfóricas  
en las interminables paredes de la noche.  
(NERUDA, 2005, p. 245).

*Anatomia das feras*

[...]  
CENA G: AGONIA DO POETA:  
'MI POESI AHORA COMO UNA PLANTA  
ESCAMADA EM ÓDIO SILENCIOSO.  
ESCRIBO CON MANOS GOLPEADAS Y  
FOSFÓRICAS PALABRAS-MADIES QUE UN  
DIA SI TORNARAN SOL Y LUCHA'.  
[...] (COSTA, [1978], f. 9-10).

Os fragmentos tomados emprestados dos poemas de Neruda formam diferentes réplicas relacionadas à personagem “Enigma 1, O Poeta” que se posiciona como um revolucionário, engajado e vanguardista. Nivalda Costa apropria-se do poema *Hinno y regreso* (1939) a fim de evocar a liberdade, evidenciando o forte sentimento de nacionalidade dos homens e o desejo de mudança. Os versos tomados emprestados não poderiam ser mais significativos no que tange ao contexto ditatorial e ao anseio de transformação: “Pátria, mi patria, vuelvo hacia ti la sangre”. “Ahora quiero dormir en tu substancia. / Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas / quiero mudar de sombra”.

Em relação ao poema *Centro-América*, apropriou-se do verso “escribiendo con manos golpeadas y fosfóricas”, transformando “escribiendo” em “escribo”, enfatizando-se a violência do contexto ditatorial e a tentativa de silenciar o artista e/ou o intelectual. Percebe-se que, na réplica, ressaltam-se as circunstâncias de produção, marcadas por repressão e censura, que limitavam e cerceavam o fazer artístico, denunciado os ditames do regime. Entretanto, apesar das dificuldades externas, evidencia-se a resistência, a criatividade e a esperança, “un dia si tornaran sol y lucha”, pois a poesia, a obra, é concebida como manifesto, driblando o



sistema coercivo através de estratégias. Esta é a única réplica da Cena G, intitulada, justamente, “AGONIA DO POETA”, em que há uma representação verbal do sentimento dos artistas naquele contexto político, social e cultural.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986) considerado um importante poeta argentino, pelos críticos literários, publicou, em 1969, o livro de poesias *Elogio de la Sombra* (2001). Nivalda Costa, no testemunho AF<sup>AN</sup>, toma alguns versos dos poemas *Labirinto* e *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, como se verifica a seguir:

*Labirinto*

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro  
E o alcácer abarca o universo  
E não tem nem anverso nem reverso  
Nem externo muro nem secreto centro.  
Não esperes que o rigor de teu caminho  
Que teimosamente se bifurca em outro,  
Que teimosamente se bifurca em outro,  
Tenha fim. É de ferro teu destino  
Como teu juiz. Não aguardes a investida  
Do touro que é um homem e cuja estranha  
Forma plural dá horror à maranha  
De interminável pedra entretecida.  
Não existe. Nada esperes. Nem sequer  
A fera, no negro entardecer  
(BORGES, 2001, p. 31).

*Anatomia das feras*

CENA A: ENFERMEIRO E 1º ASSISTENTE DIANTE  
DE UMA GAIOLA C/ PRISIONEIRO.

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  
1º ASSISTENTE: É de ferro o teu destino, como o teu juiz  
ENFERMEIRO: Não esperes que o rigor desse caminho  
1º ASSISTENTE: Que teimosamente se bi-furca em outro  
ENFERMEIRO: Que teimosamente se bi-furca em outro  
AMBOS: Tenha Fim.  
1º ASSISTENTE: Nada existe  
ENFERMEIRO: Nada esperem, exceto as frias cutiladas  
da fera  
BLACK (COSTA, [1978], f. 8).

A “CENA A” em que as personagens “enfermeiro” e “1º assistente” dialogam “diante de uma gaiola com prisioneiros” é construída a partir do poema *Labirinto*, em que Nivalda Costa se apropria dos versos, transformando-os em réplicas e atribuindo-lhes, conseqüentemente, novos sentidos. Pode-se associar a imagem de um labirinto à situação vivenciada no regime militar, uma configuração sócio-política complicada à qual se impõem bifurcações, através de estratégias, na tentativa de achar a saída. Observa-se que o poema, quase na íntegra, é desvelado e desdobrado em cena, exceto os versos décimo e décimo primeiro, adquirindo novos contornos e novas entonações a partir do cenário e da encenação dos atores.

Ressalta-se que o primeiro verso é dividido em duas réplicas, além de se estabelecer concordância verbal em “E estão dentro”, referindo-se aos prisioneiros, dominados pelo opressor. Alguns versos são recortados e colados como na construção em ‘É de ferro o teu

destino, como o teu juiz”, deslocando a parte inicial “Tenha fim” desse verso. Através desse poema, expõe-se a visão dos dominadores, que torturavam e ignoravam os homens comuns, prisioneiros do sistema. A partir do diálogo estabelecido percebe-se a rigidez, a pretensão de imobilização e a tortura empreendida.

Ao representar o contexto ditatorial, Nivalda Costa joga, mais uma vez, com as palavras para retratar aquela realidade, e, a partir de versos de Borges, cria em *Anatomia*: “Nada existe. / Nada esperem, exceto as frias cutiladas da fera”, que está relacionada aos versos ‘Nada existe. Nada esperes. Nem sequer / A fera, no negro entardecer’, de Borges. Nesse momento, evidencia-se o dominador como uma fera, provocador, violento e opressor.

A seguir, comparem-se *Fragmentos de um evangelho apócrifo* e *Anatomia das feras*, testemunho AF<sup>EXB</sup>, em que Nivalda Costa cria algumas réplicas, expostas ao longo do texto, e frases a serem proferidas ao final do espetáculo, a partir do universo criado por Borges.

*Fragmentos de um evangelho apócrifo*

*Anatomia das feras*

[...]

[...]

3. Desventurado o pobre de espírito, porque sob a terra será o que agora é na terra.

Desventurados os pobres de espírito, porque debaixo da terra será o mesmo que foi a vida. (COSTA, [1978], f. 12)

4. Desventurado aquele que chora, porque já tem o hábito miserável do pranto.

Desventurados os que choram, porque já tem o hábito miserável do pranto.

[...]

9. Bem-aventurados os mansos, porque não condescendem com a discórdia.

Bem aventurados os mansos porque não condescendem com a discórdia (COSTA, [1978], f. 12).

**ERNST = [...] Bem aventurados os mansos porque não condescendem com a discórdia. Bem aventurados os pobres porque um dia serão felizes (COSTA, [1978], f. 5).**

10. Bem-aventurados os que não têm fome de justiça, porque sabem que nossa sorte, adversa ou piedosa, é obra do acaso, que é inescrutável.

Bem aventurados os que não tem fome de justiça porque sabem que ela se foi e não dá sinal de volta (COSTA, [1978], f. 12).

[...]

30. Não acumules ouro na terra, porque o ouro é pai do ócio, e este, da tristeza e do tédio.

Não acumuleis ouro na terra, porque o ouro é pai do ócio, da tristeza e do tédio (COSTA, [1978], f. 12).

[...] (BORGES, 2001, p. 71-73).

**'DEUS AJUDA QUEM TRABALHA E NÃO ACUMULA O OURO, PORQUE O OURO É O PAI DO TÉDIO, DA TRISTEZA E DO ÓDIO, ETC...!' (COSTA, [1978], f. 9).**

**ERNST = 'Bem aventurados todos que nos ouvem nesse momento porque estão incluindo-se no processo civilizatório (palmas) [...] (COSTA, [1978], f. 5).**

Bem aventurados todos que me ouvem, pois estão incluindo-se no processo histórico (COSTA, [1978], f. 12)

Sejam pobres mas sejam felizes e tenham paz no coração (COSTA, [1978], f. 12).

As réplicas expostas às folhas quinta e nona, destacadas em negrito, além de se tratar de apropriação e de transformação de trechos de um evangelho considerado inautêntico, ilegítimo, da obra de Borges, também foram constituídas a partir de um discurso do presidente Ernesto Geisel que serviu de base para a criação do discurso da personagem Ernest, presidente do sanatório (informação verbal)<sup>202</sup>.

Verificam-se apropriação *parafrásica* (em que se cita e se prolonga o texto anterior), *apropriação parodística* (em que se subverte o sentido do texto, com a alteração de uma ou outra palavra), como aponta Sant'Anna (1991) e transformação de alguns versos daquele poema. Observa-se citação direta, *apropriação parafrásica*, nos seguintes trechos:

Desventurados os pobres de espírito, porque debaixo da terra será o mesmo que foi a vida (COSTA, [1978], f. 12).

Desventurados os que choram, porque já tem o hábito miserável do pranto (COSTA, [1978], f. 12).

Bem aventurados os mansos porque não condescendem com a discórdia (COSTA, [1978], f. 12).

ERNST = [...] [Bem] aventurados os mansos porque não condescendem com a discórdia (COSTA, [1978], f. 5).

Não acumuleis ouro na terra, porque o ouro é pai do ócio, da tristeza e do tédio (COSTA, [1978], f. 12).

Em relação à *apropriação parodística*, tem-se o seguinte caso: “Bem aventurados os que não tem fome de justiça porque sabem que ela se foi e não dá sinal de volta” (COSTA, [1978], f. 12). É interessante observar que “Bem aventurados todos que me ouvem, pois estão incluindo-se no processo histórico” (COSTA, [1978], f. 12) é uma releitura e reescrita da

---

<sup>202</sup> Informação obtida em entrevista (2011). Não se tem conhecimento de qual discurso do presidente Ernesto Geisel se trata.

réplica exposta, anteriormente, “ERNST = 'Bem aventurados todos que nos ouvem nesse momento porque estão incluindo-se no processo civilizatório (palmas) [...]” (COSTA, [1978], f. 5).

Nivalda Costa posiciona-se, mais uma vez, de forma bastante engajada, tomando fragmentos de obras de autores contestadores, fortalecendo, através desses, o roteiro, instrumento de combate. Esse tecido também é elaborado de forma cuidadosa, desde os nomes das personagens até as cenas gestuais, todavia, é apresentado de modo mais contundente e violento, a bandeira brasileira é decomposta, mostrando-se a nação fragmentada, atropelada pelos acontecimentos sócio-históricos.

#### 4.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO

Do exposto, ao observar a construção dos dois roteiros selecionados, percebe-se que Nivalda Costa adota diferentes procedimentos linguísticos, literários e cênicos no conjunto de suas obras, levando-se em consideração, sobretudo, suas concepções estéticas e ideológicas. Assim, fios diversos são usados na tecelagem de seus manifestos, trabalhando-se com uma gama de vertentes que circunscreve, de alguma maneira, sua existência pessoal e artística.

Verifica-se, em muitos momentos, que o sujeito autor, posiciona-se também como sujeito leitor, crítico, pesquisador e, portanto, investigador, que busca em diferentes lugares conhecimento. São inúmeras as indicações de entrecruzamento das atividades de leitura, escrita e reescrita em que Nivalda Costa se mostra atuante. É importante ressaltar, como sinaliza Salles (2009), em relação aos textos estudados, não há uma separação entre processo e obra, cada apresentação ou representação ao público caracteriza-se como um momento desse processo e a obra pode ser modificada a qualquer momento.

Nos roteiros inscrevem-se vários diálogos textuais, explícitos e/ou ocultos, evidenciando-se a transtextualidade, noção cunhada por Genette (1982), ao tratar das relações estabelecidas entre textos na construção de determinada obra. Nivalda Costa, na maioria das vezes, comenta, em matérias e em entrevistas, as tramas realizadas na construção dos roteiros, identificando, ainda, na própria materialidade desses, as referências utilizadas, além de apresentar os fragmentos tomados emprestados, quase sempre, entre aspas. Realizam-se, sobretudo, intertextualidade e hipertextualidade, conforme aponta Genette (1982), apropriando-se de fragmentos de obras alheias.

No trabalho de elaboração dos textos, para além de autor e leitor, Nivalda Costa assume também a postura de organizador e de selecionador, sujeito que (re)corta, (re)cola, (re)combina, transforma, desloca e cria, experimentando e arriscando sentidos. As pesquisas que realizou, as leituras que fez, fundamentaram o trabalho com as referências, com as citações, permitindo-lhe criar algo novo. Os técnicos de censura identificaram e em seus pareceres destacaram tais procedimentos, como se pode ler abaixo:

**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 [...] (BRASÍLIA, 1975a, grifo nosso)<sup>203</sup>.

**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. [...] (BRASÍLIA, 1975b, grifo nosso)<sup>204</sup>.  
[...] **Reelaborando a essência de uma bibliografia que menciona às fls. 04 do processo de referência**, a autora quer fazer uma elegia à liberdade — é o que se me afigura, grosso modo, segundo meu juízo de valor. [...] (BRASÍLIA, 1975c, grifo nosso)<sup>205</sup>.

Pode-se pensar, por um lado, a formação cultural e literária de Nivalda Costa, e, por outro, a sua época. Ao mesmo tempo, possibilita ler uma série de autores e obras que a mesma conhecia bem e que teve relevância na sua trajetória como leitora. Nota-se que suas produções se aproximam de algumas produções alheias, seja no tratamento engajado, sociopolítico, dado ao tema, seja nas apropriações, alusões ou citações feitas às obras de outros autores.

Nivalda Costa utiliza ainda constante simbologia, provavelmente a fim de driblar a ação da censura e de se comunicar com o público. São construções linguísticas veladas, jogos de palavras, expressões literárias, objetos em cena, poemas-processos, *slides*, imagens, quadros, gestos, mímicas, movimentos corporais e outros, que muito significam e comunicam. Por isso mesmo, todos os elementos teatrais, verbais ou cênicos, são importantes, valem por si só e merecem a atenção da artista e de qualquer estudioso dos textos em questão.

Desse modo, em uma abordagem filológica, toma-se o roteiro como documento de um processo, testemunho de um ato de criação no qual se desenvolvem leituras críticas do texto de valor histórico e cultural, entendendo-se texto em sentido amplo, em consonância com Mckenzie (2005):

[...] [são] los datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la

---

<sup>203</sup> Parecer nº 4474/75, de 16 de maio de 1975a. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

<sup>204</sup> Parecer nº 4475/75, de 16 de maio de 1975b. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

<sup>205</sup> Parecer nº 14/75, de 4 de junho de 1975c. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

información computerizada; de hecho, todo desde la epigrafía a las últimas formas de discografía. No es posible ignorar el reto que suponen esas nuevas formas. [...] <sup>206</sup> (MCKENZIE, 2005, p. 31).

Vê-se que nesses tecidos a trama se constitui de materiais diversos: poesia, texto teatral, texto bíblico, manifesto, literário e político, fato histórico, discurso político, desenho animado, texto sonoro, vozes gravadas e músicas, trecho de novela e de ópera, imagem projetada em slide, poema-processo, texto gestual, movimento corporal, objeto de cena, cenário, dentre outros, que em conjunto singularizam e pluralizam a produção estudada, possibilitando diversas interpretações e leituras.

A leitura que Nivalda Costa fez de diferentes materialidades aparece em seus textos como o resultado de uma experiência, evidenciada por meio de uma multiplicidade de vozes que dialogam com o sujeito produtor e que se manifestam na obra, e que, por sua vez, passam a dialogar com o sujeito leitor, tanto aquele que escreveu e agora lê, como os outros leitores que tomam a produção em diferentes contextos histórico-social.

Em determinados momentos de sua produção observa-se uma conscientização sobre o ato de criação e, em especial, sobre o ato de escrever, circunscrevendo a arte, o teatro, como instrumento de combate e de poder. Observa-se uma preocupação com a linguagem e com o conteúdo abordado, bem como com a forma de exposição e de representação de seus trabalhos.

Utiliza-se a linguagem teatral para discutir questões políticas, sociais e culturais do momento vigente, da ditadura militar, fazendo referência explícita, algumas vezes, a personalidades conhecidas do público, envolvidas na situação político-social. Representa-se a realidade a partir de diversos recursos, direcionando o público, dando esclarecimentos e informações em diversas linguagens, a fim de que esse compreenda a mensagem transmitida, ocultada, muitas vezes, para desviar a censura.

Nivalda Costa, em seus textos, analisa e interpreta a sociedade baiana, os homens comuns, dominados, e os censores, representantes dos dominadores, problematizando e questionando as relações de poder. A mesma se posiciona de forma consciente dos problemas de seu tempo e de seu papel na sociedade, mostrando-se preocupada em discutir e em transformar a realidade opressiva do país.

---

<sup>206</sup> Tradução nossa: [...] [são] os dados verbais, visuais, orais e numéricos em forma de mapas, impressos e música, arquivos de registros sonoros, de película, vídeos e informações computadorizadas; de fato, tudo desde a epigrafia às últimas formas de discografia. Não é possível ignorar o desafio que supõem essas novas formas. [...]”.

Nesse sentido, faz-se necessário voltar o olhar também para a materialidade dos textos em questão, buscando melhor compreender a história da tradição e da transmissão dos mesmos, ciente de que as marcas e as inscrições de diferentes sujeitos naquela produção são importantes na leitura da obra.

## 5 TRADIÇÃO, TRANSMISSÃO E EDIÇÃO DOS TEXTOS

Traçando-se os passos do investigador, em uma pesquisa documental, buscaram-se testemunhos dos roteiros teatrais que compõem a Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço em diferentes arquivos, público e privado. Inicialmente, encontraram-se, no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia localizado à Biblioteca Pública do Estado da Bahia, os roteiros para as peças de teatro: *Vegetal vigiado*; *Anatomia das feras*; *Glub! Estória de um espanto* e *Casa de cães amestrados*. Em contato com Nivalda Costa, teve-se conhecimento de *Aprender a nada-r* e de outros testemunhos referentes àqueles dois primeiros textos.

Selecionaram-se, aqui, para estudo e análise, *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras* devido às suas peculiaridades e à impossibilidade de se trabalhar com todos os roteiros que constituem a mencionada Série. *Aprender a nada-r* é o primeiro texto daquele projeto artístico, produzido pelo grupo amador de teatro formado por estudantes, inclusive, nessa época, Nivalda Costa ainda cursava Direção. A partir dessa montagem, a sociedade baiana passa a conhecer aqueles profissionais, bem como suas propostas estéticas e ideologias. *Anatomia das feras* é o mais representativo em termos de teatro negro, firmando, de modo contundente, um dos propósitos daquele grupo, o de reivindicar a inserção social do negro na sociedade. Nesse momento (1978), Nivalda Costa conclui o curso e se forma Diretora Teatral.

Nivalda Costa, em conversa informal, comentou que a trilogia *Aprender a nada-r*, *Anatomia das feras* e *Glub! Estória de um Espanto* é muito representativa do período de estudos sobre poder e espaço e que são construções diferentes das estruturas convencionais da dramaturgia. Em seu Arquivo Privado, teve-se acesso ao texto teatral, cartaz e dados da montagem referentes a *Aprender a nada-r*; além de fotos da encenação, certificado de censura e recortes de jornal acerca de *Anatomia das feras*. Além disso, tem-se uma quantidade maior de documentos referentes aos dois roteiros citados, nos arquivos consultados, o que permite uma leitura e interpretação mais ampla.

Pesquisaram-se, após seleção realizada, no acervo digital de jornais organizado pelo *Grupo de Edição e estudo de textos*<sup>207</sup>, notícias sobre a produção teatral de Nivalda Costa, referente aos anos de 1975 a 1980, e, depois, avançou-se a busca em outros arquivos. Fez-se o levantamento no setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, nos Jornais A

---

<sup>207</sup> As matérias de jornais que constam do *Arquivo Textos Teatrais Censurados* são provenientes dos acervos do Espaço Xisto Bahia, Teatro Vila Velha, Teatro Castro Alves e Biblioteca Pública do Estado da Bahia.



*Tarde e Diário de Notícias*, anos de 1975, 1976 e 1977, e no *Tribuna da Bahia*, anos de 1975 e 1979.

Em Salvador, buscaram-se documentos na Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia; na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT – BA); no Teatro Castro Alves; no Teatro Gamboa e no Teatro do Instituto Cultural Brasil Alemanha<sup>208</sup>. No Teatro Vila Velha, encontraram-se três documentos, um que atesta a liberação da encenação do espetáculo *Aprender a nada-r*, outro em que o Chefe do SCDP/SR/BA comunica ao Diretor do teatro da liberação, e um contrato de aluguel do espaço.

Fez-se ainda a pesquisa em outras cidades do país, através de consulta à distância, na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, na sede, localizada no Rio de Janeiro (SBAT – RJ); no Arquivo e na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro; e no Arquivo Miroel Silveira, localizado em São Paulo, nos quais não foram encontrados documentos referentes à dramaturgia em questão.

Todavia, na Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG – AN), no Acervo da Divisão de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional, em Brasília, encontraram-se textos teatrais, ofícios, pareceres, relatórios e certificados referentes àqueles textos. No Centro de Documentação e Informação (CEDOC), da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), localizado no Rio de Janeiro, outro local de consulta, encontraram-se notícias veiculadas nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Bahia* sobre as montagens *Hamlet*<sup>209</sup> e *Anatomia das feras*, respectivamente.

Os arquivos consultados, portanto, constituíram-se de extrema relevância para o trabalho filológico que se propõe e se faz interpretativo, possibilitando melhor compreender a vida profissional de Nivalda Costa, sua dramaturgia, seu projeto artístico e a circunstância de produção, permitindo trazer à cena uma produção escrita para o palco, de uma mulher, negra, engajada com questões sociais, políticas e estéticas.

Os textos encontrados são, em sua maioria, datilografados e apresentam, conseqüentemente, marcas formais desse processo de (re)produção, próprias da ferramenta utilizada, a máquina de escrever, principalmente, a mecânica. Portanto, observam-se casos comuns a esse meio como substituição por sobreposição, cancelamento usando “X”, letras elevadas por falha mecânica das teclas, específicas do texto datilografado, e outros. Neste contexto, ressaltam-se, todavia, para além dessas marcas, diferentes inscrições, verificadas

---

<sup>208</sup> Não se obteve êxito na pesquisa nesses lugares, uma vez que não havia material de e sobre Nivalda Costa arquivados nos mesmos.

<sup>209</sup> Trata-se de adaptação realizada por Nivalda Costa. Cf. Seção 2.

nos textos teatrais, realizadas pelo dramaturgo, pelo diretor, pelo ator e, neste caso, também pelo censor.

Os textos estudados apresentam, em sua materialidade, marcas de intervenções de três sujeitos, o datilógrafo, a autora/diretora e o censor, devido, justamente, ao processo de reprodução e ao contexto sócio-histórico. Tratam-se, logo, de apógrafos reproduzidos por um datilógrafo; revisados, posteriormente, pelo autor, ideógrafos; submetidos aos órgãos de censura.

A tradição do texto *Aprender a nada-r* é constituída por dois testemunhos, **AN<sup>AP</sup>** e **AN<sup>AN</sup>** cada qual com suas peculiaridade, intervenção e historicidade, a saber:

1. testemunho **AN<sup>AP</sup>**, pertencente ao Arquivo Privado de Nivalda Costa, é constituído por folhas compiladas e grampeadas de diferentes textos. Constatam-se que as folhas 1, 7 e 8 pertencem a um texto; as folhas 2, 5 e 6 são cópias do testemunho **AN<sup>AN</sup>**; a folha 4 pertence a outro texto, a tinta apresenta-se em processo de apagamento.

Apesar da tentativa de Nivalda Costa em reunir e preservar aquela materialidade, de alguma forma, dispersa, falta a folha 3, estando o documento incompleto. Esse testemunho demonstra o quanto as modalidades de transmissão dos textos teatrais são múltiplas<sup>210</sup>.

Além disso, encontram-se, naquele conjunto, de forma aleatória, quatro folhas avulsas relacionadas ao testemunho **AN<sup>AN</sup>**. Duas folhas manuscritas, com características de texto passado a limpo, correspondem à folha 7, (**Ms<sup>1</sup>**) e (**Ms<sup>2</sup>**); uma folha datiloscrita à máquina elétrica referente à folha 2 (**Dat<sup>1</sup>**); outra folha é cópia da folha 9 de **AN<sup>AN</sup>**, com correção autoral (**Dat<sup>2</sup>**)<sup>211</sup>.

2. testemunho **AN<sup>AN</sup>**, pertencente ao Arquivo Nacional, faz parte dos documentos do processo censório, apresenta carimbo da SBAT – BA e marcas dos técnicos da Censura Federal. Caracteriza-se como uma das vias<sup>212</sup> encaminhada ao Serviço de Censura.

Esses textos foram escritos, à mão, por Nivalda Costa, e datilografados por outra pessoa, que, algumas vezes, durante a reprodução, no ato de cópia, cometeu alguns lapsos e/ou omissões, na maioria das vezes, por falta de atenção ou por confusão de letras observadas no manuscrito. No testemunho **AN<sup>AN</sup>**, por exemplo, ao apresentar as personagens, à primeira

---

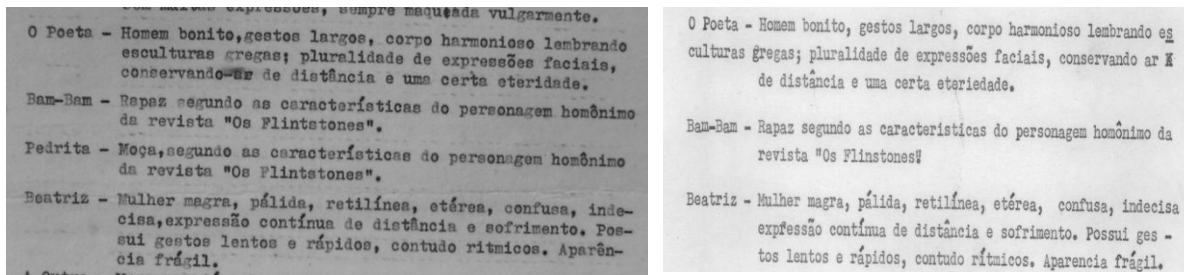
<sup>210</sup> É importante ressaltar que, durante a montagem de uma peça, o texto teatral é xerocopiado e distribuído para os diferentes sujeitos envolvidos com a encenação, por isso, geralmente, têm-se diferentes testemunhos com características e destinos diversos.

<sup>211</sup> Cf. Anexo CC.

<sup>212</sup> Acredita-se haver outra via, cópia de **AN<sup>AN</sup>**, em que se registraram os cortes realizados pelos técnicos de censura do SCDP/SR/BA, todavia, não se tem conhecimento do mesmo nos arquivos consultados, o que, mais uma vez, demonstra se tratar de um processo de transmissão complexo e lacunar.

folha, omite-se a seguinte informação: “Pedrita — Moça, segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones” (f. 1)<sup>213</sup>.

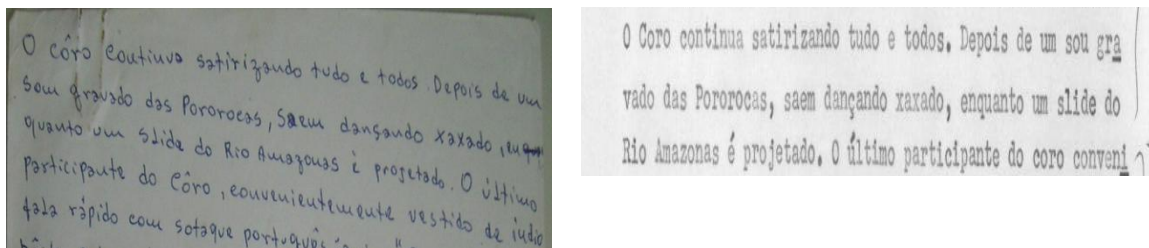
Figura 22 – Recorte de datiloscrito



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa (AN<sup>AP</sup>, à esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

Há, no testemunho AN<sup>AN</sup>, uma demonstração de que o datilógrafo, de fato, copiava, mas não lia o texto, e, possivelmente, 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” (f. 7)<sup>214</sup>.

Figura 23 – Recorte de datiloscrito



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa (MS<sup>2</sup>, à esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

Verifica-se que Nivalda Costa tinha o cuidado de revisar o texto, de próprio punho, à caneta azul e/ou preta, após datilografia, entretanto, é evidente que sempre escapam alguns

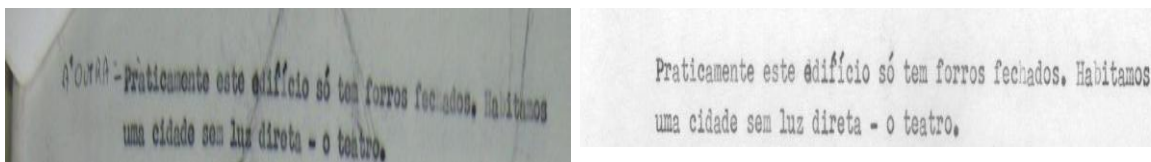
<sup>213</sup> Cf. Fac-símile do texto *Aprender a nada-r*, AN<sup>AN</sup>. Anexo CC.

<sup>214</sup> Cf. Fac-símile do texto *Aprender a nada-r*, AN<sup>AN</sup>. Anexo CC.

lapsos. Notam-se várias correções, acréscimos e supressões ao longo do testemunho AN<sup>AP215</sup>.  
Vejam-se alguns exemplos dessas operações a partir dos recortes abaixo:

a) “[← A OUTRA —]”<sup>216</sup> Praticamente” (f. 5)

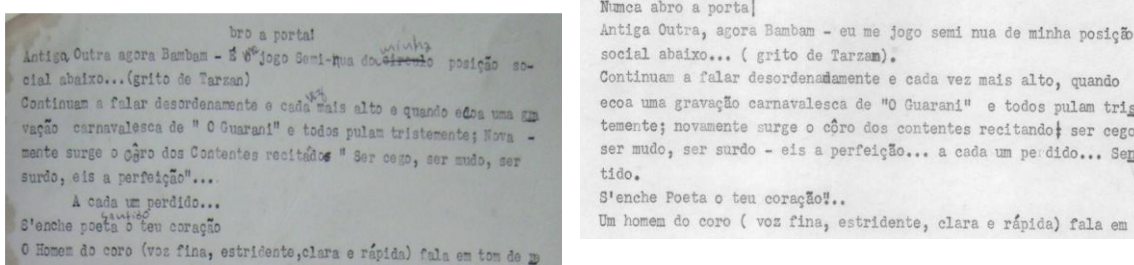
Figura 24 – Recorte de datiloscrito



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa (AN<sup>AP</sup>, à esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

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*]” (f. 6)

Figura 25 – Recorte de datiloscrito



Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa (AN<sup>AP</sup>, à esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

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” (f. 7)

<sup>215</sup> Cf. Fac-símile do texto *Aprender a nada-r*, AN<sup>AP</sup>. Anexo CC.

<sup>216</sup> Esclarece-se que se usaram operadores da Crítica Genética para a descrição simplificada das intervenções realizadas por Nivalda Costa. Cf. Critérios adotados na edição na subseção 5.1.

Figura 26 – Recorte de datiloscrito

Nesse interim os personagens do 1º ato ainda atônitos com a aparição do côro, Mateus e Mateusa procuram imita-los, sem contudo conseguir, por serem estes rápidos e eletrizantes. Ouve-se uma gravação de pássaros, mares, ventos, jogo de futebol etc..., enquanto todo coro repete gesto de silêncio (psiu) para os personagens do primeiro ato. Todos saem e voltam com enorme lençol ou tapete azul ou verde e estendendo no palco. O Côro e os personagens fazem gestos de silêncio para a platéia enquanto gravadas dizem:

nesse interim os personagens do 1º ato ainda atônitos com a aparição do côro, Mateus e Mateusa procuram imita-los, sem contudo conseguir, por serem estes rápidos e ~~im~~ eletrizantes. Ouve-se uma gravação de pássaros, mares, ventos, jogo de futebol, etc... enquanto todo coro repete gestos de silêncio (psiu) para os personagens do primeiro ato. Todos saem e voltam com um enorme lençol ou tapete azul e o estende no palco. Todos fazem gestos de silêncio para a platéia enquanto vozes gravadas dizem:

Fonte: Arquivo Privado de Nivalda Costa (AN<sup>AP</sup>, à esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

Em **Dat**<sup>2</sup>, uma das folhas avulsas, tem-se, à mão, em tinta azul, a correção: “Enquanto uma voz sangre<t>/n\ta <a nadar”> [↑anuncia:] [APRENDER A NADA-R]”. Essa construção demonstra o erro de cópia cometido pelo datilógrafo e revisão realizada por Nivalda Costa. Em AN<sup>AP</sup>, este trecho, há uma construção diferente. Verificam-se os seguintes recortes:

Figura 27 – Recortes de datiloscrito

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...  
 Gravador 2 :  
 não pode  
 FALA R  
 Nãoo 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 ~~aprende~~ APRENDER A NADA-R.

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...  
 Gravador 2 :  
 não pode  
 FALA R  
 Nãoo 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 a nadar" .

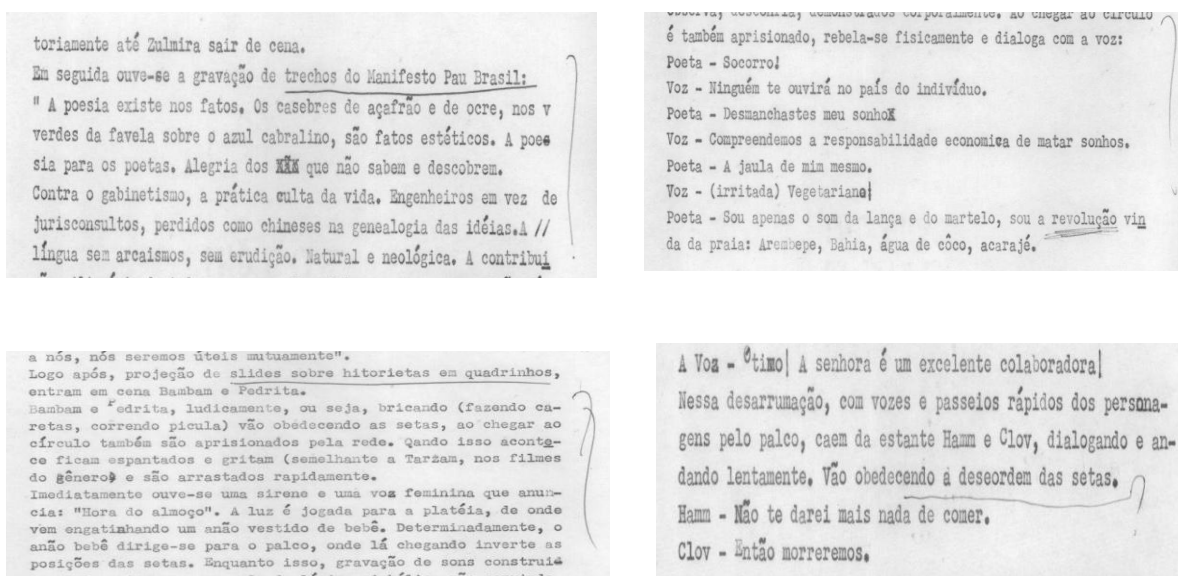
Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tangas ou se possível nus; deitam no tapete. A VOZ repete decisivamente:  
 Voz Não pode, lavar Não pode andar ~~central~~ não pode  
 New business: Ensabour fazer  
 Não pode cagar Blood Flood dizer  
 Acender fachos Não pode  
 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: Arquivo Privado de Nivalda Costa (**Dat**<sup>2</sup>, à esquerda), (AN<sup>AP</sup>, ao centro) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

Existem também marcas do processo censório, no testemunho AN<sup>AN</sup>, à mão, e carimbos dos órgãos de censura. Ao inserir o texto naquele processo, os censores realizam uma nova numeração de todas as folhas, registrando, ao ângulo superior, à direita, manuscrito, o número. Além disso, o carimbo da SBAT – Ba, à primeira folha, com a rubrica em seu interior, atesta a submissão do texto à DCDP, do DPF<sup>217</sup>.

As intervenções ali existentes demonstram o posicionamento e a leitura dos censores federais em relação à produção examinada. Ao longo do texto, palavras e frases sublinhadas, como “trechos do manifesto Pau Brasil” (f.3); “revolução” (f.3); “slides sobre historietas em quadrinhos” (f.4); “obedecendo a desordem das setas” (f.5); “ou se possível nus” (f.9)), assim como vários pontos de interrogação em diversas réplicas ou passagens, à margem direita, às folhas 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9<sup>218</sup>, evidenciando questionamentos quanto à temática e ao conteúdo tratados.

Figura 28 – Recortes de datiloscrito



<sup>217</sup> Cf. Fac-símile do texto *Aprender a nada-r*, AN<sup>AN</sup>. Anexo CC.

<sup>218</sup> Cf. Fac-símile do texto *Aprender a nada-r*, AN<sup>AN</sup>. Anexo CC.

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 sou gr  
vado das Pororocas, saem dançando xaxado, enquanto um slide do  
Rio Amazonas é projetado. O último participante do coro conveni  
entemente vestido de índio fala rápido com sotaque português:  
"pois tendo a besta patas d'ursos finda o som do xaxado".

"Do céos, sejam ecos caóticos  
qual crizção de Jeová  
Inglaterra, palmeiras,  
à tórrida zona do sabiá.

Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente  
até ficarem de tangas ou se possível nã; deitam-se no tapete os  
gravadores repetem decisivamente: gravador 1: não pde lavar, não  
pode andar  
New pode esgar Blood Flood  
Acender fochos...  
Gravador 2 :  
não pode.  
PALA R

Dois outros elementos do côro depois de vestirem-se de padre , a-  
proximam-se dando pulinhos dão uma barrigada e recuam falando em  
unissono:  
construíram-se templos  
com tal vasta congregação  
num dia... Ai! dólares?...  
E altares

Fonte: Arquivo Nacional

Esses testemunhos, AN<sup>AP</sup> e AN<sup>AN</sup>, apresentam diferenças substanciais entre si, sobretudo, às folhas 1, 6 e 7, do primeiro, em relação às 1, 7, 8 e 9, do segundo. De modo geral, verificam-se diferenças quanto:

- a) ao número de folhas, 7 e 9, respectivamente;
- b) ao sinal de pontuação, principalmente, em relação ao uso da vírgula;
- c) às correções e substituições; como **maquiada** (AN<sup>AP</sup>, f. 1) / **maqueada** (AN<sup>AN</sup>, f.1);  
“**O homem 3 do Coro**” (AN<sup>AP</sup>, f. 6) / “**O último participante do coro**” (AN<sup>AN</sup>, f. 7);
- d) à supressão de trechos, como em “slide **das Pororocas** do Rio Amazonas” (AN<sup>AP</sup>, f. 6) / “slide do Rio Amazonas” (AN<sup>AN</sup>, f. 7);
- e) à troca de personagens, exemplo: “A mulher I do coro, aproxima-se de Hamm, retira-lhe o gorro e o óculos, colocando-os em **Beatriz**” (AN<sup>AP</sup>, f. 6) / A Mulher 1 do coro, aproxima-se de Hamm, retira-lhe o gorro e o óculos colocando-os em **Pedrita**” (AN<sup>AN</sup>, f. 7) e “O homem **primeiro** do coro, aproxima-se de **Zulmira**, retira-lhe **a bolsa** colocando-a em **Clov**; (AN<sup>AP</sup>, f. 6) / “O Homem **1** do coro aproxima-se de **Bambam** retira-lhe **o machado** e coloca-o **na mão de Hamm**” (AN<sup>AN</sup>, f. 7);
- f) à redução, como, “representam **todos os textos do primeiro ato ironizando todas as falas** e caricaturando **todos os personagens deste ato.** (AN<sup>AP</sup>, f. 6) / “representam **todas as falas do 1º ato, ironizando-as** e caricaturando **os personagens**” (AN<sup>AN</sup>, f. 7). Há, também,

outras distinções quanto à construção textual apresentada, aos vocábulos escolhidos e às relações estabelecidas, à última folha do texto<sup>219</sup>.

Percebe-se que as intervenções daqueles mediadores foram decisivas na história da tradição e da transmissão do texto. Cada leitor, a dramaturga/diretora, o datilógrafo, a revisora e o censor, em determinado momento, adotam diferentes posturas, deixando marcas do processo na materialidade textual. O datilógrafo ao copiar realiza intervenções; a dramaturga/diretora revisa o texto datilografado e o corrige, além de fazer acréscimos; o censor destaca com sublinhado palavras, frases e trechos que lhe parecem subversivos e registra pontos de interrogação, à margem direita, nas passagens duvidosas.

Quanto ao texto *Anatomia das feras* há dois testemunhos em que se notam intervenções do datilógrafo, da autora/diretora e do censor.

1. testemunho **AF<sup>EXB</sup>**, pertence ao Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, possui correções autorais;
2. testemunho **AF<sup>AN</sup>**, consultado no Arquivo Nacional, há intervenções dos técnicos de censura regional, possui carimbos da SBAT – BA e de “CORTE”. Caracteriza-se como uma das vias do texto submetido aos órgãos de censura.

No Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, encontrou-se ainda outra cópia desse texto, com carimbo da DCDP – DPF (**AF<sup>EXB1</sup>**), logo, **AF<sup>AN</sup>** e **AF<sup>EXB1</sup>** são duas, das três vias<sup>220</sup> do texto encaminhado à DCDP. Ressalta-se que se trata do mesmo texto, entretanto, com diferentes marcas daquele processo.

**AF<sup>EXB</sup>** possui correções autorais, em quase todas as folhas, realizadas após datilografia do texto. Durante entrevista, em 2010, Nivalda Costa demonstra surpresa quanto à existência e ao arquivamento desse testemunho no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. A mesma acredita que alguém do elenco da peça teatral, próximo a ela, naquela época, deveria ter a posse do mesmo e o doou (informação verbal)<sup>221</sup>.

Há correções, substituições ou acréscimos de palavras ou de indicações cênicas realizadas em momentos distintos, conforme cor de tinta, que aponta para, ao menos, duas campanhas de correção: primeiro, usa-se letra cursiva, a tinta apresenta-se mais fraca; depois, usa-se letra de imprensa, tinta está mais forte<sup>222</sup>. Exemplos:

---

<sup>219</sup> Cf. Fac-símile do texto *Aprender a nada-r*. Anexo CC.

<sup>220</sup> Cf. Seção 3.

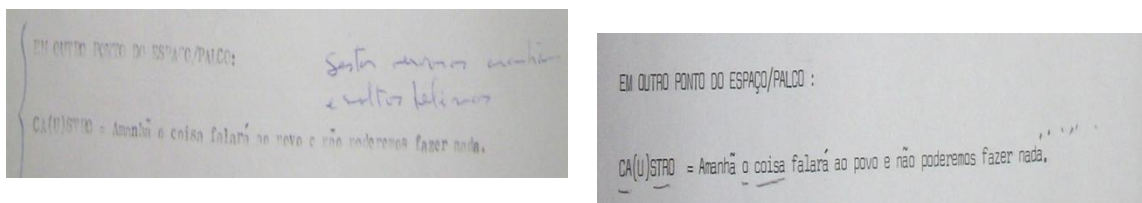
<sup>221</sup> Informação obtida em entrevista (2010).

<sup>222</sup> Cf. Anexo FF.



a) “PALCO: [→ gestos nervosos no chão e saltos felinos]” (f. 4)

Figura 29 – Recorte de datiloscrito

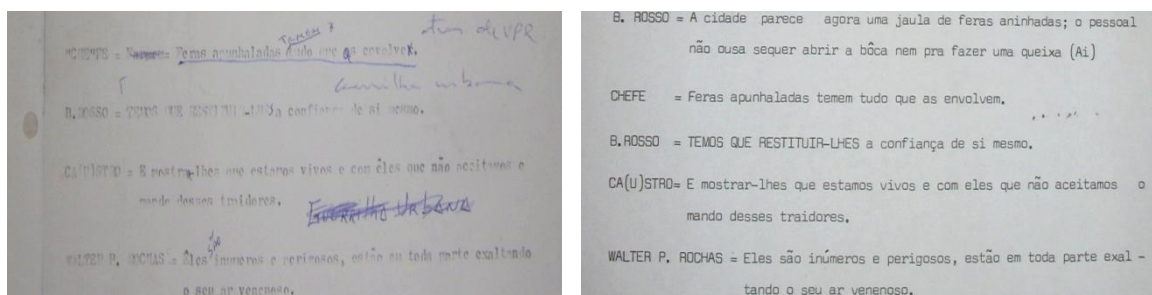


Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (AF<sup>EXB</sup> esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

É importante mencionar que a construção do nome da personagem “CHE”FE<sup>223</sup> só aparece dessa forma em AF<sup>EXB</sup>, texto não submetido aos órgãos de censura e revisado por Nivalda Costa. Em AF<sup>AN</sup>, tem-se CHEFE, uma vez que esse texto seria exposto ao exame censório.

b) ““CHE”FE = <Formem> = Feras apunhaladas [↑ temem] tudo que <o>/a\>s envolve<r>”. “[↑atras de VPR]”; “[↓ Guerrilha urbana]” “mostra[r]-lhes”; “traidores <[↓ GUERRILHA URBANA]>”; “Êles [↑ são] inumeros” (f. 6)

Figura 30 – Recorte de datiloscrito

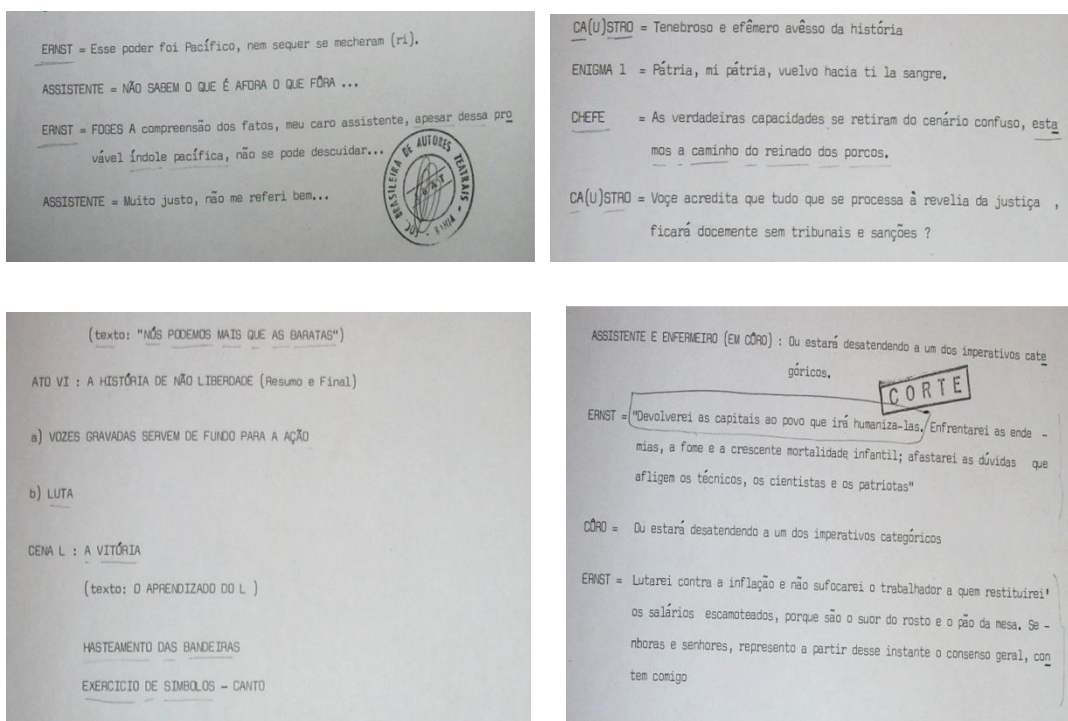


Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (AF<sup>EXB</sup> esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

<sup>223</sup> Cf. Seção 4, principalmente, a simbologia utilizada na construção dos nomes das personagens do texto teatral *Anatomia das feras*.

**AF<sup>AN</sup>** possui marcas do processo censório realizado durante exame do ensaio geral, pelo SCDP/SR/BA, como carimbo da SBAT – BA, em formato circular, às folhas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e trechos destacados, à mão, com o carimbo “CORTE”<sup>224</sup>, às folhas 4 e 5. Há ainda palavras e expressões sublinhadas ou rélicas entre chaves ou parênteses<sup>225</sup>, também, à mão, exceto à primeira folha. Esse texto foi encaminhado à DCDP, em Brasília, e anexado, juntamente, com os outros documentos (ofícios, pareceres, radiograma, relatório etc), ao processo censório. Vejam-se alguns exemplos:

Figura 31 – Recortes de datiloscrito



Fonte: Arquivo Nacional

**AF<sup>EXB1</sup>** apresenta carimbo da DCDP — DPF, em todas as folhas, além de intervenções dos censores, à mão, destacando algumas palavras com o recurso de sublinhado: “simbólica” (f.2); “Ernst” (f.2); “ENIGMA” (f.7); chaves entre rélicas (f.7); marcas de “x” (exceto à f.1); e pontos de interrogação<sup>226</sup> (f.11). Esse texto foi examinado pelos técnicos de Censura Federal

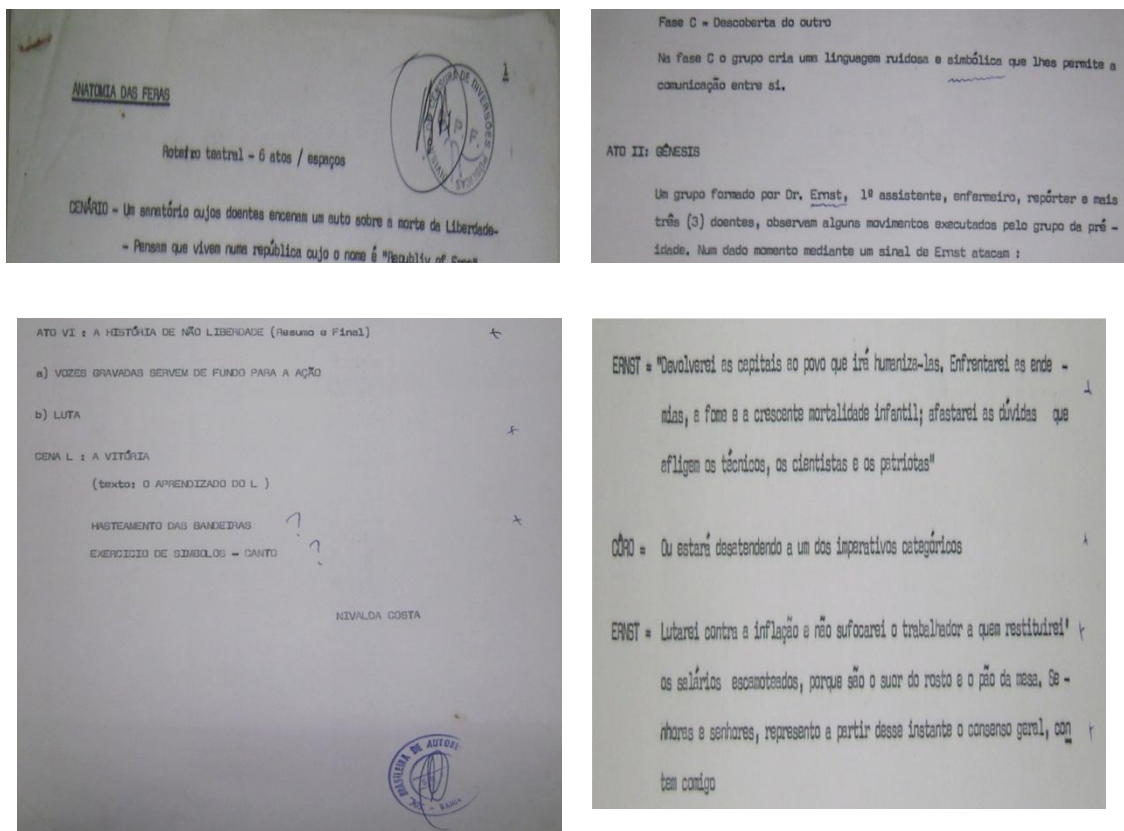
<sup>224</sup> Cf. Subseção 3.2.

<sup>225</sup> Cf. Fac-símile **AF<sup>AN</sup>**. Anexo FF.

<sup>226</sup> Cf. Fac-símile do texto *Anatomia das feras*, **AF<sup>EXB1</sup>**. Anexo FF.

que emitiram pareceres negando a liberação da peça. Encontra-se arquivado na Bahia e não em Brasília, talvez pelo fato de ter sido enviado ao SCDP/SR/BA, quando informaram a decisão do diretor da DCDP.

Figura 32 – Recortes de datiloscrito



Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia

Os testemunhos, **AF<sup>EXB</sup>** e **AF<sup>AN</sup>**, possuem diferenças entre si, quanto:

- a) ao número de folhas, 12 e 11, respectivamente;
- b) ao acréscimo de palavras e frases, como em “INABITADO PAÍS DA MORTE VIEMOS E SEREMOS RECEBIDOS” (f. 11) presente somente em **AF<sup>AN</sup>**;
- c) à supressão, principalmente, em relação à informação “Textos subsidiários” (f. 11) e a toda folha 12, que são omitidas em **AF<sup>AN</sup>**. Vê-se:

Figura 33 – Recortes de datiloscrito

NIVALDA COSTA

TEXTOS SUBSIDIÁRIOS - Neruda, Pablo - AMÉRICA, NÃO INVOCO TU NOME EM VÃO  
Langston, Hughes - EU TAMBÉM SOU AMÉRICA  
Borges, Jorge Luis - FRAGMENTOS DE UM EVANGELHO APOCRIFO  
Andrade, Oswald - O COISA  
Quadros, Jânio - CANTOCHÃO DOS IMPERATIVOS CATEGÓRICOS

Desventurados todos os que se incluem no processo  
histórico

Desventurados os mansos porque não concordam com a discórdia.

Desventurados os que não tem fôlego de justiça porque sabem que ela se foi  
e não dá sinal de volta.

Desventurados os que choram, porque já tem o hábito miserável do pranto.

Desventurados os pobres de espírito, porque debaixo da terra será o mesmo  
que foi a vida

Não acumuleis ouro na terra, porque o ouro é pai do ócio, da tristeza e do  
tédio.

Sejam pobres mas sejam felizes e tenham paz no coração

Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (AF<sup>EXB</sup> esquerda) e Arquivo Nacional (AN<sup>AN</sup>, à direita).

A supressão das referências apresentadas à folha 11, de AF<sup>EXB</sup>, pode ser tomada como uma omissão proposital, consciente, pois o conhecimento dos autores e das obras consultados poderia alertar os censores para o teor ideológico trabalhado, o que poderia criar algum obstáculo à liberação do texto.

Assim, tomam-se todos os testemunhos referentes a *Aprender a nada-r* e a *Anatomia das feras* como construções distintas que constituem a transmissão desses roteiros, importantes documentos da produção teatral de Nivalda Costa. Reconhece-se a importância da leitura dessas materialidades e das intervenções apresentadas, uma vez que todos esses

sujeitos, autora/diretora, datilógrafo, revisora e censor, contribuíram, significativamente, para a história daqueles textos.

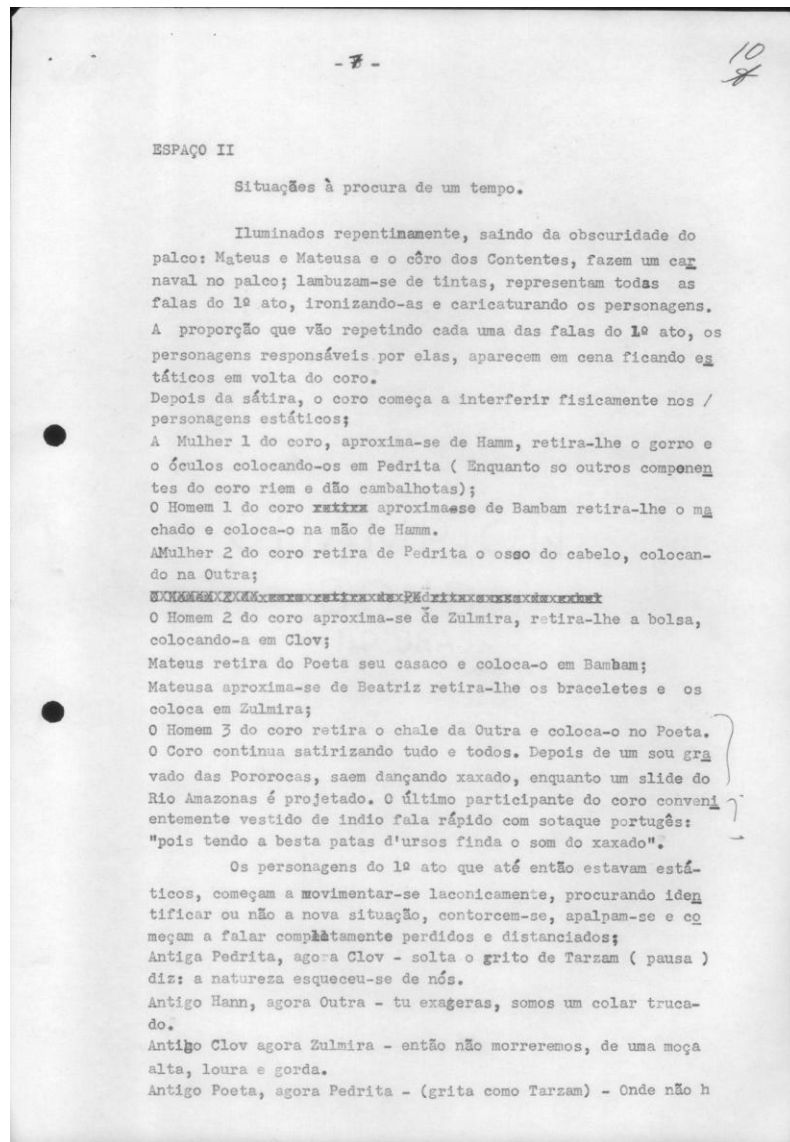
Neste contexto, faz-se necessário enfatizar as diferentes posições assumidas por Nivalda Costa em relação aos textos. De acordo com Grésillon (1995, p. 276-277), a “melhor mediação, em se tratando de escrever, aperfeiçoar e refazer um texto de teatro é a que passa por uma escritura a duas mãos, a do autor e a do diretor – a não ser que as duas funções se confundam [...]”, o que se verifica na produção de Nivalda Costa. Nesses casos, há “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), pois a perspectiva cênica está presente desde o início da criação. Logo, existe entre aquelas funções, de autora e de diretora, uma profunda complementariedade, conforme aponta Grésillon (1995).

Em relação à produção de Nivalda Costa, os enlaces entre autoria e direção são evidenciados, inicialmente, ao se constatar que se tratam de roteiros, textos compostos, sobretudo, de indicações cênicas ou extralinguísticas, explicitamente, abertos a improvisos, conforme indica Pavis (2008). *Aprender a nada-r* é constituído por inúmeras passagens relacionadas às ações cênicas, aos movimentos dos atores, aos elementos do cenário, dentre outros. Veja-se, por exemplo, a folha 7, em que se refere, quase em sua totalidade, cerca de 30 linhas, a indicações cênicas. Percebe-se que o mais importante, nessa cena, é o ato em si, a (des)construção das personagens<sup>227</sup>, diante do público.

---

<sup>227</sup> Cf. Subseção 4.1.

Figura 34 – Datiloscrito (AN<sup>AN</sup>)<sup>228</sup>



Fonte: Arquivo Nacional

Verifica-se, em outras passagens, de *Aprender a andar*, que ao se apropriar de trechos da obra *A morta*, de Oswald de Andrade, Nivalda Costa cria e insere algumas rubricas, demonstrando a atenção e a preocupação em relação à *performance* dos atores<sup>229</sup>. Evidencia-se “que a gênese do texto de teatro dificilmente pode ser concebida sem levar em

<sup>228</sup> Cf. Anexo CC.

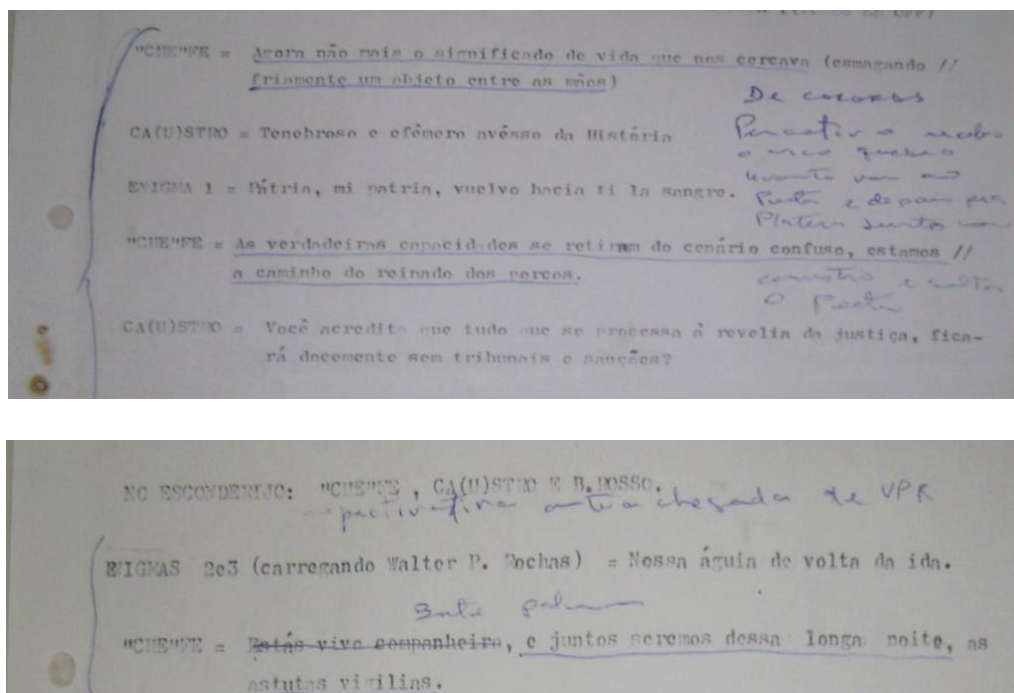
<sup>229</sup> Cf. Subseção 4.1.



consideração as propriedades cênicas” Grésillon (1995, p. 282), destacando-se o papel e a contribuição da diretora na elaboração do texto.

Em *Anatomia das feras*, verifica-se que ao retomar o texto datilografado por outra pessoa, além de realizar revisão e correção, Nivalda Costa faz acréscimos referentes a indicações cênicas, ressaltando a importância e a pertinência dessas na conjuntura da escritura teatral. Tem-se, por exemplo, nos recortes destacados abaixo, os seguintes acréscimos, respectivamente: [→ *De cocoras / Pensativo recebo / o arco quebro / levanto vou ao / Poeta e depois pra / plateia junto com / Caustro e [saltos?] o Poeta*]; No esconderijo: *Chefe, Ca(u)stro e B. Rosso. [↓ expectativa ante a chegada de VPR]*; ENIGMAS 2 e 3 (carregando Walter Pereira Rochas) — *Nossa águia de volta da ida. [↓ bate palmas]*.

Figura 35 – Recortes de datiloscrito (AF<sup>EXB</sup>)<sup>230</sup>



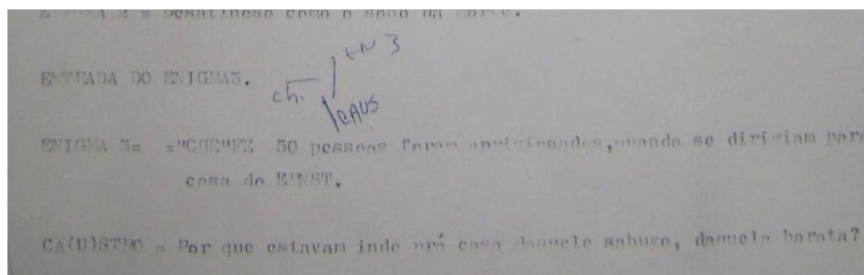
Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia

Desse modo, para além do texto verbal, na perspectiva de encenação, o trabalho sobre o texto prossegue antes e após datilografia, assim como durante os ensaios e depois da encenação. Veja-se uma marcação cênica, em tinta azul, à folha 6, no testemunho AF<sup>EXB</sup>, em

<sup>230</sup> Cf. Anexo FF.

que se indica o local de entrada das personagens Ca(u)stro, “Che”fe e Enigma 3 envolvidas nessa cena:

Figura 36 – Recorte de datiloscrito (AF<sup>EXB</sup>)<sup>231</sup>



Fonte: Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia

Nessa perspectiva, buscou-se apresentar um estado de texto em que se traga à cena o texto de Nivalda Costa, sem desconsiderar a história da transmissão do texto, as intervenções do datilógrafo e dos técnicos de censura. Realizou-se esse trabalho editorial, em uma abordagem filológica, em consonância com Said (2007, p. 82), em momento específico, a partir dos documentos encontrados, desenvolvendo uma leitura ativa desses textos e processos.

Levando-se em consideração a tradição e a transmissão dos testemunhos, assim como o papel de mediador do editor crítico, elegeu-se a edição crítica, em suporte papel, visando estabelecer um texto crítico em que se dê a ler, aos diferentes pesquisadores, a obra de Nivalda Costa, como dramaturga/diretora. A edição crítica é acompanhada por um aparato crítico em que se expõem as modificações substanciais apresentadas nos outros testemunhos e um aparato de notas em que se registram a intervenção dos censores e breves comentários do editor. Essa atividade consiste na

Reprodução do texto do autógrafo (quando existente) ou do texto criticamente definido (pela operação de *constitutio textus*) como mais próximo do original (quando este não existe), depois de submetido às operações de recensão (*recensio*), colação (*collatio*), definição do estema com base na interpretação das variantes (estemática), definição do testemunho base, elaboração de critérios de transcrição e de correção (*emendatio ope codicum* ou *emendatio ope ingenii*). Todas estas operações devem ser devidamente justificadas e explicadas (*annotatio*), e todas as intervenções do editor, com realce para as lições não adoptadas (do original ou dos testemunhos da tradição), devem ser registadas no aparato crítico (DUARTE, 1997, p. 76, grifo do autor).

---

<sup>231</sup> Cf. Anexo FF.



É importante lembrar que, a partir das particularidades do texto teatral, algumas dessas etapas de elaboração da edição crítica, apontadas por Duarte (1997), não serão realizadas, por não se aplicarem ao objeto de estudo, como a definição do estema (*stemma codicum*), em que se estabelece uma representação, em árvore genealógica, das relações de derivação e de conexão encontradas entre original e cópias de um texto.

Dada às especificidades do texto teatral, instável, selecionaram-se como texto de base para exercício da edição crítica os textos encaminhados aos órgãos de censura por se ter ali representado um estado terminal do texto, dado como pronto para julgamento dos censores. Assim, em relação a *Aprender a nada-r*, tomou-se como texto base o testemunho  $\text{AN}^{\text{AN}}$ , vale lembrar que o testemunho  $\text{AN}^{\text{AP}}$  apresenta-se incompleto, levando em consideração, todavia, as correções e modificações autorais realizadas ao longo deste texto, e as folhas avulsas, anexadas ao mesmo, sempre quando necessário. No que diz respeito a *Anatomia das feras*, tomaram-se os testemunhos  $\text{AF}^{\text{EXB}}$  e  $\text{AF}^{\text{AN}}$ , adotando-se o último como texto base, considerando as intervenções autorais empreendidas em  $\text{AF}^{\text{EXB}}$ . Desprezou-se o testemunho  $\text{AF}^{\text{EXBI}}$ , nesse momento, por se tratar de cópia de  $\text{AF}^{\text{AN}}$ , ainda que se reconheça a importância das marcas textuais dos censores evidenciadas naquela materialidade.

É preciso ressaltar que a elaboração de uma edição crítica requer uma série de decisões baseada em critérios e em conhecimentos linguísticos, estéticos, históricos e ideológicos relativos à produção e à autoria da produção trabalhada. Desse modo, foram considerados fatores intra e extralinguísticos para que o editor melhor compreenda o texto estudado. Esse exercício filológico, portanto,

[...] não se oferece como veículo de verdade, mas como exibição de um saber discutível sobre determinado texto e que convida à discussão pelo próprio facto de mostrar, através do aparato, os elementos em que se baseou. Estamos, assim, no terreno do que Contini insistentemente chama uma hipótese de trabalho, uma hipótese histórica que depende da documentação disponível e, entre outras circunstâncias, do momento em que ela é formulada [...] (DIONÍSIO, 2006, p. [3]).

Optou-se também por expor a edição crítica em meio digital, considerando a vantagem da apresentação em formato *hipertextual*, principalmente, pela capacidade de disponibilizar diferentes arquivos. No suporte papel, tem-se o limite de espaço, de página, de nota de rodapé e de margem direita insuficiente para relacionar informações e expor observações do editor. Logo, recorreu-se ao suporte digital, devido, em especial, à sua capacidade de armazenamento e à possibilidade de mobilidade, visando uma melhor forma de apresentação das edições críticas e fac-similar. Segundo Dionísio (2006),

Com efeito, a necessidade de dar a ler todas as redacções transmitidas pelos manuscritos bons e de as colocar lado a lado, esbarrava na dificuldade de acomodar um número potencialmente grande de redacções ao formato do livro e nos custos tipográficos que depois se reflectiriam no preço de venda. O hipertexto parecia fornecer a resposta para estes problemas: capacidade de armazenamento muito superior à do livro tradicional, leitura em confronto garantida pela formação de janelas, baixo preço. [...] (DIONÍSIO, 2006, p. [2]).

A edição eletrônica, a partir de hipertextos, de acordo com Dionísio (2006, p. [3]), também “se presta a resolver a incomunicação entre estudos textuais e estudos literários [...]”. De facto, o hipertexto permite juntar lado a lado texto ou textos editados e comentários de críticos literários. [...]”. Nesse sentido, há uma releitura da articulação entre os estudos textuais, em especial, a edição de texto, e os estudos literários, uma vez que, muitas vezes, toma-se a Crítica Textual como uma atividade simples e mecânica, em que se reproduz um texto de modo a submetê-lo, posteriormente, a operações interpretativas.

Além disso, usar suporte digital, neste trabalho, implica permitir diferentes orientações de leitura, possibilitando ao leitor fazer suas escolhas e percorrer seus caminhos. A informática, portanto, torna-se importante ferramenta no âmbito dos estudos filológicos, contribuindo significativamente com o trabalho de edição proposto, ao tornar acessível uma diversidade textual e material, fundamentais para o desenvolvimento e realização do estudo interpretativo. A partir do exposto, buscou-se estabelecer os critérios utilizados na elaboração das edições.

## 5.1 CRITÉRIOS ADOTADOS NA EDIÇÃO

Adotaram-se as seguintes normas para o estabelecimento crítico dos textos censurados, conforme estabeleceu Rosa Borges em trabalho apresentado no III Encontro Internacional de Filologia (2008), fazendo-se os devidos ajustes para os textos seleccionados:

1. Respeitar o seccionamento do texto em atos;
2. Trazer as informações da rubrica entre parênteses e em itálico;
3. Trazer o título da peça em negrito e em caixa alta, centralizado;
4. Indicar e uniformizar os nomes das personagens na íntegra, em caixa alta e à esquerda da folha, não se registrando no APARATO a forma diferente quando em caixa baixa.
5. Apresentar as palavras **ESPAÇO**, **ATO** e **CENA** em caixa alta e em negrito, centralizado;

6. Acentuar conforme as normas do Novo Acordo Ortográfico, salvo quando se tratar de registros da oralidade, marcando o acento diferencial;
7. Manter a pontuação original, exceto nos casos de erro, para os quais se fará a correção;
8. Desenvolver as formas abreviadas no texto em negrito, uniformizando-as;
9. Retirar as barras que se destinam à estética do texto datiloscrito;
10. Manter os estrangeirismos da mesma forma que se registram nos textos em itálico;
11. Manter em caixa alta, conforme se registra nos textos, réplicas ou partes dessas, respeitando a especificidade do texto teatral<sup>232</sup>;
12. Numerar as linhas de cinco em cinco, de forma contínua;
13. Corrigir os erros e os nomes próprios, não os registrando no aparato;
14. Registrar no aparato crítico, localizado à direita do texto, somente intervenções substanciais, em itálico, não se apresentando as formais e as próprias do processo de reprodução em meio mecânico;
15. Registrar comentários do editor e as intervenções do censor, indicando o trecho censurado, em nota de rodapé, à margem inferior;
16. Usar operadores para a descrição simplificada das intervenções realizadas por Nivalda Costa no texto dos roteiros:

[ ]	Acréscimo
[→]	Acréscimo à margem direita
[←]	Acréscimo à margem esquerda
[↑]	Acréscimo na entrelinha superior
[↓]	Acréscimo na entrelinha inferior
< > / \	Substituição por sobreposição, na relação <substituído> /substituto\
†	Palavra ilegível
<†>	Riscado autógrafo ilegível

---

<sup>232</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. Dessa forma, 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, grifo nosso).

<†> [ ]	Substituição de um segmento apagado, riscado ou ilegível
<>	Supressão
[ <> ]	Acréscimo suprimido
/*/	Leitura conjecturada
(...)	Leitura impossível: suporte danificado

Para a apresentação em meio digital serão utilizados, na medida do possível, os critérios acima expostos, recorrendo, sobretudo, ao uso de *hiperlink* para registrar comentários do editor, correções e reescritas realizadas por Nivalda Costa, além de algumas intervenções dos censores. Alguns termos e determinadas expressões são destacados, o que evidencia a existência de *hiperlink*. Nessa apresentação, ressaltam-se os fac-símiles dos textos e os documentos do processo censório, em que se utilizou o software Adobe Reader para a visualização em documentos PDF; e os textos críticos, expostos em HTML, uma das linguagens utilizadas para desenvolver páginas na internet.

## 5.2 EDIÇÃO DE *APRENDER A NADA-R*

[AN<sup>AN</sup>]

### APRENDER A NADA-R

*NADA-R*<sup>233</sup>

Comédia – Enxerto lírico em 2 (dois) espaços

AN<sup>AP</sup> *Comédia–enxerto lírica*

Autoria: Nivalda Silva Costa

Bibliografia: A Falecida — Nelson Rodrigues (fragmentos)

Bibliografia<sup>234</sup>

5 Fim de Partida — Samuel Beckett (fragmentos)

AN<sup>AP</sup> *Fim[/]de Partida*

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.

AN<sup>AP</sup> *maqu<e>/i\ada*<sup>235</sup> AN<sup>AP</sup> *maqueada*

---

<sup>233</sup> Recuperou-se a lição autoral *APRENDER A NADA-R* conforme informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em 2007, e registro em alguns documentos. Contudo, em AN<sup>AP</sup>, tem-se */\*APRENDER/ A NADAR*, à esquerda, e, em AN<sup>AN</sup>, *APRENDER A NAD<D>/A\*, à direita.

<sup>234</sup> Tratam-se de fragmentos e de personagens tomados emprestados. Da linha 4 à 9, há duas linhas perpendiculares inscritas, à mão, em tinta preta, sobre a informação.

<sup>235</sup> No testemunho AN<sup>AN</sup>, assim como em AN<sup>AP</sup>, há o vocábulo “maqueada”, o que demonstra a intervenção do datilógrafo. Nivalda Costa, ao revisar o texto, escreve “maquiada”, à mão, à tinta preta, lição adotada no texto crítico.

- MADAME CRISÁLIDA — Mulher desgrenhada, aspecto de miséria e desleixo. Cartomante. MADAME<sup>236</sup>
- 15 O POETA — Homem bonito, gestos largos, corpo harmonioso lembrando esculturas gregas; pluralidade de expressões faciais, conservando ar de distância e uma certa eteriedade. AN<sup>AP</sup> *eteriedade*.
- BAMBAM — Rapaz segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones”.
- 20 PEDRITA — Moça, segundo as características do personagem homônimo da revista “Os Flintstones”. AN<sup>AN</sup><sup>237</sup>
- BEATRIZ — Mulher magra, pálida, retilínea, etérea, confusa, indecisa, expressão contínua de distância e sofrimento. Possui gestos lentos e rápidos, contudo rítmicos. Aparência frágil. AN<sup>AN</sup> *indecisa* expressão
- A OUTRA — Morena, etérea, confusa, etc... (semelhante a Beatriz). Aparência forte.
- 25 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.

---

<sup>236</sup> O nome da personagem Madame Crisálida não aparece nessa lista, nos dois testemunhos, indício de que a omissão foi realizada pela autora e não pelo datilógrafo. A partir da leitura do texto teatral e da obra de Nelson Rodrigues, recuperaram-se aquelas informações.

<sup>237</sup> O testemunho AN<sup>AN</sup> não traz essa informação. Trata-se, possivelmente, de um lapso cometido pelo datilógrafo no processo de reprodução. Recuperou-se esta lição do testemunho AN<sup>AP</sup>.

CLOV — Etéreo, tenso, nervoso, olhar fixo, voz sem cor, indeciso, guia de Hamm.

CLOV<sup>238</sup> AN<sup>AN</sup> *nervoso* olhar AN<sup>AP</sup> indeciso – guia de Hamm.

## PERSONAGENS II:

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

30 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.

AN<sup>AN239</sup>

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

CORO DOS CONTENTES<sup>240</sup>

APRENDER A NADA-R

AN<sup>AP</sup>, AN<sup>AN241</sup> APRENDER A NADAR

Comédia – enxerto lírico

AN<sup>AP</sup>, AN<sup>AN</sup> Comédia – enxerto lírica

---

<sup>238</sup> No testemunho AN<sup>AN</sup>, há um carimbo da SBAT-Ba, em formato circular, com assinatura/rubrica, em seu interior, entre as linhas 25 e 27.

<sup>239</sup> Esclarece-se que não corresponde onde termina e começa a folha nos testemunhos, como se pode observar a partir do fac-símile em anexo.

<sup>240</sup> O CORO DOS CONTENTES faz parte da obra *O Guesa*, de Sousândrade, da qual Nivalda Costa apropria-se.

<sup>241</sup> A folha 2 do testemunho AN<sup>AP</sup> é cópia do testemunho AN<sup>AN</sup>. Da linha 1 a 4, continua a descrição das personagens: “preferencialmente morena. / Coro dos Contentes — Grupo de 5 (cinco) indivíduos (3 homens e 2 / mulheres). Todos são comunicativos, irônicos e / solitários. Saltitantes rápidos e rítmicos.”

**ESPAÇO I** — Personagens à procura de uma situação.

40 *(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:*

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

*“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:*

50 *Barulho de chuva (aguaceiro). Zulmira batendo na porta.*

Zulmira<sup>242</sup>

*Surge Madame Crisálida. Zulmira tosse muito.)*

AN<sup>rAP</sup>, AN<sup>rAN</sup> Mme.<sup>243</sup>

MADAME CRISÁLIDA — Consulta?

ZULMIRA — Sim...

MADAME CRISÁLIDA — Da parte de quem?

---

<sup>242</sup> Esta cena entre Zulmira e Madame Crisálida faz parte da obra *A falecida*, de Nelson Rodrigues, da qual Nivalda Costa se apropriou.

<sup>243</sup> O nome da personagem Mme. Crisálida aparece dessa forma, abreviada, em todas as réplicas, nos dois testemunhos. Não se registrará mais em aparato essa ocorrência, nem se destacará em negrito.



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

MADAME CRISÁLIDA — Ah!... Vamos entrar.

*(Zulmira entra fechando a porta).*

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

60 ZULMIRA — Coisa séria!

MADAME CRISÁLIDA — Mas Deus é grande!

*(Zulmira e Madame. Crisálida arrastam cadeiras).*

MADAME CRISÁLIDA — Sente-se.

ZULMIRA — Obrigada.

65 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.)*

AN<sup>AN244</sup>

---

<sup>244</sup> O testemunho AN<sup>AP</sup> não apresenta a passagem de “aleateoricamente até Zulmira sair de cena” (L. 67) até “Uma Nova escala” (L. 84).

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

- 70 “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre, nos verdes da favela sobre o azul cabralino, são fatos estéticos. A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de 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
- 75 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

- 80 O Acabamento de Carroserie

A Invenção

A Surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

---

<sup>245</sup> Trechos do *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, são tomados por Nivalda Costa que os apresenta entre aspas no seu roteiro. Na peça, segundo a autora, a personagem O Poeta é quem declama o manifesto. Em relação ao testemunho AN<sup>AN</sup>, verifica-se que os censores sublinharam a informação “trechos do Manifesto Pau Brasil”, e, à margem direita, registraram pontos de interrogação.

- 85 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.”
- 90

*(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):*

95 POETA — Socorro!

POETA<sup>246</sup>

VOZ — Ninguém te ouvirá no país do indivíduo.

VOZ<sup>247</sup>

POETA — Desmanchastes meu sonho

VOZ — Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos.

POETA — A jaula de mim mesmo.

100 VOZ — *(irritada)* Vegetariano!

---

<sup>246</sup> As personagens O POETA, BEATRIZ e A OUTRA são tomadas emprestada da obra *A morta*, de Oswald de Andrade, bem como, há apropriação de alguns fragmentos dessa obra.

<sup>247</sup> A VOZ, no texto de Nivalda Costa, realizado por dois gravadores elétricos, tem relação direta com a personagem O Hierofante, presente em *A morta*, de Oswald de Andrade.

POETA — Sou apenas o som da lança e do martelo, sou a revolução vinda da praia: Arembepe, Bahia, água de côco, acarajé.

revolução<sup>248</sup>

Abaixo a frente única sexual! Viva Pelé!

VOZ — Poeta! Fecha a porta dos teus mares.

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

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

Bambam e Pedrita<sup>249</sup>

110 *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.*

115 *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 procuram evidenciar a situação; observam e se entreolham. Conversam. Encenação:*

O Direito de Nascer<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> A palavra “revolução” foi sublinhada pelos censores, em tinta preta.

<sup>249</sup> Essas personagens são tomadas emprestadas do desenho animado *Os Flintstones*.

<sup>250</sup> Essa novela foi, originalmente, escrita para o rádio, pelo cubano Félix Caignet, em 1940. Teve muitas regravações e foi apresentada de diversas formas (rádio, cinema e telenovela), em toda a América Latina.

*Beatriz e a Outra, de mãos dadas, lânguidas, adocicadas, apresentam um ar romântico-trágico do Século XVI.)*

A OUTRA — Somos um colar truncado.

125 O POETA — (voz) Quatro lirismos...

BEATRIZ — E um só lírio doente.

O POETA (*slide e voz*) — No País dissociado...

A OUTRA — Da existência estanque...

130 BEATRIZ — Nunca abro a porta...

*(A claque irrompe, assustadas elas se abraçam e dialogam).*

O POETA (voz) — ... quando batem ou batucam.

A OUTRA — Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo...

BEATRIZ — E entras pela janela equívoca do meu ser, Poeta!

135 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”))*

AN<sup>AP</sup> não traz a rubrica.

A OUTRA — Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta — o teatro.

140 O POETA (*voz irônica*) — E se atirasse do primeiro impulso não morrerias inteira.

BEATRIZ (*tragicamente shakespeariana*) — Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo pedaços de meu espetáculo.

A OUTRA (*pensativa e decisiva*) — Ganharíamos dinheiro!

145 (*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.*)

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.

150 O POETA (*voz espantada*) — Qual dos crimes?

BEATRIZ (*trágica*) — Oh! Fui violada como uma virgem.

---

<sup>251</sup> A folha 4 do testemunho AN<sup>AP</sup> é cópia da folha 5 do testemunho AN<sup>AN</sup>.

<sup>252</sup> No testemunho AN<sup>AN</sup>, à margem direita dessa réplica, há um ponto de interrogação posto pelos censores.

(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:::

massas<sup>253</sup>

155 A OUTRA — E o sexo? O inimigo interior!

BEATRIZ — Sou a imagem do sexual.

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

(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.)

AN<sup>AN254</sup>

160

HAMM — Não te darei mais nada de comer.

HAMM<sup>255</sup>

CLOV — Então morreremos.

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

CLOV — Então não morreremos.

165 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?

---

<sup>253</sup> Nos dois testemunhos, após “massa”, verifica tal pontuação, conforme se verifica no texto crítico.

<sup>254</sup> Observam-se intervenções dos censores no trecho “obedecendo a desordem das setas” que foi sublinhado e, à sua margem direita, há um ponto de interrogação.

<sup>255</sup> As personagens HAMM e CLOV fazem parte da obra *Fim de partida*, de Samuel Beckett. Nivalda Costa apropriou-se ainda de fragmentos dessa obra na constituição das réplicas pertencentes ao diálogo entre aquelas personagens.

CLOV — Por que é que tu me tens?

HAMM — Não há outra pessoa.

CLOV — Não há outro lugar.

170 *(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.

autor<sup>256</sup>

175 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.

180 *(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.*

*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.*

**AN<sup>AP</sup>** Mateusa<*s*> **AN<sup>AP</sup>** representam *to<†>/dos\ os textos do primeiro <do>/ato\ ironizando todas as falas e caricaturando todos os personagens deste ato.*

**AN<sup>AP</sup>** primeiro ato os personagens respo[↑*n*]sáveis

---

<sup>256</sup> Nivalda Costa, possivelmente, faz remissão a Samuel Beckett, autor e diretor da obra teatral *Fim de Partida* tomada emprestada.



- Depois da sátira, o coro começa a interferir fisicamente nos personagens estáticos;
- 185 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);  
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;
- 190 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;
- 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
- 195 coro convenientemente vestido de índio fala rápido com sotaque português na saída de cena do Coro: “pois tendo a besta patas d’ursos”. Finda o som do xaxado.
- 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):
- 200 ANTIGA PEDRITA, AGORA CLOV — solta o grito de Tarzan (pausa) diz: a natureza esqueceu-se de nós.
- ANTIGO HAMM, AGORA OUTRA — Tu exageras, somos um colar trucado.

AN<sup>AP</sup> colocando-os em Beatriz

AN<sup>AP</sup> homem primeiro do côro, aproxima-se de Zulmira, retira-lhe a bolsa colocando-a em Clov; AN<sup>AN</sup> Hamm.

AN<sup>AP</sup> cabelo e coloca-o no poeta.

AN<sup>AP</sup> A mulher dois do coro retira do poeta o seu casaco e coloca-o em Bambam;

AN<sup>AP</sup> Mateus aproxima-se de Beatriz, retira-lhe os braceletes e os coloca em Zulmira; retira o chale dá Outra e coloca em Hamm

AN<sup>AP</sup> O homem três do côro retira de Clov o seu cach<f>/e\col<sup>257</sup> e coloca-o em Pedrita.

AN<sup>AP</sup><sup>258</sup> /\* Pororocas/, saem dançando xaxado, enquanto um slide <d>das <p>/P\ ororocas do /\* Rio Amazonas/ é projetado. O homem 3 do Côro convi<f>/nien\ timente vestido de (...) fala rápido com sotaque português na saída de <cada> cena de Cô (...) Pois AN<sup>AN</sup> português: “pois tendo a besta patas d’ursos finda o som do xaxado”.

AN<sup>AP</sup> /\* personagens/ do primeiro ato-espaco AN<sup>AP</sup> /\* começam a movimentar-se laconicamente, procurando identificar a nova /\*situação./ Contorcem-se, apalpam-se, começam a falar completamente perdidos e /\* distanciados/ AN<sup>AN</sup> distanciados;

AN<sup>AP</sup> /\* Antiga/ Pedrita agora AN<sup>AP</sup> /\* natureza/

AN<sup>AP</sup> Não há natureza? Tu exageras AN<sup>AP</sup> colar tro<f>/n\cado.

<sup>257</sup> Nivalda Costa sublinha as correções realizadas, em tinta preta, destacando-as.

<sup>258</sup> As folhas 6 e 7 do testemunho AN<sup>AP</sup> apresentam manchas causadas pela umidade e rasgões que comprometem a leitura.

ANTIGO CLOV AGORA ZULMIRA — então não morremos (*falando como Clov*), de uma moça alta, loura e gorda (*falando como Zulmira*).

AN<sup>AP</sup> [↑morremos?]<sup>259</sup> AN<sup>AN</sup> morreremos, de uma moça alta, loura e gorda.

205 ANTIGO POETA, AGORA PEDRITA (*grita como Tarzan*) — Onde não há plano não há sanção.

AN<sup>AP</sup> Antigo <†> agora AN<sup>AP</sup> não [↑há] san<†>/c\ão.

ANTIGA BEATRIZ, AGORA HAMM — Permaneceria aleijada e bela diante de ti, vendendo uma bolacha (*pausa*) bolacha e meia.

AN<sup>AP</sup> Permane<r>/c\e<c>/r\ia bela e aleijada

210 ANTIGO BAMBAM, AGORA POETA — (*grito de Tarzan*) a revolução vinda da praia jaula de mim mesmo.

AN<sup>AP</sup> Antig<†>/o\ AN<sup>AP</sup> praia <jau> /jaula\ de <†>mesmo /mim\mesmo. AN<sup>AN</sup> 260

ANTIGA ZULMIRA, AGORA BEATRIZ — é aqui que mora a Madame. Crisálida? Nunca abro a porta!

AN<sup>AP</sup> Antig<o>/a\ Outra, AN<sup>AN</sup> Antiga Outra, AN<sup>AP</sup> É <o>/me\ jogo Semi-<i>/n\ua d<o>/a\ <circulo> [↑minha] posição

215 (*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...

AN<sup>AP</sup> cada [↑vez] mais alto e quando e<d>/c\oa AN<sup>AP</sup> recita[↑n]do<s> AN<sup>AP</sup> perdido... [↓Sentido]<sup>261</sup> AN<sup>AN</sup> 262

---

<sup>259</sup> Consta-se que Nivalda Costa fez uma correção nessa palavra, pois está sublinhada, contudo, a leitura do texto indica a reescrita daquele verbo.

<sup>260</sup> Nesse testemunho, há um ponto de interrogação feito pelos censores, à mão, à margem direita, da réplica.

<sup>261</sup> Na elaboração dessa passagem, em diante, Nivalda Costa apropriou-se de fragmentos da obra *O Guesa*, de Sousândrade.

<sup>262</sup> No testemunho AN<sup>AN</sup>, entre as linhas 10-13 e 23-25, há pontos de interrogação feitos pelos censores, à margem direita.

220 *(Um homem do coro (voz fina, estridente, clara e rápida) fala em tom de reza):*

O burglars, gomorra e sodoma  
fugiram os queridos dos céus  
no sulfur

225 quedando e estourando  
os sodomões e gomorréus

*(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

230 num dia... Ai! Dólares?...  
e altares  
no outro tudo ao credor, ao leilão!

AN<sup>AP</sup> Dólares!/?...

AN<sup>AP</sup> alt(...)

AN<sup>AP</sup> No (...) ao credor, ao (...)

*(Nesse íterim 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.*

235 *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.*

AN<sup>AP</sup> /\* personagens do primeiro/ ato ainda /\* atônitos/ com /\* a aparição/ AN<sup>AP</sup> Coro <, dois Ma>teus /: Mateus/Ma\teus[a]

*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):*

AN<sup>AP</sup> com [↑ um] enorme<s> lenço<s>/\ AN<sup>AN</sup> tapete azul<sup>263</sup> e o AN<sup>AP</sup> e <o> [↑e] estendo no palco. O Côro e os personagens fazem AN<sup>AP</sup> enquanto [↑ vozes] gravadas

---

<sup>263</sup> Nessa passagem, faz-se uma representação da nação brasileira, através de um “lençol ou tapete azul ou verde”, que alude à bandeira nacional, codificada, em cena. Os censores identificaram essa simbologia ao examinar o texto, destacando essa indicação cênica para exemplificar seu parecer negativo, posicionando-se contra liberação.

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

AN<sup>AP</sup> <cir>/cria\ação

(*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,

AN<sup>AN264</sup>. AN<sup>AP</sup> <e>/o\|u se possível nus deitam no tapete. A VOZ repete decisivamente:

245 não pode andar  
New pode cagar Blood Flood  
Acender fachos...

AN<sup>AP</sup>  
Voz Não pode<†> lav<†>/ar\ |<sup>265</sup> Não pode andar <comprar voz não pode> New business: Ensaboar | fazer  
Não pode cagar Blood Flood | dizer  
Acender fachos | não pode

Gravador 2:  
não pode  
250 FALA R  
Não pode  
DIZER  
não pode...

255 (*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

AN<sup>AP</sup> g<ua>/a\gaguejar a palavra “Aprender a nada-r”. Enquanto uma voz sangrenta diz: “Mãe-Pátria ensinando a nadar”<sup>266</sup>. AN<sup>AN</sup> “aprender a nada” – “r”. Enquanto uma voz sangrenta a nadar”. Dat<sup>267</sup> voz sangrenta <a nadar> [ ↑anuncia:] [APRENDER A NADA-R].

Fim do segundo espaço.

Fim da peça.

AN<sup>AN</sup> FINAL DA PEÇA

---

<sup>264</sup> Nessa passagem, há duas marcas dos censores que sublinharam a informação “ou se possível nus” e colocaram um ponto de interrogação entre as linhas 1 e 9.

<sup>265</sup> Demarcação feita, à mão, por Nivalda Costa.

<sup>266</sup> Verso presente em *O Guesa*, de Sousândrade, obra tomada por Nivalda Costa.

<sup>267</sup> Recuperou-se a lição autoral, a partir da folha avulsa **Dat**<sup>2</sup> em que Nivalda Costa revisou e corrigiu esse trecho.

### 5.3 EDIÇÃO DE *ANATOMIA DAS FERAS*

[AF<sup>AN</sup>]

#### ANATOMIA DAS FERAS

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”

AF<sup>EXB</sup> of [<sup>↑</sup>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:

Personagens<sup>268</sup>

10 ERNST BRAVOS FORTES  
CHEFE  
ENFERMEIRO  
B. ROSSO

1  
2  
3  
4

ERNST<sup>269</sup>  
AF<sup>EXB</sup> “CHE”FE<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> Ao examinar este texto, os técnicos de censura fizeram uma leitura dos nomes das personagens, revelando a simbologia empregada por Nivalda Costa. ERNST faz referência ao presidente do Brasil Ernesto Geisel; B ROSSO, ao Brasil Vermelho (Rosso em italiano = vermelho), grupo contra-revolucionário; CA(U)STRO à Fidel Castro, que implantou o regime comunista em Cuba; WALTER PEREIRA ROCHAS à Vanguarda Popular Revolucionária.

<sup>269</sup> Conforme lê-se no relatório de censura, emitido pelo SCDP/SR/BA, após exame do ensaio geral, determinou-se que o nome das personagens ERNST e CAUSTRO deveriam ser omitidos “a fim de evitar qualquer semelhança com pessoas de fato”.

<sup>270</sup> Acredita-se que essa construção faça alusão, possivelmente, a Che Guevara, companheiro de Fidel, um dos líderes da Revolução Cubana, que impulsionou a instalação de grupos guerrilheiros em vários países da América Latina. Por isso mesmo, essa ousada construção não aparece no texto submetido aos órgãos de censura, no testemunho AF<sup>AN</sup>, em que se verifica CHEFE. Não se registrará mais a construção “CHE”FE no APARATO.

	SIDNEY CA(U)STRO	5	
	ENIGMA I, O POETA	6	
15	1º ASSISTENTE	7	
	ENIGMA 2	8	<b>AF<sup>EXB</sup>, AF<sup>AN</sup> ENIGMA 2,<sup>271</sup></b>
	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	Gênesis <sup>272</sup>
	III — A COLONIZAÇÃO	<b>AF<sup>AN273</sup></b>
	IV — O ÊSMO	
	V — A RUPTURA	
30	VI — A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE	

---

<sup>271</sup> Em relação à construção “ENIGMA 2,” (com vírgula após nome da personagem) apresentada nos dois testemunhos, acredita-se que, provavelmente, seria criado um aposto para essa personagem como acontece com o “ENIGMA 1, O POETA” e “ENIGMA 3, O MENSAGEIRO”. Adverte-se para o fato de tratar-se de um roteiro inacabado que seria retomado pela dramaturga, o que não aconteceu.

<sup>272</sup> Os atos II, GÊNESIS, e IV, O ÊSMO, são construídos a partir de uma leitura e contextualização dos primeiros livros da Bíblia.

<sup>273</sup> No testemunho **AF<sup>AN</sup>**, há um carimbo da SBAT – Ba, em formato circular, com assinatura/rubrica, em seu interior, ao final das folhas 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7.

## ATO I: PRÉ IDADE OU CAOS DA LIBERDADE

ATO I<sup>274</sup>

*(Espaço vazio. Interpretação corporal das fases do desenvolvimento do homem que precederam à cultura: (grupo de 7 atores))*

AF<sup>EXB</sup> grup[o ]

35 Fase A — Descoberta do meio ambiente

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.)*

AF<sup>EXB</sup> entr<i>/e\

## ATO II: GÊNESIS

40 *(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.

AF<sup>EXB</sup> te[↑r]ritório

*(Grupo B protesta)*

GRUPO B<sup>275</sup>

45 ENFERMEIRO — Se tiverem senso e calma, ninguém sairá ferido.

*(O assistente gesticula, negocia com o grupo (B) e prende-os)*

---

<sup>274</sup> O Ato I, Pré-idade ou o Caos da Liberdade, constitui-se de uma interpretação corporal realizada a partir de um poema-processo criado por Nivalda Costa. Em documento sobre dados da montagem esclarece-se: “Nota: O ato I, efetua-se num espaço circundado pela ampliação do poema NOVELA TIPO GRÁFICA. 1º Estudo sobre Bandeiras (de Nivalda Costa, versão Deusimar Pedro)”.

<sup>275</sup> Os técnicos de censura, ao analisarem o texto, apontaram que “B.” tratava-se do Brasil, do povo brasileiro.

ERNST — (*Subindo num alto*) — Hoje instalamos aqui um período de paz, compreensão e concórdia! Em nome de EL-REY, construímos a vitória!

AF<sup>AN276</sup>

(*Seus companheiros o aplaudem.*)

50 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”

AF<sup>EXB</sup> “SANATÓRIO B/ REPUBLIC NOT [↑ OF THE] FREE”

(*Silenciosamente todos saem da cena exceto Ernst, o Assistente e o Enfermeiro.*)

ERNST — Esse poder foi Pacífico, nem sequer se mexeram (ri).

55 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...

AF<sup>EXB</sup> índol<a>/e\

ASSISTENTE — Muito justo, claro, não me referi bem...

AF<sup>AN</sup> Muito justo, não

60 ERNST — Bem. Precisamos saber tudo sobre suas vidas. Enfermeiro, pegue um deles para “conversar” procure saber quem lhes chefia, com quem negociavam e sobretudo descubra as habilidades desse povo. Ministre-lhes todos os “remédios”.

---

<sup>276</sup> Nesse testemunho, as palavras “ERNST”, linhas 18, 25 e 27; “B/ REPUBLIC NOT FREE”; índole pacífica foram sublinhadas, pelos censores. Essa intervenção, em que se destacam termos, expressões ou trechos, ao longo do texto, evidencia, na materialidade, a leitura realizada por aqueles que ressaltaram o uso de simbologia empregada no texto, em termos linguísticos e cênicos.



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))

65 CHEFE — Agora não mais o significado de vida que nos cercava (*esmagando friamente um objeto entre as mãos*)

“CHE”FE<sup>277</sup> AF<sup>EXB</sup> [→ *De cocoras / Pensativo recebo / o arco quebro / levanto vou ao / Poeta e depois pra / plateia junto com / Caastro e [saltos?] o Poeta*]  
AF<sup>AN278</sup>

CA(U)STRO — Tenebroso e efêmero avesso da história

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

Pátria<sup>279</sup>

70 CHEFE — As verdadeiras capacidades se retiram do cenário confuso, estamos a caminho do reinado dos porcos.

AF<sup>EXB</sup> retir<†>/a\m

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.

AF<sup>EXB</sup> Ex[↑ c]eto

75 ENIGMA 1 — Uno?

---

<sup>277</sup> No testemunho AF<sup>EXB</sup>, todas as réplicas do personagem “CHE”FE estão sublinhadas, em tinta azul.

<sup>278</sup> As palavras “CA(U)STRO”, linhas 10 e 14; “CHEFE”, linhas 12 e 16; e a frase “estamos a caminho do reinado dos porcos” foram sublinhadas, pelos censores.

<sup>279</sup> Nivalda Costa apropria-se de alguns versos do poema *Himno y regreso* (1939), de Pablo Neruda, que são proferidos pela personagem Enigma 1, O Poeta, ao longo do texto.

CHEFE — Sim, não existe mais diferença significativa entre reis e presidentes, entre doutores e curados; entre sim e não.

*(Black)*

AF<sup>EXB280</sup> BLA[↑C/K

### ATO III: COLONIZAÇÃO

80 *(O enfermeiro e prisioneiros)*

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):*

85 ENFERMEIRO — Auxiliar! Auxiliar!

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)*

AF<sup>EXB</sup> li[↑n]gua AF<sup>EXB</sup> ensinar[-]lhes

AUXILIAR – Que ordens, senhor?

90 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)*

---

<sup>280</sup> Não se registrará mais no aparato esta correção “BLA[↑C/K” feita, à mão, em tinta azul, por Nivalda Costa, ao longo do testemunho AF<sup>EXB</sup>.

ENFERMEIRO — Lembrem-se “ratinhos”, não adianta calar, a ocupação tem o seu paraíso – a impunidade (*acaricia, ri e esbofeteia os prisioneiros*)

AF<sup>EXB</sup> *Lembre[↑m]-se* AF<sup>AN281</sup>

(*Saída do Auxiliar e Prisioneiros. Entrada de Ernst, Assistente e Doente 2.*)

95 (*Enfermeiro saúda Ernst.*)

ERNST — Em boa o saúdo ILUSTRE COMPANHEIRO DA FORÇA UNA GOVERNANTE DO SANATÓRIO B. OF NOT FREE

AF<sup>EXB</sup> s[a]údo ILUSTRE COMPARSA DA FOR[Ç]A AF<sup>AN282</sup>

ENFERMEIRO — Louvo o seu humor! O seu furor! (*riem*)

ERNST — Amanhã tomarei posse, diante de uma cadeia de televisão.

100 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*):

AF<sup>EXB</sup> [→ *gestos nervosos † e saltos felinos*]

CA(U)STRO — Amanhã o coisa falará ao povo e não poderemos fazer nada.

105 CHEFE — Poderemos estudar-lhes os atos, para surpreendê-los depois...

(*Movimentos silenciosos / Black*)

---

<sup>281</sup> Trecho censurado, circulado, à mão, com carimbo CORTE, à direita: “(acaricia, ri e esbofeteia os prisioneiros).”

<sup>282</sup> Os técnicos de censura sublinharam “FORÇA UNA GOVERNANTE DO SANATÓRIO B.”, “CA(U)STRO”, “o coisa”.

	( <i>Ernst</i> diante das câmeras de T.V.)	<b>AF<sup>EXB</sup></b> CÂM<A>/E\RAS
	( <i>O repórter de cena</i> ):	<b>AF<sup>EXB</sup></b> D<A>/E\ CENA:
110	“Senhoras e Senhores, agora diante de nossas câmeras, o mentor das decisões do recém formado SANATÓRIO B REPUBLIC OF NOT FREE”	<b>AF<sup>EXB</sup></b> câm<†>/e\eras
	ASSISTENTE ( <i>cochichando nos bastidores</i> ) — Diga que ele é o Pai da Justiça, da Liberdade e da Fraternidade.	<b>AF<sup>EXB</sup></b> <†>/F\raternidade.
	O REPORTER ( <i>CONTINUANDO</i> ) — <b>Senhor.</b> ERNST BRAVOS FORTES	
	( <i>Silêncio total</i> )	<b>AF<sup>EXB</sup></b> [← SILÊNCIO] TOTAL
115	( <i>Ernst aproximando-se das câmeras</i> ):	<b>AF<sup>EXB</sup></b> [← ERNEST] APROXIMANDO-SE DAS CÂM<†>/E\RAS:
	ERNST — “Bem aventurados todos que nos ouvem nesse momento porque estão incluindo-se no processo civilizatório (palmas)	Bem aventurados <sup>283</sup> <b>AF<sup>EXB</sup></b> incluindo-[↑ se]
	“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 manterei com o arbítrio que evitarei...”	
120	ASSISTENTE E ENFERMEIRO ( <i>em coro</i> ) — Ou estará desatendendo a um dos imperativos categóricos.	

---

<sup>283</sup> **AF<sup>EXB</sup>** Nivalda Costa apropria-se de fragmentos do poema *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, de Jorge Luis Borges, nessa réplica, principalmente, na folha 12, do testemunho **AF<sup>EXB</sup>**.

125 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”

**AF**<sup>EXB</sup> Devo[l]verei **AF**<sup>EXB</sup> ende<mia>/MIAS\  
**AF**<sup>AN284</sup>

CORO — Ou estará desatendendo a um dos imperativos categóricos

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

**AF**<sup>EXB</sup> restituirei [os] salários escamo<n>teados,  
**AF**<sup>EXB</sup> comi[↓GO]

130 CORO — Ou estará desatendendo a um dos imperativos categóricos

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 cidadão e bem aventurados os mansos porque não condescendem com a discórdia. Bem aventurados os pobres porque um dia serão felizes.

**AF**<sup>EXB</sup> [BEM] aventurados os mansos

135 CORO — Porque existem os imperativos categóricos. Amém!

*(Encerramento do pronunciamento I – Início da festa.)*

*(O grupo I chefiado pelo 1º Assistente ensina ao grupo 2 movimentos rítmicos característicos.)*

*(Música angustiante)*

---

<sup>284</sup> Trecho censurado, circulado, à mão, com carimbo CORTE, à direita: “Devolverei as capitais ao povo que irá humanizá-las”. Há ainda, outra marca da intervenção dos censores, à mão, à margem direita, três chaves que circunscrevem as réplicas correspondentes às linhas 11-13, 15-17 e 19-22; que fazem parte do discurso da personagem Ernst. De acordo com o relatório de censura, emitido pelo SCDP/SR/BA, houve corte desse trecho devido a sua semelhança com o *slogan* do governo baiano vigente naquela época.

## ATO IV: O ÊSMO

*(Entre badaladas de sino):*SINO<sup>285</sup>

ENIGMA I — O som sono soa agora interditado...

AF<sup>EXB286</sup> interditado[...] AF<sup>AN</sup> interditado

ENIGMA 2 — O sino saúda sangues e sumos.

AF<sup>EXB</sup> sumos[.] AF<sup>AN</sup> sumos

145 ENIGMA 3 — O sem tempo sacroluto e mórbido...

AF<sup>EXB</sup> mórbido[...] AF<sup>AN</sup> mórbido.

ENIGMA I — Soar sincero dos nossos vestígios.

AF<sup>EXB</sup> vestígios[.] AF<sup>AN</sup> vestígios*(latidos de cães, tiros)*

ENIGMA 2 — Estão perseguindo alguém...!

AF<sup>EXB</sup> alguém[...] AF<sup>AN</sup> alguém*(Chegada de Walter Pereira Rochas suado e ferido.)*AF<sup>AN287</sup> AF<sup>EXB</sup> ROCHAS <†> SUADO

<sup>285</sup> Nessa passagem, Nivalda Costa aproveita e valoriza as sonoridades do sistema fonológico, explorando a expressividade da consoante sibilante [s], apostando nas vibrações, entonações e ruídos, sugerindo ideias e impressões. Recorre-se, portanto, à aliteração, um dos processos de repetição insistente de sons consonantais. Além disso, indica-se o som de “latidos de cães e tiros” que intensificam a atmosfera angustiante.

<sup>286</sup> Recuperaram-se as lições (interditado... / sumos. / mórbidos... / vestígios. / alguém...!) apresentadas no testemunho AF<sup>EXB</sup> levando-se em consideração a especificidade do texto teatral em que se observa a tentativa de registro de elementos expressivos da fala, através de uma pontuação de ordem emotiva, como, por exemplo, o ponto de interrogação, o ponto de exclamação e as reticências, conforme aponta Preti (1987).

<sup>287</sup> Têm-se as seguintes palavras sublinhadas, à mão, pelos censores: “WALTER P. ROCHAS SUADO E FERIDO.” (L. 9); “CHEFE, CA(U)STRO E B” (L. 12); “CHEFE” (L. 30); “CA(U)STRO — Por que estavam indo prá casa daquele sabugo, daquela barata?” (L. 32).

- 150 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.
- 155 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*)
- 160 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.
- 165 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.
- AF<sup>EXB</sup>** [ $\downarrow$  *expectativa ante a chegada de VPR*]
- AF<sup>EXB</sup>**, **AF<sup>AN</sup>** Walter P. Rochas [ $\downarrow$  *Bate palmas*]
- AF<sup>EXB</sup>** <*Estás vivo companheiro*> **AF<sup>EXB</sup>** *vigílias.*  
<[ $\downarrow$  *FERAS APUNHALADAS*] >
- AF<sup>EXB</sup>** queixa.
- AF<sup>EXB</sup>** “CHE”FE – <*Formem*> Feras apunhaladas  
[ $\uparrow$  *temem*] tudo que <*o*>/a\ *s* envolve<*r*>. [ $\uparrow$  *atras de VPR*] [ $\downarrow$  *Guerrilha urbana*]  
**AF<sup>EXB</sup>** RESTITUIR-LHE[S] a confiança
- AF<sup>EXB</sup>** mostra[r]-lhes **AF<sup>EXB</sup>**  
traidores <[ $\downarrow$  *GUERRILHA URBANA*] >
- AF<sup>EXB</sup>** *Êles* [ $\uparrow$  *são*] *inumeros*

(Entrada do Enigma 3.)

AF<sup>EXB288</sup> EN 3  
ch. ——— |  
                  \ CAUS

ENIGMA 3 — CHEFE 50 pessoas foram aprisionadas, quando se dirigiam para casa do ERNST.

170 CA(U)STRO — Por que estavam indo pra casa daquele sabugo, daquela barata?

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...

AF<sup>AN289</sup>

B. ROSSO — Vamos planejar.

175 CA(U)STRO — E agir. De hoje em diante o soco come a vida

AF<sup>EXB</sup> *geme* a vida

WALTER PEREIRA ROCHAS — Com todas as garras.

AF<sup>EXB</sup> WA<†>/L\TER

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)

180 (*Black*)

(*Em cena*):

---

<sup>288</sup> Trata-se de uma representação gráfica, à mão, em tinta azul, uma marcação cênica em que se evidencia o local de entrada das personagens CA(U)STRO, “CHE”FE e ENIGMA 3, O MENSAGEIRO envolvidas nessa cena.

<sup>289</sup> A expressão “O verme” foi sublinhada, pelos censores.



*(Doente 3 e Enigma I vagam pelo espaço)*

DOENTE 3 — Não sinto, Poeta, a presença de nenhuma luz, morreram todas as manhãs que saltitavam de Liberdade.

**AF<sup>AN</sup>** luz, *morrer em* todas

185 ENIGMA 1 — Sei. Estamos rodeados por chacais e sentinelas. Há espinhos nas raízes que sangram nossos pés, morreram todas as verdades, todas as eras...

**AF<sup>EXB</sup>** espinhos[.] <na>/A\s raízes <que> sangram

DOENTE 3 — O lixo agora é paisagem e festa.

ENIGMA 1 — Mas teus olhos ainda brilham, de amor ou de medo

**AF<sup>EXB</sup>** [<sup>↑</sup>Mas] Teus

DOENTE 3 — O amor nos faz e cria

190 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

**AF<sup>EXB290</sup>**

195 *(Mudanças de espaço)*

*(Black)*

---

<sup>290</sup> O testemunho **AF<sup>EXB</sup>** apresenta “(CENA GESTUAL)” (L. 1) e “ENIGMA I— Ahora quiero dormir en tu substância / Dame tu clara noche de penetrantes cuerdas / Quiero mudae de sombra” (L. 2-4), no início desta folha 8.

**CENA A: (ENFERMEIRO E 1º ASSISTENTE DIANTE DE UMA GAIOLA COM PRISIONEIROS).**

**AF<sup>EXB</sup>, AF<sup>AN291</sup>**

ENFERMEIRO — Não haverá nunca uma porta

200 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

1º ASSISTENTE — É de ferro o teu destino, como o teu juiz

205 ENFERMEIRO — Não espere que o rigor desse caminho

**AF<sup>EXB</sup> esper<†>/e|s<†>**

1º ASSISTENTE — Que teimosamente se bifurca em outro

**AF<sup>EXB</sup> bi[-]furca**

ENFERMEIRO — Que teimosamente se bifurca em outro

**AF<sup>EXB</sup> bi[-]furca**

(*Ambos*) — Tenha Fim.

1º ASSISTENTE — Nada existe

210 ENFERMEIRO — Nada espere exceto as frias cutiladas da fera

**AF<sup>EXB</sup> esper<†>/EN\, ex[†c]eto**

---

<sup>291</sup> O diálogo estabelecido, na CENA A, entre o ENFERMEIRO e o 1º ASSISTENTE (L. 5-16) é construído a partir do poema *Labirinto*, de Jorge Luis Borges.

(Black)

**CENA B:** (*ERNST sozinho consulta um oráculo tecnológico (Espécie de computador)*)

AF<sup>AN292</sup>

ERNST — Para destruir é preciso saltar... saltar... para onde?  
Para a consciência? Não para a má fé.

115

**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...”

1ª MULHER — Miserável nojento canalha ladrão

AF<sup>AN293</sup>

120 2ª MULHER — Meu maior desejo era cortar-lhe a imunda língua com uma navalha.

3ª MULHER — Grita

AF<sup>EXB</sup> [(|Grita[)]

(*1ª Mulher desliga o rádio*)

---

<sup>292</sup> Nesse testemunho, as seguintes palavras foram sublinhadas, pelos censores: “ERNST sozinho consulta um oráculo tecnológico”; “ERNST: Para destruir é preciso saltar” “para a má fé”, “VOZ DE ERNST”.

<sup>293</sup> As seguintes palavras foram sublinhadas, pelos censores: “Miserável nojento”; “Meu maior desejo era cortar-lhe a imunda língua”; “Quem manda agora é o coisa. Já te disse que é essa coisa”; “Enquanto os autênticos heróis se batem pra transformar o mundo em algo de limpo e de melhor, esses porcos prosperam.”; os verdadeiros homens de saber tiveram que se retirar desse chiqueiro confuso”; “A casa ardeu com o sujeito lá dentro”; “os bombeiros foram promovidos e felicitados”; CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO”. Os técnicos de censura recorreram ao diálogo entre as personagens 1ª, 2ª e 3ª MULHER para exemplificar a tese de que havia uma “contestação político-ideológica, contra determinado poder”, ainda que velada.

1ª MULHER — Quem manda agora é o coisa. Já te disse que é essa coisa.

125 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.

130 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!”

**AF<sup>EXB</sup>** Ou<s>/ç\|a

1ª MULHER — Já sei. A casa ardeu com o sujeito lá dentro.

2ª MULHER — Sim, e os bombeiros foram promovidos e felicitados.

135 3ª MULHER — O dia seguinte não pode tardar, não pode tardar, não pode tardar... não pode...

*(Corte / Black)*

**CENA D: CAMINHADA** (*Gestual*)

**AF<sup>EXB</sup>** [→ Saltos felinos até o † o / arterisco †  
levanta e corre / em estratégias até o black]

CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO

140 *(Black)*

**CENA E: A TRAMA** (*Gestual*)

WALTER *PEREIRA* ROCHAS E ENIGMA 3

(Black)

CENA F: PRISÃO DO ENIGMA I, DOENTE I, DOENTE 2.

145

CENA G: AGONIA DO POETA:

“MI POESI AHORA COMO UNA PLANTA ESCAMADA EN ÓDIO SILENCIOSO. ESCRIBO CON MANOS GOLPEADAS Y FOSFÓRICAS PALABRAS-NADIES QUE UN DIA SI TORNARAN SOL Y LUTA”

**AF<sup>EXB</sup>** “MI *POES*[↓ I]A<HORA> [↑ *POESIA AHORA*] **AF<sup>EXB</sup>** <†>/E\SCAMADA EN ÓDIO SILENCIOSO, [<CUANDAM> *DOS PRROS Y LA VIOLENTA POLICIA*]<sup>294</sup> ESCRIBO **AF<sup>EXB</sup>** PALABRAS-<†>/N\ADIES QUE UN DIA SI TORNARÁ<†>/N\ SOL <†> LU<TA>/CHA\”

ATO V: A RUPTURA

150 (*União dos grupos chefiados por Chefe, B. Rosso, Ca(u)stro e Walter Pereira Rochas*);

**AF<sup>AN295</sup>**. **AF<sup>EXB</sup>** [↓círculo sobre a cabeça do ENIGMA3 / desmanchando sobre o corpo / caminhada até o corpo do poeta]

(*Texto*)

TEXTO<sup>296</sup>

ENIGMA 3 — CHEFE, encontramos o poeta morto.

---

<sup>294</sup> Esclarece-se que o colchete em “[<CUANDAM>” e o parêntese em “POLICIA)” foram inseridos por Nivalda Costa, à mão, em tinta azul.

<sup>295</sup> As seguintes palavras foram sublinhadas, pelos censores: “UNIÃO DOS GRUPOS CHEFIADOS POR CHEFE, B. ROSSO, CA(U)STRO E WALTER P. ROCHAS”; “Suicidou-se ou Suicidado”; “CA(U)STRO — Sobre o teu sangue irmão, afirmo no esplendor do meu ódio que teus algozes serão punidos.”; “B. ROSSO”; “CHEFE — Adiante. A Liberdade urge!”; “TODOS — Adiante. A Liberdade implode!”; “ERNST E COMANDADOS”; “ERNST”; “ERNST — Ele quis morrer. Qualquer trama, qualquer revolta é na prática um suicídio”.

<sup>296</sup> Segundo Nivalda Costa, em entrevista, trata-se de “[...] um ‘texto off’, gravado em sistema radiofônico. Era composto por trechos de falas e gritos de pessoas anônimas + fragmentos de discursos + poemas + freios + buzinas. Frases de efeito de políticos e filósofos da época e dos poetas Lorca e Neruda”.

CHEFE — Suicidou-se ou suicidado? Agora é invulnerável como os deuses, nada desta terra poderá feri-lo.

**AF<sup>EXB</sup>** Suicidou-se ou [/] suicidado?

155 CA(U)STRO — Sobre o teu sangue irmão, afirmo no esplendor do meu ódio que teus algozes serão punidos.

*(Rito de morte):*

**AF<sup>EXB</sup>** D<E>/A\

B. ROSSO *(Atirando para o alto)* — Pelas palavras que não podes ter-falar. Pela tua morte que vamos vingar.

160 CHEFE — Adiante. A Liberdade urge!

TODOS — Adiante. A Liberdade implode!

**AF<sup>EXB</sup>** [→ saída para os lados / 1º e 2º ataque ao bando / do erneste]

*(Uma mulher entoa uma canção dolente)*

*(Partida do grupo)*

#### **CENA H: ERNST E COMANDADOS:**

165 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.

170 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.

**AF<sup>EXB</sup>** *ex[↑c]edeu*

ERNST — Ele quis morrer. Qualquer trama, qualquer revolta é na prática um suicídio.

ENFERMEIRO — Não faço perguntas, acato ordens.

275 (*Movimentos mímicos*)

#### **CENA I: CAPTURA DO ENFERMEIRO**

**CENA J:** CHEFE diante de um grupo de negros

CHEFE — IJÙKÙ-AGBÈ-GBÀ – INABITADO PAÍS DA MORTE VIEMOS E SEREMOS RECEBIDOS

**AF<sup>EXB</sup>** “CHE”FE — IJÙKÙ-AGBÈ-GBÀ [*→ em círculos quebrando com / armas e dando-lhes fuzis / correndo estratégia até a Ribalta*]

280 GRUPO NEGRO — GBÀ, GBÀ

#### **CENA K: A CILADA**

(*texto: “Nós podemos mais que as baratas”*)

texto<sup>297</sup>. **AF<sup>AN298</sup>**

#### **ATO VI: A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE (*Resumo e final*)**

a) VOZES GRAVADAS SERVEM DE FUNDO PARA A AÇÃO

---

<sup>297</sup> Segundo Nivalda Costa, em entrevista (2011), *Nós podemos mais que as baratas* é “um texto-sonoro: personagens percorrem espaços cênicos ‘ensinando, ajudando, sitiando’ o público a silabar/soletrar o poema-frase em questão; sublinhando a marca cênica e, em off, o poema-frase se repete gravado”.

<sup>298</sup> Têm-se as seguintes palavras sublinhadas, pelos censores, nesse testemunho: “texto: ‘NÓS PODEMOS MAIS QUE AS BARATAS’”; “LUTA”; “A VITÓRIA”; “HASTEAMENTO DAS BANDEIRAS”; “EXERCÍCIO DE SÍMBOLOS”.

285 b) LUTA

**CENA L: A VITÓRIA**

*(texto: O aprendizado do L)*

texto<sup>299</sup>

*(Hasteamento das bandeiras)*

*(Exercício de símbolos – Canto)*

EXERCÍCIO<sup>300</sup>

290

NIVALDA COSTA

**AF<sup>EXB301</sup> TEXTOS SUBSIDIÁRIOS —**

Neruda, Pablo — AMERICA, NO INVOCO TU NOMBRE EM VANO

Langston, Hughes — EU TAMBÉM SOU AMERICA

Borges, Jorge Luis — FRAGMENTOS DE UM EVANGELHO APOCRIFO

Andrade, Oswald — O COISA

Quadros, Jânio — CANTOCHÃO DOS IMPERATIVOS CATEGÓRICOS

**AF<sup>EXB302</sup> Bem aventurados todos que me ouvem, pois estão incluindo-se no processo histórico**

---

<sup>299</sup> De acordo com Nivalda Costa, em entrevista (2011), *O aprendizado do L* que significa “O aprendizado da Liberdade”, “é também um poema-processo em que se ‘forma’ ou se ‘escreve’, quando os atores/personagens entregam para a plateia letras que formarão a palavra liberdade”. Há áudio, “vozes gravadas”, que serve de fundo para as ações cênicas, realizado pela sonoplastia, com “palavras de ordem explícita e palavras de ordem”.

<sup>300</sup> Nivalda Costa, nessa mesma entrevista, comenta ainda que durante o exercício de símbolos e o canto, “cada uma das personagens/atores depositam em todo o espaço cênico da peça (composto de 8 áreas), o objeto de cena mais significativo da(s) cena(s) do espetáculo. A música e o canto foram compostas para a peça. Autoria do compositor Marco Antonio Queiroz”.

<sup>301</sup> No testemunho **AF<sup>EXB</sup>** há esta bibliografia ao final, após o nome “NIVALDA COSTA”. No testemunho **AF<sup>AN</sup>** não se tem essa informação.

<sup>302</sup> No testemunho **AF<sup>EXB</sup>** há uma folha que não aparece em **AF<sup>AN</sup>**. Esta folha não apresenta numeração, à margem superior direita, como as demais. Têm-se sete frases construídas a partir de *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, de Borges, obra tomada emprestada por Nivalda Costa.



Bem aventurados os mansos porque não  
concedem com a discórdia.

Bem aventurados os que não tem fome de justiça  
porque sabem que ela se foi e não dá sinal de volta.

Desventurados os que choram, porque já tem o  
hábito miserável do pranto.

Desventurados os pobres de espírito, porque  
debaixo da terra será o mesmo que foi a vida

Não acumuleis ouro na terra, porque o ouro é pai do  
ócio, da tristeza e do tédio.

Sejam pobres mas sejam felizes e tenham paz no  
coração

---

## 5.4 EDIÇÃO EM MEIO DIGITAL

CD-ROM (Reprodução automática)

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido mostrou-se de suma importância ao trazer à cena a produção teatral de um grupo amador, marginalizado, liderado por Nivalda Costa, uma guerreira que, apesar das circunstâncias, lutou contra o regime militar, na Bahia, através do teatro. Engajada com questões sociais, políticas e estéticas, buscou diferentes formas de não silenciar sua voz, pesquisando e estudando o teatro brasileiro. O Grupo Testa, criado e fundado por aquela mulher, demonstra confiança e afinidade ao encenar os roteiros. A Bahia, naquele momento, 1975, ganhou não apenas mais um grupo de teatro, mas uma frente militante.

Desse modo, soube usar a arte como arma frente ao governo, visando reivindicar as injustiças sociais e se comunicar com o público. Envolvida em todos os setores do universo teatral, contribuiu, significativamente, com o desenvolvimento do teatro baiano, e, ainda, com os teatros político, militante, e negro, na Bahia. Neste trabalho, portanto, voltou-se o olhar para essa mulher e sua dramaturgia, sinônimo de coragem, criatividade e resistência, visando ressaltar a importante contribuição da mesma na história do teatro baiano.

O trabalho com textos teatrais produzidos e censurados, na época da ditadura militar, demonstra o quanto a arte, de forma geral, se acerca da história, principalmente, nos momentos conflituosos, investindo-se não apenas da condição de testemunho, documento e monumento, mas até mesmo ambicionando intervir no curso dos acontecimentos. O estudo dos textos, de Nivalda Costa, especificamente, faz pensar de imediato no estreito enlace entre história, política e teatro, nas circunstâncias vivenciadas e no que representou a ditadura e suas consequências para a produção teatral baiana.

Os textos e suas versões dão o testemunho daquela sociedade que envolvia diferentes atores, agentes mediadores: a dramaturga, a diretora, o datilógrafo e o censor. Todos eles deixam nos textos pistas para uma leitura em perspectiva histórico-cultural. Entende-se o dito e o não dito, o que poderia ser produzido e circulado àquela época. Logo, as intervenções desses sujeitos caracterizam e singularizam a produção, contribuindo, significativamente, no que tange à história da tradição e da transmissão dos textos.

Nos documentos do processo censório, não poderia ser diferente, os censores, ao examinarem o texto elaborado por Nivalda Costa, tecem comentários sobre a postura engajada, a inteligência e a ousadia daquela mulher. Seus roteiros são verdadeiros manifestos políticos, em que se posiciona, totalmente, contra os ditames do governo, alertando e incentivando o público para que se conscientizem e busquem transformação. Para além das

palavras, recorre-se a elementos cênicos e/ou simbólicos para tratar das relações de poder, induzindo o povo à ação, de forma, declaradamente, consciente e objetiva. A leitura daqueles documentos do processo censório permitiu compreender como essa dramaturgia era vista pelo governo e, ao mesmo tempo, despertar para a resistência daquela, apesar de tantos vetos e tantas restrições.

A partir do estudo do processo de construção dos roteiros *Aprender a nada-r* e *Anatomia das feras* pôde-se destacar alguns dos caminhos percorridos por Nivalda Costa, evidenciando-se a leitora hábil e sagaz. Verificam-se, principalmente, intertextualidade e hipertextualidade na elaboração dos tecidos plurais, transtextuais, desvelando, desdobrando e arriscando sentidos. Percebe-se um discurso polifônico criado a partir de apropriações de obras teatrais e literárias de diferentes autores que endossam o manifesto encenado devido ao trabalho coletivo, financeiro e artístico, dos membros do Grupo Testa.

Ao estudar tais textos, recortados da Série de Estudos Cênicos da qual fazem parte, constata-se que muito ainda existe a ser analisado e reconsiderado, principalmente, em relação aos cruzamentos, possivelmente, existentes entre os seis textos e o projeto artístico realizado, de forma geral. Desse modo, tem-se consciência de que um estudo do processo de construção do projeto, na íntegra, evidenciaria o trabalho empreendido por Nivalda Costa, permitindo uma leitura mais rica da dramaturgia em questão e do teatro baiano da época.

Os fundamentos da Crítica Textual e da Crítica de Processo permitiram realizar uma leitura do texto teatral censurado, possibilitando decifrar e elucidar o processo de criação e a obra, criticamente. Portanto, verificam-se, na materialidade dos textos estudados, diferentes vestígios e marcas daquela época de censura e silenciamento, atualizados pela atividade filológica de investigação, interpretação e edição. Nesse exercício, o editor assume um papel importante no que tange à mediação cultural, oferecendo aos diferentes sujeitos uma possível leitura de determinado texto, resultado de mediações editoriais, de escolhas e de decisões críticas.

O trabalho filológico proposto, e, principalmente, as edições dos textos realizadas possibilitam aos diferentes pesquisadores conhecê-los, estudá-los e/ou encená-los. Espera-se, com a realização dessa pesquisa, ter contribuído para repensar a prática editorial do texto teatral, considerando suas particularidades, e para atualizar a memória do teatro baiano, com destaque para uma fração da produção de Nivalda Costa. Adverte-se estar ciente de que uma dissertação apresentada não põe a termo todos os aspectos relativos aos textos em questão. Todavia, tem-se a certeza de haver realizado um exercício filológico textual cuidadoso.

## REFERÊNCIAS

### Gerais

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.

ANDRADE, Fábio de Souza. Matando o tempo: o impasse e a espera. In: BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 7-31.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

AZEVEDO, Thales de. *As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo de ascensão social*. Classes sociais e grupos de prestígio. Salvador: EDUFBA; EGBA, 1996.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BASSETO, Bruno Fregni. O Trabalho filológico. In: \_\_\_\_\_. *Elementos de filologia românica: história externa das línguas*. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 43-62.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

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.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não aristotélica*. Lisboa: Portugália, 1957.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Errâncias de Sousândrade. In: SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 5-13.

CANO AGUILAR, Rafael. Análisis filológico y Filología. In: \_\_\_\_\_. *Introducción al análisis filológico*. Madrid: Castalia, 2000. Capítulo I. p. 13-30.

CARVALHO, Rosa Borges Santos. A filologia e seu objeto: diferentes perspectivas de estudo. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, n. 26, maio/ago. 2003.

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

CHARTIER, Roger. Mistério estético e materialidade da escrita. In: \_\_\_\_\_. *Inscriver e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 9-22.

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. Tradução Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Tradução Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Orgs.). *Arqueologias da criação: ensaios sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 13-40.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: EDUFMG, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIONÍSIO, João. Ab la dolchor del temps novel? In: ENCICLOPÉDIA E HIPERTEXTO. Lisboa: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006. Disponível em: <<http://www.edu.fc.ul.pt/hyper/resources/jdionisio>>. Acesso em: 6 de outubro de 2011.

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.

DUARTE, Luiz Fagundes. Tempo de perguntar. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 8, p. 11-29, 2007.

DUARTE, Luiz Fagundes. Prática de Edição: onde está o autor?. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E DE EDIÇÕES: GENESE E MEMÓRIA, 4, 1994. *Anais...* São Paulo: ANNABLUME/APML, 1995. p. 335-358.

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.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Aríete. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. São Paulo: Positivo, 2010. p. 54.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução Roberto Machado. Lisboa: Veja; Passagem, 2006, p. 29-87.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

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

GADELHA, Carmem. Texto e espetáculo: edição crítica e movência. In: ENCONTRO DE ECDÓTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 3., 1993, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 15 a 18 de outubro de 1991. Publicação em 1993. p. 145-148.

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. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: du Seuil, 1982.

GRÉSILLON, Almuth. Crítica genética, prototexto, edição. Tradução Adriana Camargo. In: GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Orgs.). *Arqueologias da criação: ensaios sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 41-51.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al., superv. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007.

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: <<http://scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

GRÉSILLON, Almuth. *Eléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

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.

HAY, Louis. O manuscrito plural. In: \_\_\_\_\_. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 93-104.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

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.

MACHADO, Élvio. Apresentação. In: COSTA, Nivalda; SODRÉ, Jaime. *Da cor da noite: poemas dramáticos*. Salvador: EDUFBA; CEAO, 1983. Série Arte / Literatura - 3.

MAGALDI, Sábato. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 7-47.

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.

MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MORAES, Denis de. Criação cultural, engajamento e dogmatismo: reflexões a partir de Graciliano Ramos. 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. 201-222.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. Os intelectuais, a política e a vida. 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. 357-372.

OLIVEIRA, Antônio Braz de. Arquivística literária: notas de memória e perspectiva. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, v. 8, p. 373-382, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel. *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997.

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.



QUICHERAT, L.; SARAIVA, F. R. dos Santos. Texto. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário Latino-Português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mit.* Rio de Janeiro: Garnier, 2006, p. 1196.

RAMOS, Fernando Luiz. Pós-dramático ou poética da cena. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *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: Companhia das Letras, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro.* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RODRIGUES, Carlos; MONTEIRO, Vicente; GARCIA, Wilson de Queiroz. *Censura federal.* Brasília: C.R., 1971.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

SAID, Edward W., *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993.* Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

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, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética.* São Paulo: CAPES; FAPESB; Iluminuras, 2002. p. 177-201.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de criação: arte e curadoria.* São Paulo: Horizonte, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Rosa Borges dos. Uma metodologia aplicada à edição de textos teatrais. In: MAGALHÃES, José Sueli de e TRAVAGLIA, Luiz Carlos (Org). *Múltiplas Perspectivas em Lingüística.* Uberlândia: Edufu, 2008. 1 CD-ROM.

SONTAG, Susan. Abordando Artaud. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de Saturno.* Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1986. p. 15-57.

SOUZA, Ana Santana. *O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação guesa de Sousândrade*. Ilhéus, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/sessoes.html>>. Acesso em: 10 out. 2011.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Edótica: Crítica Textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: perspectiva, 2005.

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.

### **Entrevistas**

COSTA, Nivalda. *Os roteiros teatrais Aprender a nada-r e Anatomia das feras*: depoimento [fev. 2011]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2011. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

COSTA, Nivalda. *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*: depoimento [out. 2010]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2010. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

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

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

### **Obras literárias e teatrais**

ANDRADE, Oswald de. *A morta*. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. In: \_\_\_\_\_. *Fim de partida*. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 33-148.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001.

COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. Salvador. [1978]. 12 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

\_\_\_\_\_. *Anatomia das feras*. Brasília. [1978]. 12 f. Arquivo Nacional - COREG.

\_\_\_\_\_. *Aprender a nada-r*. Brasília. [1975]. 09 f. Arquivo Nacional - COREG.

\_\_\_\_\_. *Aprender a nada-r*. Salvador. [1975]. 07 f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Casa de cães amestrados*. Salvador. [1980]. 19 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

\_\_\_\_\_. *Ciropédia ou A iniciação do príncipe (O pequeno príncipe)*. Salvador. [1976]. 14 f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Girassóis*. Salvador. [1977]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Glub! Estória de um espanto*. Salvador. [1979]. 10 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

\_\_\_\_\_. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Salvador. [1976]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Love story*. Salvador. [19--]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *O Enigma Para Alexandrista*. Salvador. [2007]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *O operário da azul*. Salvador. [19--]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o encanto*. Salvador. [19--]. 03 f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Pausa dramática para o drama*. Salvador. [2009]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Pequeno príncipe: aventuras*. Salvador. [1977]. 10 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

\_\_\_\_\_. *Suíte: o quilombola*. Salvador. [19--]. 05 f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Vegetal vigiado*. Salvador. [1977]. 10 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.

\_\_\_\_\_. *Vegetal vigiado*. Salvador. [1978]. 16 f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

\_\_\_\_\_. *Veredas: cenas de um grande sertão*. Salvador. [197-]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

COSTA, Nivalda; SODRÉ, Jaime. *Da cor da noite: poemas dramáticos*. Salvador: EDUFBA; CEAO, 1983. Série Arte / Literatura - 3.

HUGHES, Langston. Eu também sou América. Tradução Sylvio Back. *Folha de São Paulo*, 15 fev. 1998. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/hughes/hughes.pdf>. Acesso em: 10 out. 2011.

JESUS, Carlos Eduardo R. de. (Org.) *Capoeirando*. Salvador: EDUFBA; CEAO, 1982. Série Arte / Literatura - 1.

NERUDA, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Seix Barral; Grupo Planeta, 2005.

PARA rasgar um silêncio. Seleção Nivalda Costa. Salvador: EDUFBA; CEAO, 1990. Série Arte / Literatura - 5.

QORPO SANTO, José de Campos Leão. *Mateus e Mateusa*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

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.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: Annablume, 2009.

### **Periódicos**

A MEMÓRIA do negro alcança a telinha. *A Tarde*, Salvador, p. 12, ago. 1988.

ABDIAS: festival será realizado mesmo sem o apoio do Governo. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 04 ago. 1978.

‘ANATOMIA das Feras’ será levada em julho no Solar do Unhão. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 11, 12 jun. 1978.

‘ANATOMIA das Feras’: uma sátira ao real. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 6, 27 jul. 1978.

APRENDER a nadar. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 12, 26 mar. 1975.

ARTE negra dá início a festival. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 3, 07 ago. 1978.

BAHIA vai ser sede do Festival de Arte Negra. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 12, 08 jul. 1978.

BORGES, Sérgio Coelho. Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Quorpo Santo. *A Tarde*, Salvador, p. 9, 17 jun. 1975.

CENSURA leva classe teatral de São Paulo a Geisel. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 17 maio 1975.

CONTISTAS baianos rasgam o silêncio. *A Tarde*, Salvador, p. 10, 14 dez. 1990.

DANTAS, Marcelo. Clássico e moderno. In: Televisão. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 13, dez. 1987.

DOIS BREVES discursos assinalaram a transmissão do poder de JK para JQ. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 3, 1 fev. 1961.

GEISEL na BA. Receberá candidatos da Arena. *A Tarde*, Salvador, p. 5, 25 jun. 1978.

GEISEL chega a Salvador amanhã. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 1, 28 jun. 1978.

GIRASSÓIS, teatro infantil com o grupo Testa. *Jornal do Comércio*, [S.l.], 26 jun. 1977.

GRUPO Testa apresenta no Solar do Unhão a peça ‘Anatomia das Feras’. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 3, 16 jul. 1978.

‘HAMLET’ é encenado em forte de Salvador. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1976.

‘HAMLET’ nas muralhas históricas de Salvador. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 1975.

JOÃO AUGUSTO. Teatro e Participação. *A Tarde*, Salvador, p. 7, 26 ago. 1977.

JOÃO AUGUSTO. O Pequeno Príncipe. In: \_\_\_\_\_. As ideias fora do lugar. *A Tarde*, Salvador, p. 7, 01 out. 1976.

JOÃO AUGUSTO. Teatro. *A Tarde*, Salvador, p. 7, 08 out. 1976

JOÃO AUGUSTO. Menino de luto. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 10, [1979?].

MENSAGEM do novo presidente à nação. Jânio Quadros diz de seus propósitos e critica com veemência o anterior governo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 1 fev. 1961.

‘NEGRO-Movimenta’ faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 ago. 1978.

O PEQUENO Príncipe. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 5, 3 dez. 1976.

O PEQUENO Príncipe: fantasia e realidade na obra de Exupéry. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 1, 01 nov. 1979.

“O PEQUENO Príncipe” no ICBA em setembro. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 9, 09 ago. 1976.

PROFESSOR Abdias Nascimento critica a atividade do Ceao. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 3, 31 jul. 1978.

PROGRAMA da semana (03 a 09 de julho ‘78). *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 11, 02 jul. 1978. Roteiro.

PROGRAMA da semana (03 a 09 de julho ‘78). *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 03 jul. 1978. Roteiro.

PROGRAMA da semana (31/07 a 06/08 ‘78). *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 4, 30 jul. 1978. Roteiro.

PROGRAMA da semana (de 31/07 a 06/08 ‘78). *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 31 jul. 1978. Roteiro.

QUATRO dias para “Aprender a Nadar” lá no Vila Velha. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 11, 15 e 16 jun. 1975.

SOLAR do Unhão. *Jornal da Bahia*, p. 9, 16 ago. 1978.

SPENCER, Nilda. Cadê o público? *Tribuna da Bahia*, p. 9, 13 out. 1976.

TIPOS de Exupéry e Joyce em ‘O Pequeno Príncipe’. [S.l.], [1976].

VEGETAL Vigiado. *A Tarde*, Salvador, p. 12, 11 set. 1977.

### **Documentos do processo censório**

BRASÍLIA. Certificado nº 8805/78, de 11 de agosto de 1978. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Ofício nº 01242, de 6 de maio de 1975. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

BRASÍLIA. Ofício nº 1164, de 5 de junho de 1978. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Ofício nº 1373/78, de 8 de setembro de 1978. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Ofício nº 912/78, de 27 de junho de 1978b. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Ofício nº 2197/78, de 4 de agosto de 1978c. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Ofício nº 685/75, de 16 de junho de 1975. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

BRASÍLIA. Parecer nº 4474/75, de 16 de maio de 1975a. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

BRASÍLIA. Parecer nº 4475/75, de 16 de maio de 1975b. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

BRASÍLIA. Parecer nº 14/75, de 4 de junho de 1975c. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

BRASÍLIA. Parecer nº 2158/78, de 16 de junho de 1978a. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Parecer nº 3159/80, de 16 de outubro de 1980. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Casa de cães amestrados.

BRASÍLIA. Parecer nº 3160/80, de 16 de outubro de 1980. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Casa de cães amestrados.

BRASÍLIA. Parecer nº 3617/77, de 22 de agosto de 1977. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Vegetal vigiado.

BRASÍLIA. Parecer nº 797/79, de 28 de fevereiro de 1979. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Glub! Estória de um espanto.

BRASÍLIA. Radiograma nº 114, de 24 de julho de 1978. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

BRASÍLIA. Relatório, de 25 de julho de 1978d. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

SALVADOR. Memorando s. nº, de 18 de junho de 1975b. Acervo do Teatro Vila Velha. Liberação da peça Aprender a nada-r.

SALVADOR. Relatório, de 20 de junho de 1975c. Acervo do Teatro Vila Velha. Relatório censório da peça Aprender a nada-r.

SALVADOR. Solicitação, de 31 de maio de 1978. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Anatomia das feras.

SALVADOR. Solicitação, de 5 de maio de 1975a. Arquivo Nacional – COREG. Processo censório da peça Aprender a nada-r.

### **Varia**

ALENCAR, Mauro. *O direito de renascer*. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/AlencarMauro.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2011.

CARTAZ da peça teatral *Aprender a nada-r*. Salvador. [1975]. Arquivo Privado de Nivalda Costa.

COSTA, Nivalda Silva. *Por um espaço de interferência*. Salvador. [1978]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. Dados da montagem da peça teatral Anatomia das feras.

COSTA, Nivalda Silva. *Por um teatro de interferências (I) Manifesto*. Salvador. [1979]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. Dados da montagem da peça teatral Glub! Estória de um espanto.

COSTA, Nivalda Silva. *Relatório cênico*. Salvador. [1980]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. Dados da montagem da peça teatral Casa de cães amestrados.

COSTA, Nivalda Silva. *Trabalho de ação*. Salvador. [1975]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. Dados da montagem da peça teatral Aprender a nada-r.

CHEAP Thrills (Janis Joplin). 2011. In: *Estrelas do rock se tornam personagens de HQ*. Disponível em: <<http://clavedosul.blogspot.com/2011/08/os-super-herois-do-rock-agora-em.html>>. Acesso em: 14 out. 2011. Capa do disco *Cheap Thrills* de Big Brother e Holding Company (1968). Desenhista: Robert Crumb.

HANNA Barbera. Disponível em: <<http://www.hannabarbera.com.br/hb.php>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

MEIRELLES, Márcio. *Linha do tempo do Teatro Negro na Bahia*. Salvador, 2010. Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/linha-do-tempo-do-teatro-negro-na-bahia.html>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

O GUARANI. Salvador, 2011. Disponível em: <<http://www.tca.ba.gov.br/11/0411/OGuarani.htm>>. Acesso em: 10 out. 2011.

ÓPERA O Guarani. Disponível em: <[HTTP://www.filestube.comdRUsP31TkrQu1IlzbuiwMI01-Abertura-da-%C3%93pera-O-Guarani-Antonio-Carlos-Gomes.html](http://www.filestube.comdRUsP31TkrQu1IlzbuiwMI01-Abertura-da-%C3%93pera-O-Guarani-Antonio-Carlos-Gomes.html)>. Acesso em: 10 out. 2011.

OS FLINTSTONES. Disponível em: <[http://imagensdecoupage-borboleta-azul.blogspot.com/2010\\_12\\_05\\_archive.html](http://imagensdecoupage-borboleta-azul.blogspot.com/2010_12_05_archive.html)>. Acesso em: 25 out. 2011.

OS FLINTSTONES. Disponível em: <<http://www.infantv.com.br/flintstones.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

POEMA Processo. 2009. Disponível em: <<http://www.poemaprocesso.com/>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

PROGRAMA da peça teatral *Anatomia das feras*. Salvador. [1978]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. Promoção da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

SOCIEDADE Amigos da Cultura Afro-Brasileira - *AMAFRO*. Salvador, 2009. Disponível em: <<http://www.amafro.org.br/html>>. Acesso em: 21 out. 2009.

TRECHO da novela O direito de nascer apresentada na Rádio Nacional nos anos 1950. Disponível em: <http://youtu.beXUjffY4BgwY>>. Acesso em: 10 out. 2011.