

DRAMATURGIA E RESISTÊNCIA: PESQUISA, PODER E ESPAÇO COMO DISPOSITIVOS DE CRIAÇÃO E CRÍTICA

Débora de Souza¹
Rosa Borges²

RESUMO: No âmbito da Filologia, em sua relação com outros saberes, conforme procedimentos metodológicos da crítica textual, buscamos construir um conhecimento a respeito de parte da escrita dramática da baiana Nivalda Costa, mulher negra que atuou de forma engajada nos campos do teatro, da literatura e da televisão, principalmente, nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Tomamos para análise a *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço (SECPE)* elaborada no período de 1975 a 1980, em tempos de ditadura militar, considerando os seis textos teatrais que a compõem, lidos por nós como textos-peças-manifestos, bem como outros documentos, da imprensa, da censura e do espetáculo, relacionados a esses textos. No tecer da série, escritura subversiva, por meio de pesquisas e experimentos, os conceitos de poder e espaço são tomados como principais dispositivos de criação e crítica, operadores mobilizados, estrategicamente, na proposta estética e ideológica, na produção de conhecimento, prática de resistência. Para tanto, recorreremos ao Arquivo Hipertextual do dossiê da *SECPE*, acessível por meio do *website* <http://acervonivaldacosta.com>, plataforma composta por edições e documentos que adotamos como fonte de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Filologia. Dramaturgia. Texto teatral. Nivalda Costa.

DRAMATURGY AND RESISTANCE: RESEARCH, POWER AND SPACE AS DEVICES OF CREATION AND CRITICISM

ABSTRACT: Within the scope of Philology, in its relation to other knowledge, according to methodological procedures of textual criticism, we seek to build some knowledge about a part of the dramaturgical writing of the Bahian Nivalda Costa, a black woman who engaged in the fields of theater, literature and television, mainly in the 1970s, 1980s and 1990s. The basis for this analysis is the *Series of scenic studies on power and space (Série de estudos cênicos sobre poder e espaço - SECPE)* created from 1975 to 1980, in the period of military dictatorship, taking into account its six theatrical texts, read by us as texts-plays-manifestos, as well as other documents, from the press, censorship and spectacle, related to these texts. In the creation of the series, a subversive writing, through research and experiments, the concepts of power and space are taken as the main devices of creation and criticism, mobilized operators, strategically, in the aesthetic and ideological proposal, in the production of knowledge, a practice of resistance. To do so, we have accessed the Hypertextual File of *SECPE*'s dossier, accessible through the website

¹ Professora Adjunta do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA. E-mail: deboras_23@yahoo.com.br.

² Professora Titular do Instituto de Letras da UFBA. Doutora em Letras e Linguística pela UFBA. E-mail: borgesrosa6@yahoo.com.br.

<http://acervonivaldacosta.com>, a platform composed of editions and documents that we have adopted as a research source.

KEYWORDS: Philology. Dramaturgy. Theatrical text. Nivalda Costa.

1 Considerações iniciais

Neste artigo, em uma perspectiva filológica, tecemos uma crítica dos/e nos documentos do Acervo Nivalda Costa (ANC) para construir um conhecimento a respeito da escrita da artista. Tomamos, para análise, a dramaturgia produzida em tempos de ditadura militar (1964-1985) por essa mulher, pesquisadora inquieta e voraz, intelectual negra engajada, estrategicamente marginal³, que se transveste muitas vezes em dramaturga-diretora ou diretora-dramaturga, criativa e ousada (SOUZA, 2019). No lugar teórico da Filologia, em sua relação com outros saberes, conforme procedimentos metodológicos da crítica textual, de edição e crítica filológica, organizamos o ANC, constituímos o dossiê da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço (SECPE)* e elaboramos o Arquivo Hipertextual do dossiê da *SECPE* (SOUZA, 2019), acessível a partir do *website* <http://acervonivaldacosta.com>, plataforma composta por edições e documentos que adotamos como fonte de pesquisa. Esse trabalho tem nos permitido tecer leituras acerca da produção, atuação e trajetória de Nivalda Costa, bem como, por meio de vestígios, pensar sobre as redes de sociabilidade da artista, que envolvem outros sujeitos, produções e movimentos e, ainda, a respeito da história e da memória das resistências negras na Bahia (SOUZA; BORGES, 2020).

A Filologia, em sua prática hermenêutica e dialógica, fundamenta a leitura de textos (manuscritos, impressos, datiloscritos e digitais) realizada a partir das instâncias materiais, socioculturais, históricas e políticas (ALMEIDA, BORGES, 2017). Essa leitura crítica se constrói por meio de diferentes práticas/habilidades desenvolvidas por parte do filólogo-editor, tais como, identificar fragmentos, enquanto objeto material; editar textos; escrever comentários históricos, como exercício e discurso inconclusos, a partir dos quais se fornece conhecimento suplementar e promove mediação entre distintos contextos culturais; e fazer história, prática e atitude de historiar, reconhecendo e correlacionando épocas e culturas distintas (GUMBRECHT, 2007 [2003]). A partir da pesquisa de documentos/testemunhos em arquivos e acervos, e do estudo dos processos de produção e transmissão nos contextos de circulação e recepção dos textos, considerando os mediadores envolvidos nesses processos, é possível propiciar o (re)conhecimento de textos e de sujeitos, assim como a revisão de narrativas e/ou de discursos, atuando no processo de (re)construção da história e de atualização da memória de um povo.

³ O termo “marginal”, adotado aqui conforme Faria, Penna e Patrocínio (2015), como ato subversivo, está relacionado à postura e à proposta de radicalização estética e de reivindicação política adotadas por alguns artistas nas décadas de 1960 e 1970.

Nivalda Silva Costa (4 de maio de 1952 – 9 de julho de 2016) foi uma artista baiana que atuou nos campos do teatro, da literatura e da televisão, como escritora, dramaturga, diretora, assistente de direção, atriz, antropóloga, intelectual, professora, coordenadora pedagógica de projetos de extensão e de centros culturais, dentre outras funções (SOUZA, 2019). Em depoimento a membros da Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), coordenada pela Profa. Dra. Rosa Borges, descreveu-se como uma estudante rebelde (COSTA, 2010, informação verbal)⁴, em formação no início da década de 1970, que reconhecia a importância do conhecimento desenvolvido na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) acerca das dramaturgias clássicas, tradicionais, mas resistia àquele aprendizado, uma vez que o ensino e, conseqüentemente, a produção artística desenvolvidos não atendiam às demandas estéticas e éticas da época, não lhe servindo como elemento de criação e de crítica, nem como política de ação cultural.

A ETUFBA teve e tem um relevante papel na profissionalização de baianos e na história do teatro na Bahia. Contudo, pesquisadores e artistas reconhecem as fragilidades da instituição naquele período, a exemplo de Franco (1994), que registra em seu livro a repercussão da decadência da escola na imprensa em fins de 1960 e início de 1970. Muitos estudantes, profissionais e amadores de teatro buscaram uma estética que respondesse à inquietação e à realidade sócio-política, investindo em uma proposta e postura crítica, envolvidos por movimentos de contracultura que pregavam uma “[...] atitude de negação das tradições artísticas que se dão em determinadas circunstâncias históricas e sociais, para propugnar a renovação dos códigos e procedimentos estéticos [...]” (LEÃO, 2009, p. 44).

Foram desenvolvidas, em todo o país, diferentes respostas contra os abusos do regime militar sob a forma de criação de textos e montagem de peças teatrais, apesar das adversidades (SOUZA, 2012) decorrentes, sobretudo, do Ato Institucional nº 5 (AI-5) promulgado em 13 de dezembro de 1968 pelo Presidente Costa e Silva, em que se instituiu censura prévia às produções artísticas. Em um viés tropicalista e/ou brechtiano⁵, alguns artistas recorriam a alegoria, colagem de textos, combinação de elementos e linguagens, meios de comunicação de massa, novela de rádio, televisão, história em quadrinhos, mistura de gêneros teatrais, melodrama, chanchada, teatro de revista, dentre outros recursos, para subverter as convenções estético-cultural e sociopolítica, transformando o palco em tribuna.

Conseqüentemente, questões estéticas e éticas entrecruzavam-se e estavam nas pesquisas temáticas e formais dos dramaturgos, diretores e encenadores que construíam

⁴ Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em out. 2010, a esta pesquisadora, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador.

⁵ Estética propagada por Bertolt Brecht (1889-1956), dramaturgo, poeta, teórico das artes e ativista político alemão, que “[...] desenvolveu, por meio de experimentação e pesquisa, por análise crítica e fundamentação teórica, por assunção política e deliberação ideológica, uma atrevida linguagem e modos de estruturação teatrais [...]” (GUINSBURG, 2007, p. 102).

peças teatrais direcionadas para um público heterogêneo levado a refletir e a agir. Nesse contexto de tensão, por meio de leituras e de pesquisas realizadas principalmente na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, geralmente à tarde (COSTA, 2009, informação verbal)⁶, a estudiosa Nivalda Costa, que se dedicou à busca por saber e por aprender, produziu uma série de estudos cênicos autodenominada *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço (SECPE)*, materialização de uma plataforma crítica, de um programa de arte, interpretada por nós como prática de conhecimento, de resistência e de intervenção, parte da política de ação sociocultural inscrita em sua produção intelectual.

Segundo Suely Rolnik (2010, p. [7]), “[...] a potência política da arte não está em revelar o assunto macropolítico, mas em performatizar a tensão de vida pelo corpo daquela experiência macropolítica [...]”, investindo na reconfiguração da arte, em perspectiva teórica e prática, e na noção de resistência, em dimensão micropolítica. A “resistência micropolítica”

[...] não se trata de um combate pela tomada deste poder, nem tampouco se faz por oposição ao mesmo ou por sua negação, mas sim de um combate que se trava por meio da afirmação de uma micropolítica ativa, a ser investida em cada uma de nossas ações cotidianas, inclusive aquelas que implicam nossa relação com o Estado, [...] estejamos dentro ou fora dele (ROLNIK, 2016 [2015], p. [4]).

Essa afirmação de uma micropolítica perpassa os projetos artísticos e socioculturais desenvolvidos por Nivalda Costa, inclusive a *SECPE*, em relação à qual, ela relatou:

[...] houve um período em que eu estava realmente escrevendo, [...] [apesar d]esses limites. [N]uma estrutura política, eles tiram algum processo criativo das pessoas, [...] na América Latina e sobretudo no Brasil, em que pensar era quase um sacrilégio, [...], você pensar diferente do seu patrão, do estado, aquilo poderia significar muitas coisas [...]. Então eu questionava [...] formas de poder, eu questionava formas de domínio em relação ao ser humano [...], então, eu criei esta série de relação sobre poder e espaço [SECPE], e isso até foi uma coisa assim que quase que natural, quando eu vi, eu tinha construído dois textos que [...] ideologicamente estavam ligados àquilo de fato, [...] eu continuei a construir, e [...] fui esgotando [...], fui escrevendo diante disso (COSTA, 2010, informação verbal).

A *SECPE* é uma produção impactada pelo contexto histórico. O Brasil, em 1970, passava por um momento de intensa repressão e censura, de movimentos em prol de liberdade (de expressão, cultural, política, racial, de gênero, sexual, entre outras), de vertentes teatrais políticas contrárias aos princípios de um teatro convencional, com fins

⁶ Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em fev. 2009, à ETTC, na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, em Salvador.

lucrativos, no qual se visa agradar ao público. A escrita para o teatro, nesse caso, é espaço de intervenção política e cultural, por meio da qual Nivalda Costa arriscou sentidos, produziu conhecimento e resistiu, provocando outras práticas, apesar do sentimento de insegurança e de medo vivenciados à época.

2 Escrita subversiva, produção de conhecimento e prática de resistência: a *SECPE*, de Nivalda Costa

A *SECPE*, resultante de pesquisas, (re)leituras e experimentos, é composta por seis textos, *Aprender a nada-r* [1975, 9f. / 7f.]⁷, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe* (1976, 13f. / 15f.), *Vegetal vigiado* [1977, 10f.; 1978, 16f.], *Anatomia das feras* [1978, 12f. / 11f.], *Glub! Estória de um espanto* [1979, 10f.] e *Casa de cães amestrados* [1980, 19f.], textos escritos no/e para o palco, como manifestos, por Nivalda Costa, que denunciou abusos de poder e incitou o público a buscar saídas, a transformar a realidade. Tem como tema central “relações de poder”, temática discutida em diferentes matizes, tanto no que tange ao conteúdo quanto à forma de apresentação. Tais textos, escritos para serem encenados, lidos por nós como textos-peças-manifestos, são anárquicos em sua própria estrutura, se considerarmos os ditames da época, de um teatro centrado no texto, com muitas falas, pouco propício cenicamente, a improvisação e a liberdade por parte do diretor e dos atores (SOUZA, 2019).

Na criação desses textos teatrais, Nivalda Costa mobilizou os conceitos de “poder” e de “espaço” como dispositivos de pesquisa para discutir a realidade sociopolítica e histórica, em uma prática teatral subversiva, entrecruzando as dimensões crítica e ficcional (SOUZA, 2019). Isso significa que “poder” e “espaço” funcionaram como gatilho e chave de interpretação histórica (usando aqui uma expressão foucaultiana (1999 [1976])) no processo de criação artística e de crítica, na construção de textos-peças-manifestos e no teatro como lugar propício para estabelecer diálogos e discutir questões sociais.

“Espaço” é adotado em uma perspectiva jurídico-política (conforme noção apresentada por Foucault (2005 [1979], p. 157)), como elemento cênico e dispositivo político, próprio para promover outras orientações de leitura sobre o teatro e a vida em sociedade. Nivalda Costa tomou o espaço cênico como elemento privilegiado para experimentar outras relações e protestar, pois, pensar o espaço é pensar em terrenos, fronteiras, limites, deslocamentos, apagamentos, buscando romper com o teatro tradicional. Ela elaborou uma proposta de desterritorialização da dimensão política, de experimentos quanto à organização espacial, ao posicionamento dos espectadores e dos atores, diretamente associada a dinâmicas sociopolíticas e às perspectivas que defendem

⁷ Esses textos, em sua maioria, não são datados. Reconstruímos a datação a partir de entrevista, documentos de censura e matérias de jornais e fizemos o registro das informações entre colchetes. No caso de tradição plural (quando se tem vários textos (testemunhos) que transmitem a obra), indicamos o número de folhas de cada um dos testemunhos, com o uso de barra.

liberdade de expressão e mobilidade social, por meio de um jogo interativo entre palco/atores e plateia/público, reconfigurando espaços físicos, construindo espaços cênicos e discutindo relações sociais⁸.

“Poder”, por sua vez, pode ser entendido, na dramaturgia em estudo, como uma “[...] malha de relações de exploração/dominação/conflito que se configuram entre as pessoas na disputa pelo controle do trabalho, da ‘natureza’, do sexo, da subjectividade e da autoridade” (QUIJANO, 2009, p. 100). Nivalda Costa, que tinha o poder da escrita, desenvolveu estudos cênicos e produziu um teatro político, posicionando-se de forma revolucionária no que tange à linguagem teatral, mesmo naquele momento de rigoroso controle sobre a escrita, sobre a produção artística e cultural, poder ostentado pelas autoridades que, de acordo com a legislação em vigor, examinavam e julgavam todas as diversões públicas.

Nivalda Costa esteve envolvida em uma rede de poderes, de luta por igualdade de direitos empreendida, sobretudo, por mulheres, negros e homossexuais; em movimentos sociopolíticos e culturais, que tiveram a participação de estudantes, artistas, intelectuais e pessoas comuns; na busca por estéticas condizentes com a realidade nacional, inerentemente críticas e experimentais. Essa perspectiva coaduna com manifestações contraculturais, em efervescência na década de 1970, as quais são caracterizadas

[...] 1) pela afirmação do indivíduo, sua subjectividade, seu imaginário, como um traço libertário [...]; 2) por uma integração da arte-vida; 3) pela força da irracionalidade conseqüente [...]; 4) por um romantismo revolucionário, suas utopias e variadas vertentes; 5) pela incorporação do rito, do sagrado e do mítico na vertente artaudiana, da mistura desta com a racionalidade brechtiana; 6) pela utilização da alegoria como via de comunicação; 7) pela apropriação dos conceitos do teatro pobre e da santidade grotowskiana; 8) pela incorporação do pensamento oriental naquilo que ele manifesta de não dualismo; 9) pelo uso da droga como via de autoconhecimento; 10) pela integração das linguagens artísticas, ecoando o princípio da obra de arte total; 11) pela valorização da *performance* e do *happening*; 12) pela adoção de posturas anarquistas, questionadoras das mais significativas correntes do pensamento humanista ocidental (LEÃO, 2009, p. 309).

⁸ Nivalda Costa, ao encenar *Glub! Estória de um espanto*, em 1979, no palco principal do Teatro Castro Alves, com base em leitura de Artaud e de Grotowski, promoveu uma reversão da estrutura hierárquica e tradicional do lugar, “desfigurando” o espaço físico para configurar/construir um espaço cênico interativo, pondo todos, atores e público, ambos participantes, no mesmo plano de ação. Essa ruptura do espaço, quebra da quarta parede do teatro, provoca outra percepção do espetáculo, de acordo com a posição, o lugar movente, que o espectador ocupa, bem como induz o mesmo a participar. Encenar *Glub!* naquele espaço é posicionar-se de forma crítica, é assumir a função de desterritorializar para reterritorializar, usando aqui expressões de Deleuze e Guattari (1995 [1980]), é discutir relações de poder e de espaço, é intervir na vida pública.

Em meio a tantas teorias, abordagens e fazeres, em seus estudos cênicos, Nivalda Costa, com base, principalmente, em Bertolt Brecht⁹, Antonin Artaud¹⁰ e Jerzy Grotowski¹¹, quanto ao campo do teatro (o que requer um estudo das teorias do drama utilizadas e do gesto de cruzamento e (re)leitura realizado), buscou outro tipo de teatralidade, outras formas de encenação, orientada por múltiplos vetores, que podemos considerar como dispositivos ou diretrizes de pesquisa, indo ao encontro do que Pavis (2008 [1996], p. 388, s.v. *teatro experimental*) aponta em relação ao programa de teatro experimental, suas manifestações, tendências e direções de pesquisa. Junto ao Grupo Testa, Grupo de Experiências Artísticas – de teatro amador fundado em 1975, formado, inicialmente, por estudantes que buscavam denunciar injustiças sociais, promover uma renovação estética e reivindicar a posição do negro no teatro e na sociedade (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001), Nivalda Costa inseriu-se em uma tradição experimental, atuou no processo de dessacralização do teatro clássico e endossou a poética da cena, investindo na reconfiguração do espaço cênico, na criação coletiva e participativa, no trabalho com os atores, na expressividade do corpo e no uso da voz, no enlace entre signos, linguagens e recursos, no modo de escrita, na construção de personagens e de imagens, estimulando o espectador/participante a diferentes possibilidades de produção de sentido.

Nesta dramaturgia, texto é adotado como “enxerto” (COSTA, 1975, f. 1), “bricolagem teatral” (COSTA, 1976, f. 1), “roteiro teatral” (COSTA, 1978a, f. 1), “ensaio dramático” (COSTA, [1978b], f. 2; 1980a, f. 1), “[...] [r]oteiro/[t]ake’ [e]xperimental para [t]eatro” (COSTA, 1979, f. 1), “roteiro dramático” (COSTA, [1980b]), contrário à noção de texto como produto, obra definitiva, acabada, universal, a ser representada no palco, o que indica trabalhar com a noção de processo, ensaio, criação aberta a improvisos, tecido resultante de ação coletiva. Nesse sentido, relativizou-se a noção de texto, pondo em questão o logocentrismo do texto dramático, e, por conseguinte, contribuiu-se para a dessacralização da obra de arte e a desmistificação da ideia de essência da arte teatral, questões em efervescência no teatro contemporâneo.

A produção de sentido deu-se por meio de enlace entre diversos signos (verbal, visual, auditivo etc.), linguagens (gestual, corporal, cinematográfica, circense, de história em quadrinho, de desenho animado, televisiva), recursos (gravadores, na emissão de

⁹ Bertolt Brecht (1889-1956) foi dramaturgo, poeta, teórico das artes e ativista político alemão que “[...] desenvolveu, por meio de experimentação e pesquisa, por análise crítica e fundamentação teórica, por assunção política e deliberação ideológica, uma atrevida linguagem e modos de estruturação teatrais [...]” (GUINSBURG, 2007, p. 102).

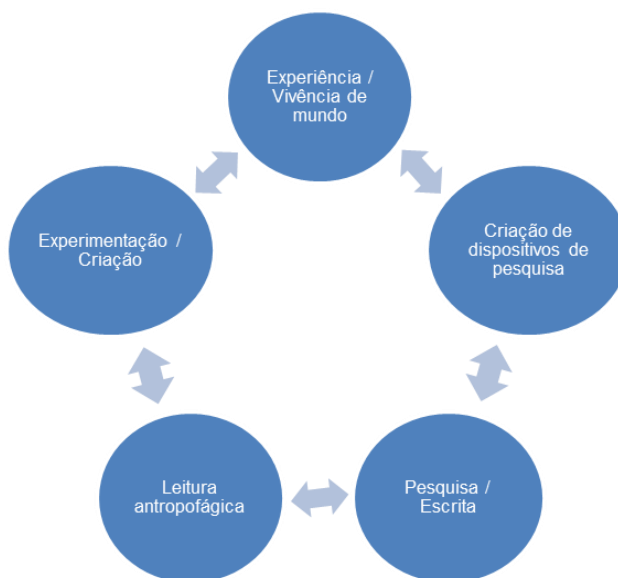
¹⁰ Antonin Artaud (1896-1948), ator de cinema e teatro, diretor e poeta, fundamentou-se nos teatros orientais em sua proposta de teatro da crueldade, de fechamento da representação, enfatizando a importância do treinamento e do posicionamento dos atores em cena (SONTAG, 1986).

¹¹ Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor de teatro polaco, a partir de pesquisa, desenvolveu um método de formação para ator, enfocando sua presença física no palco. O ator, nessa proposta, é um “[...] santo que se desvela diante do espectador sem utilizar os truques miméticos de um teatro de personagens, para evidenciar o papel na sua estrutura e autenticidade, de forma a que o espectador possa compreendê-lo e o ato comunicacional se complete. Esse ator penetra na intimidade da sua experiência, cria partituras com o corpo e a voz e irradia sua confissão para a plateia” (LEÃO, 2009, p. 188).

falas de atores e na reprodução de sons de clave, sirene, chuva, aula de lógica, latidos de cães, canções, discursos de autoridades etc., trabalhando com música, ruído e silêncio; projetores, na exibição de fotos e vídeos; placas; uso de meios de comunicação de massa; construção de poemas-processo) e gêneros/tipos (narrativo, lírico, cômico, trágico, teatro de revista), a partir dos quais se construíram tecidos encorpados, multifacetados e híbridos.

Temos, ainda, uma fusão entre saberes, culturas e fazeres distintos, envolvendo, de forma relacional, vivência de mundo; criação de dispositivos de pesquisa; gesto de pesquisa, que se confunde com movimento de escrita; leitura antropofágica, momento de deglutição e de transformação; experimentação, ato de criação (Cf. Figura 1).

Figura 1 – Processo de pesquisa e de criação da SECPE



Fonte: Souza, 2019.

A pesquisa não começava e não terminava a cada escrita de um dos textos teatrais, ao contrário, era contínua e retroalimentativa, sempre um gesto de fazer e desfazer nós, de tecer e retecer fios, processo, inerentemente, dialético. A vivência, a pesquisa e a escrita teatral estão intimamente imbricadas, o ato de (re)ler e de (re)escrever é esboçado como movimento de experimentação e de liberdade. Em consonância com Hissa (2017 [2013], p. 183), pensamos a pesquisa e a escrita como parte de um único processo que envolve modos de experimentar, pensar e estar no mundo. Comprendemos que

[a] pesquisa diz a vida do sujeito. A metodologia anuncia o sujeito e a sua compreensão de mundo; a sua inserção no mundo [...]: em pesquisa, os *modos de fazer* são modos de o sujeito se refazer; os *modos de fazer* são expressões de como o sujeito compreende o mundo e se reinventa a partir

da interpretação do mundo que procura criar. Ele não utiliza um *modo de fazer*: ele é o *modo de fazer* por ele inventado, a partir do processo de reinvenção – interpretação, crítica, leitura – do mundo. O sujeito se inscreve no que cria (HISSA, 2017 [2013], p. 127-128, grifo do autor).

Nesse processo de criação da *SECPE*, Nivalda Costa travou diálogos consigo mesma, com diferentes autores (a partir dos quais suplementa seu discurso militante), com colegas de trabalho (unidos por uma estética e por uma ideologia) e com censores (em âmbito federal e regional, empreendendo acordos). É preciso considerar que as relações de comunicação são sempre relações de poder, uma vez que, ao adotar a linguagem como um jogo de argumentação, para alguns pesquisadores, o sujeito fala para construir um mundo e tentar convencer o interlocutor de determinada “verdade” criada pelas e nas interlocuções (DUCROT, 1987).

Os textos teatrais que integram a série foram construídos a partir da apropriação de outros textos, de uma leitura, por excelência, antropofágica, ação contínua de ruminar, mastigar e remastigar o alimento, que pode ser pensada a partir da imagem de um liquidificador (croqui de cenário elaborado por Cláudio Paula Aguiar e Sônia Romero Aguiar para a peça *Vegetal vigiado*), da ação de “trituração de alimentos” diversos, selecionados e utilizados na criação de outro “alimento”, de outro produto. É tecido polifônico constituído por meio de um produtivo processo de apropriação de textos da cultura erudita e da cultura popular, de diferentes campos da arte, da matemática, da mitologia, da filosofia e da psicanálise, e de discursos de escritores diversos, de âmbito nacional e internacional, conhecidos e desconhecidos, clássicos e “marginais”, os quais, em diálogo, potencializam o discurso aguerrido proposto acerca das relações de poder, contra a censura, a repressão e a violência, em todas as instâncias da vida (SOUZA, 2019).

Tomando o modelo apresentado por Carvalho (2002), em sua tese, para leitura do processo de apropriação realizado por Arthur de Salles, indicamos, no quadro 1, de forma sistemática, alguns dos textos/discursos adotados por Nivalda Costa e sua ação, classificada, grosso modo, em (i) citação direta e/ou (ii) transformação verbal ou leitura cênica¹², sinalizando haver ou não, no texto teatral, registro referente ao autor e/ou à obra, além de situar quanto a alguns acontecimentos socioculturais ocorridos no período:

¹² Referimo-nos, especificamente, à construção de cenas mudas, gestuais e/ou audiovisuais, momentos em que Nivalda Costa leu, interpretou e apresentou cenicamente o texto de outros autores.

Quadro 1 – Textos/discursos usados na construção da *SECPE*

Texto teatral	Texto/Diálogo	Tipo/gênero	Ação de apropriação por Nivalda Costa			Alguns acontecimentos socioculturais
			Indicação do autor e/ou da obra no texto	Citação direta	Transformação verbal ou leitura cênica	
<i>Aprender a nada-r</i> (COSTA, 1975)	<i>A Falecida</i> , Nelson Rodrigues (1985 [1953])	Peça de teatro	x	x	x	<ul style="list-style-type: none"> - Movimentos de contracultura; - Formação de grupos de teatro; - Comunidades <i>hippies</i>, instaladas na Bahia (Aldeia de Arembepe).
	<i>A morta</i> , Oswald de Andrade (1973 [1937])		x	x	x	
	<i>Fim de Partida</i> , Samuel Beckett (2002 [1957])		x	x	x	
	<i>Mateus e Mateusa</i> , Qorpo Santo (2004 [1866])		x		x	
	<i>Manifesto da Poesia Pau-brasil</i> , Oswald de Andrade (2009 [1924])	Manifesto	x	x		
	<i>O direito de nascer</i> , Félix Caignet (1940)	Radionovela	x	x		
	<i>O Guarani</i> , de Antônio Carlos Gomes (1868)	Ópera	x		x	
	<i>O Guesa</i> , fragmentos de <i>O inferno de Wall Street</i> , Sousândrade (2009 [1960])	Poema épico em doze cantos e um epílogo	x	x	x	
<i>Os Flintstones</i> , Hanna e Barbera (1960)	Série de televisão	x		x		
<i>Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe, O pequeno príncipe</i> (COSTA, 1976)	<i>A Metamorfose</i> , Franz Kafka (1963, [1915])	Novela/Romance			x	Efervescência de adaptações de peças infantis.
	<i>Ciropédia ou a educação do príncipe</i> , Haroldo de Campos (2000 [1992])	Poema			x	
	<i>Galáxias</i> , Haroldo de Campos (2011 [1984]), escrito entre 1963 e 1976, teve publicações episódicas em revistas.	Livro de ensaios na fronteira entre prosa e poesia	x	x	x	
	<i>Incipit</i> , Décio Pignatari (2016 [1975])	Poema	x	x	x	
	Edgard Allan Poe (obra não identificada)		x		x	

	James Joyce (obra não identificada)		x		x	
	<i>Le petit prince</i> , Antoine de Saint-Exupéry (2009 [1943])	Romance	x	x	x	
	Pedro Kilkerry (obra não identificada)		x		x	
	<i>Serafim Ponte Grande</i> , Oswald de Andrade (1971 [1933])	Romance	x		x	
	The Beatles (obra não identificada)	Canção (música)		x		
	Vladimir Maiakovski (obra não identificada)		x		x	
Texto teatral	Texto/Discurso	Tipo/gênero	Ação de apropriação por Nivalda Costa			Alguns acontecimentos socioculturais
			Indicação do autor e/ou da obra no texto	Citação direta	Transformação verbal ou leitura cênica	
<i>Vegetal vigiado</i> (COSTA, 1977)	<i>A política da experiência e a ave-do-paraíso</i> , Ronald David Laing (1974 [1967])	Livro de psicanálise	x	x		<ul style="list-style-type: none"> - Organização de movimentos de afirmação homossexual; - Repressão violenta por porte e uso de drogas; - Palestra do professor e crítico de teatro Yan Michalski na ETUFBA.
	Artista e ilustrador Robert Crumb		x			
	<i>Cheap Thrills</i> , intérprete Janis Joplin, banda Big Brother e The Holding Company (1968)	Álbum musical	x		x	
	<i>Existence and Being</i> , Martin Heidegger (1949)	Livro de filosofia	x	x		
	<i>Herói das estrelas</i> , Henrique G. Mautner (1974)	Canção (música)	x		x	
	<i>O Relógio quebrou</i> Henrique G. Mautner (1974)		x	x		
	<i>Peanuts</i> , Charles Monroe Schulz (1950)	Série de televisão	x		x	
Novela ou filme de gangster (obra não				x		

	identificada)					
	<i>Yerma</i> , Frederico Garcia Lorca e Soffredini (1967)	Peça teatral	x			
	Outros					
	Linguagem matemática, provérbio popular, socialismo, comunismo, alienação, niilismo, produção cultural e caráter comercial da televisão, dentre outros.					
<i>Anatomia das feras</i> (COSTA, 1978)	<i>A Metamorfose</i> , Franz Kafka (1963, [1915])	Novela/Romance				x
	<i>O Coisa</i> , Oswald de Andrade (1971 [1943])	Crônica	x	x		x
	<i>América, no invoco tu nombre en vano</i> , Pablo Neruda (2005, [1950])	Poema	x			
	<i>Centro América</i> , Pablo Neruda (2005, [1950])			x		x
	<i>Fragmentos de un evangelio apócrifo</i> , Jorge Luis Borges (2001 [1969])		x	x		x
	<i>Himno y regreso (1939)</i> , Pablo Neruda (2005, [1950])			x		x
	<i>I, too, sing America</i> , Langston Hughes		x			
	<i>Laberinto</i> , Jorge Luis Borges (2001 [1969])				x	
	<i>Cantochão dos imperativos categóricos</i> , Jânio Quadros		x			
	<i>Gênesis e Êxodo</i>	Livros bíblicos				x
	<i>Novela Tipo Gráfica</i> , Nivalda Costa [1978]	Poema				x
		Outros				
	Revolta dos Malês, política do pão e circo, poema-processo, socialismo, comunismo, dentre outros.					
Texto teatral	Texto/Discurso	Tipo/gênero	Ação de apropriação por Nivalda Costa			Alguns acontecimentos

						socioculturais
			Indicação do autor e/ou da obra no texto	Citação direta	Transformação verbal ou leitura cênica	
<i>Glub! Estória de um espanto</i> (COSTA, 1979)	<i>Histórias de cronópios e de famas</i> , Julio Cortázar (2015 [1962])	Livro literário	x		x	- Revogação do AI-5; - Movimento da Matemática Moderna.
	<i>Biological Sciences Curriculum Study</i> (1972)	Livro didático	x	x		
	Outros Linguagem dos quadrinhos, mandala, cineasta Louis Lumière (linguagem cinematográfica), planeta Vênus (linguagem mitológica), genética (ciências da natureza), linguagem matemática, lutas por reformas de base (década de 1960), <i>homo sapiens-demens</i> , dentre outros.					
<i>Casa de cães amestrados</i> (COSTA, 1980)	<i>Oréstia</i> , Ésquilo (KURY, 1991 [1990])	Peça teatral	x		x	- Diluição da frente de resistência e dos grupos de teatro; - Teatro de diretor; - Teatro comercial; - Institucionalização da profissionalização cênica.
	Mito de Sísifo (CAMUS, 2005 [1942])	Mito			x	
	Outros Demiurgo (mitologia grega), formação de guerreiros gregos, política do pão e circo, luta dos povos bascos, palmares e incas, Karl Marx, Guerra do Vietnã e posição de negros contra a guerra, arte circense, socialismo, dentre outros.					

Fonte: Souza, 2019.

Esse registro, embora sintético e provisório, nos dá pistas sobre os pressupostos artísticos e ideológicos de Nivalda Costa, seus interesses por determinadas literaturas, autores e discursos, seu campo intelectual e cultural, e, por conseguinte, seu processo de criação. Ao se apropriar criticamente desses textos/discursos na construção da *SECPE*, a dramaturga possibilita também, por parte da recepção, releituras, pois promoveu um deslocamento e um cruzamento daqueles textos, suplementando seus tecidos teatrais. Ressaltamos, ainda, que, à época, a artista, realizava também leituras de cartas de grupos do Movimento Negro Unificado, de São Paulo e do Rio de Janeiro, de matérias veiculadas no jornal *Folha de São Paulo*, de produção vanguardista publicada em revistas, dentre outros documentos (COSTA, 2009, informação verbal).

Em relação às leituras apontadas no supracitado quadro, destacamos o entrosamento quanto ao discurso dos modernistas e dos concretistas, em especial, de Oswald de Andrade, “[...] o mais radical e revolucionário [...]” (TELES, 2009, p. 49) entre aqueles, significativo no programa de arte da artista, e que acreditamos merecer um estudo mais apurado. Apontamos quatro pontos relevantes: (i) a simbiose entre crítica e criação na produção de manifestos; (ii) a estrutura sintética: os textos teatrais são bastante “enxutos”, sobretudo quando comparados aos textos de outros dramaturgos, por isso, considerados, por Souza (2019), roteiros teatrais; (iii) a forma anárquica: não só o conteúdo é revolucionário, o que podemos encontrar em outros textos da época, mas a forma de escrita, de construção de atos, cenas e personagens, e de apresentação, é também revolucionária; (iv) o caráter antropofágico, intercultural: a tendência de se apropriar de diferentes elementos e transformar tudo na criação de seus textos teatrais.

A grande contribuição dos modernistas diz respeito à “[...] abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; [e à] ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade [...]” (TELES, 2009, p. 411), convergindo projeto estético, predominante na década de 1920, e projeto ideológico, na década de 1930, em um contexto de grandes transformações sociais, econômicas e políticas do país, momento de implantação do capitalismo e de ascensão da burguesia, propício a rupturas no âmbito da linguagem tradicional, a buscas por uma expressão artística nacional, a denúncias quanto a problemas sociais. De acordo com Lafetá (2000 [1974]), no modernismo brasileiro, em especial, embora distintos, os planos estético e ideológico estão intimamente ligados, articulados, uma vez que

[...] o *projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade) investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de se disfarçar em formas múltiplas de linguagem;

revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente (LAFETÁ, 2000 [1974], p. 20, grifo do autor).

Essa perspectiva de ruptura, de “devoração” e de transformação, por meio da linguagem, entendida em sentido amplo, para além da linguagem verbal, e de estudo do homem como ser em relação, é própria à poética modernista brasileira que “[...] foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem [...]” (LAFETÁ, 2000 [1974], p. 22-23). Os modernistas, com base nas vanguardas europeias, em busca de renovação estética, de uma produção nacional, adotaram um procedimento antropofágico, dialógico e experimental, em uma racionalidade epistemológica mais ampla, rompendo com a linguagem artística tradicional e com a ideia de arte “universal” e “homogênea”. Em uma abordagem antropológica do Brasil, os modernistas defenderam as culturas, os costumes e os valores dos povos negros e ameríndios, ainda que algumas vezes de forma retórica (RISÉRIO, 2007), atuando em uma “[...] movimentação [estética e ideológica] negromestiça[,] [sic] [que] começou na década de 1920” (RISÉRIO, 2007, p. 357), impulsionada pela valorização da matriz afro-brasileira e radicalização discursiva, resultante do movimento.

Quanto ao teor experimental, Lafetá (2000 [1974], p. 21) explica-nos:

[a] experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese [...] ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária. Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional [...] não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade.

Tais princípios modernistas podem ser lidos nos textos da *SECPE*. Desde *Aprender a nada-r*, primeiro texto criado e produzido, estão imbricados o plano estético, de ruptura da linguagem teatral tradicional, de dessacralização da obra de arte e do teatro clássico, e o plano ideológico, de luta contra abusos de poder, ambos revolucionários. Esses textos foram encenados por meio de diálogo e troca entre os membros do Grupo Testa, sujeitos que coadunavam com os pressupostos engajados de sua líder, aderiram à sua proposta teatral, desenvolveram também pesquisas, realizaram leituras cênicas, imprimiram suas marcas, suas subjetividades, e, mais que isso, criaram um espaço privilegiado de aprendizagem e ação.

Esse posicionamento, da líder e do grupo, foi identificado pelos órgãos de Censura e registrado por técnicos em pareceres e relatórios, durante exame do texto e/ou do ensaio geral, quando os mesmos julgaram, em relação à maioria dos textos da série,

por seu conteúdo, enredo, personagens e/ou forma de apresentação, que a autora atentava contra a segurança nacional, incitando o público, e/ou feria princípios éticos, divulgando ou induzindo a maus costumes¹³ (SOUZA, 2012). Muitas vezes, os técnicos registraram nos pareceres, explicitamente, ou por meio do uso de pontos de interrogação, a dificuldade em avaliar essa produção dramatúrgica, por seu enlace entre texto e cena, pela importância dos elementos cênicos e simbólicos para leitura do espetáculo, e, por isso, sugeriram, em alguns momentos, que o diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas mandasse proceder ao exame do ensaio geral para uma decisão final.

Nesses documentos (solicitação/requerimento, ofício, parecer, memorando, radiograma, relatório, ficha de protocolo e Certificado de Censura, além dos textos teatrais), que compõem os processos censórios (SOUZA; SANTOS, 2018), todos, lacunares, são esboçadas imagens da dramaturga-diretora ousada e da intelectual engajada, sujeito que se posicionou por meio de sua arte teatral contra os ditames do governo, alertando e incentivando o público para que se conscientizasse e buscasse transformação, discutindo, cenicamente, relações de poder. A leitura desses documentos nos possibilitou ainda, melhor compreender a atuação do Grupo Testa como frente de resistência e as ações da Censura, bem como pensar acerca das relações entre as instâncias censórias federal e regional, entre essas e outras instituições estaduais, baianas, e acerca dos acordos feitos entre os chefes da Superintendência Regional da Bahia e Nivalda Costa, responsável legal no que diz respeito ao texto e à direção dos espetáculos.

Nos textos em estudo, temos a configuração de um contexto opressor e de um desejo de transformação impulsionado por uma certeza da possibilidade de mudança, que é empreendida a partir de atos coletivos, apresentando-se o ser humano como criador daquela situação, da instituição opressiva e capaz de alterar sua realidade. Nessas narrativas, há referência às lutas por reformas de base, à perseguição a intelectuais, artistas e jornalistas, aos regimes socialista e comunista, à militância de Fidel Castro e de Che Guevara, ao presidente Ernesto Geisel, à Revolta dos Malês, à formação de guerreiros gregos, à Aldeia de Arembepe¹⁴, à luta dos povos bascos, palmares e incas, à Guerra do Vietnã e à posição de negros contra a guerra, dentre outros, rememorando o passado recente, atualizando a história e incitando transformações no presente, em uma lógica temporal não linear e não estática.

Os personagens, por conseguinte, são construídos no jogo entre ficção e realidade, a partir de personalidades reais (exemplos “Fidel Ca(u)stro”, “Ernst Bravos Fortes”), de figuras da literatura (“A Falecida”, “O pequeno príncipe”), da mitologia

¹³ No campo da diversão pública, “[...] 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” (FAGUNDES, 1974, p. 144-145).

¹⁴ Arembepe é uma praia localizada no município de Camaçari, no Estado da Bahia, que se tornou conhecida, nos anos 60, com o movimento *hippie*, em um contexto de intensa manifestação contracultural (FREITAS, 2016).

(“Lúcifer”, “Demiurgo”), de desenho animado (“Pedrita”, “Linus”), de radionovela (“bebê anão”), de elementos do cotidiano (“Fósforo” e “Confiança”, de uma caixa de fósforos), de outras linguagens (“Limiães”, do cinema, “□□– Conjunto vazio”, da matemática), de outra dimensão, meta-personagem (“Objeto sonhado”), dentre outros, (re)criações resultantes do processo de pesquisa e de leitura antropofágica. São representantes de diferentes classes sociais, etnias (brancos, negros, pardos e mulatos), orientações sexuais (hetero, homo e bissexual), gêneros (masculino e feminino) e nacionalidades (da América Latina e da África, sujeitos que falam português (brasileiro), espanhol e iorubá), seres alienados, opressores, revolucionários (em sua maioria), identificados por nome próprio (“Emiliano”, “Nádina”), por profissão (“Enfermeiro”, “Ministros”), por personalidade (“Enigma 2”, “Gralha”, “Guerrilheira Cristã”), além dos secundários, coros (“Coro dos contentes”, “Coro dos Narcisos”) e vozes gravadas (“Voz”).

Dentre esses personagens, ressaltamos um deles, o poeta, que, transmutado, transita e atravessa os seis textos, e pode ser interpretado como imagens de Nivalda Costa construídas no âmbito da própria escritura teatral. Schneider (2011), ao tratar sobre o outro eu, no que tange às relações entre o autor e suas personagens, afirma haver “[...] uma relação de projeção, de representação, de lembranças, de afetos ou de sensações [que] une todo romancista a todas as suas personagens” (SCHNEIDER, 2011, p. 23). Conforme Marques (2012, p. 75),

[...] a própria literatura constitui-se num rico arquivo de imagens dos autores. Na nossa tradição literária, por exemplo, é possível surpreender algumas representações marcantes do poeta: o poeta inconfidente em Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga; o bardo romântico em Álvares de Azevedo e Fagundes Varela ou o poeta condoreiro e herói civilizador em Castro Alves; o poeta sacerdote da forma em Olavo Bilac; o poeta desvairista em Mário de Andrade; o poeta esgrimista, lutando com as palavras, em Carlos Drummond de Andrade [...].

Nos textos estudados, encenam-se figurações do poeta revolucionário, anarquista, militante: O Poeta (responsável por um problema técnico no sistema controlador), em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975); Bêbedo/Bêbado (sujeito estrategista) ou Aflor/A Flor (símbolo de aprendizagem, possibilidade de mudança), em *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* (COSTA, 1976); □□– Determinante e Gralha (sujeitos críticos que interferem na esfera pública), em *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977); Enigma 1 – O Poeta (revolucionário morto), em *Anatomia das feras* (COSTA, 1978); Lúcifer (tradutora, leitora e escritora de livros), em *Glub! Estória de um espanto* (COSTA, 1979) e Piton (“o líder”, filho de ex-escravo revolucionário) ou Emiliano (“o rebelde”), em *Casa de cães amestrados* (COSTA, 1980).

O processo de construção desses personagens constitui-se a partir de um jogo de imagens que se dá no viés da mudança, todavia, em sentido de permanência, em um movimento de repetição próprio da arte e da linguagem. Deleuze (2006 [1968]) estuda o

movimento de repetição não sob o crivo da semelhança, em sentido negativo, mas como força e potência criativa, afirmação de um vir a ser, devir, que cria uma singularidade, pois traz em si a diferença. “[...] [A] repetição [...] exprime [...] uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, [...], uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão” (DELEUZE, 2006 [1968], p. 12).

Esse movimento de repetição, de reinvenção, ocorre ainda no que tange à construção de uma imagem do mar, na alusão à nação brasileira e ao sentimento do homem, à época, configurada explicitamente na maioria dos textos da *SECPE* (em *Aprender a nada-r*; *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe*; *Glub! Estória de um espanto*; e *Casa de cães amestrados*), sempre de forma distinta, por meio de linguagem verbal e/ou linguagem cênica (SOUZA, 2019). A analogia com o mar permite, simbolicamente, esboçar uma imagem quanto à imensidade de acontecimentos turbulentos e ao sentimento de incerteza e de mistério por parte do homem que sobrevivia às ondas, com avanços e recuos, como se estivesse em um labirinto, que o tomava e o absorvia, e, às vezes, até o sufocava.

Ligado a esse sentimento, há, em todos os textos, inscrições quanto à necessidade de aprender novas formas/fórmulas, novas medidas, de analisar o ocorrido, de elaborar um plano estratégico, de executar um contra-ataque, e, às vezes, uma luta armada. A noção de aprendizagem apresentada de modo contundente em *Aprender a nada-r*, que funcionou como laboratório de experimentação, texto que acreditamos ter sido revisitado em diferentes momentos, atravessa os outros textos, como uma indicação de que o caminho para a transformação da sociedade é a busca por saber, procedimento de criação e de luta, que envolve diferentes tipos de conhecimento, de linguagem e de abordagem (SOUZA, 2019). Essa noção de aprendizagem, de busca por saber, lemos também como procedimento de investimento para ruptura de convenções tradicionais, atitude consciente caracterizada pela busca de (re)teatralização, de outras formas de encenação, ato contínuo de reflexão e de práxis quanto ao próprio teatro, às suas possibilidades expressivas. É uma forma de colocar o próprio teatro como objeto de pesquisa, estudando-o como espaço de experiência, meio de constituição, criação e crítica, do mundo.

3 Considerações finais

Ao longo da vida, de forma engajada, Nivalda Costa, por meio de sua escrita e produção intelectual, promoveu um trabalho social de validação da arte e da cultura como prática de cidadania, em um projeto sociocultural de natureza micropolítica, voltado, sobretudo, para e nas camadas populares. Nesse sentido, comprometida com a cena teatral e com o cenário político no contexto ditatorial, a dramaturga promoveu uma diluição das fronteiras entre crítica e ficção ao escrever seus textos-peças-manifestos, criar a *SECPE*, elaborar um programa de arte. Produzir essa série, tecer os textos, foi,

naquele momento, discutir relações de poder e de espaço, noções às quais estão atreladas instâncias política, social, étnico-racial, de gênero, sexual, cultural, entre outras. Significa, ainda hoje, impostar uma voz, erguer um corpo, firmar um passo, demarcar um espaço, resistir, mas também provocar a promoção de novos sentidos, novas percepções de teatro e sociedade, de arte e ciência, possibilitando outras práticas, pesquisas e estudos em diferentes áreas do saber.

Referências

- ALMEIDA, Isabela Santos de; BORGES, Rosa. Edição e crítica filológica do texto teatral censurado. **Revista da ABRALIN**, v.16, n.3, p. 19-49, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/view/52301>. Acesso em: 10 set. 2017.
- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa *et al.* **Edição de texto e crítica filológica**. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- CARVALHO, Rosa Borges Santos. **Poemas do Mar de Arthur de Salles**: edição crítico-genética e estudo. 2002. xxxvi + 809 + 56 il. 2v. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- COSTA, Nivalda Silva. **Série de estudos cênicos sobre poder e espaço**: depoimento [out. 2010]. Entrevistadora: Débora de Souza. Salvador, 2010. 1 CD. Local: Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA.
- _____. **Vegetal vigiado**: depoimento [fev. 2009]. Entrevistadora: Débora de Souza. Salvador, 2009. 1 CD. Local: Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.
- _____. **Casa de cães amestrados**. 1980a, 19 folhas.
- _____. **Casa de cães amestrados** – Relatório cênico. [Salvador, 1980b]. 1 folha datiloscrita.
- _____. **Glub! Estória de um espanto**. 1979, 10 folhas.
- _____. **Anatomia das feras**. 1978a, 12 folhas.
- _____. **Vegetal Vigiado**. [1978b], 16 folhas.
- _____. **Vegetal vigiado**. 1977, 10 folhas.
- _____. **Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe**. 1976, 13 folhas.
- _____. **Aprender a nadar**. 1975, 7 folhas.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006 [1968].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 [1980]. v.1.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Ásia**, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-363. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf>. Acesso em: 27 nov. 2010.

- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. Modulações da margem. *In*: _____ (org.). **Modos da Margem**: figurações da marginalidade na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. p. 19-43.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005 [1979].
- _____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999 [1976].
- FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa**: século XX. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- FREITAS, Rafael. Arembepe: museu a céu aberto para contar história da aldeia hippie e seus anos loucos. **Correio da Bahia**, Salvador, 28 set. 2016. Disponível em: <https://www2.correio24horas.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- GUINSBURG, Jacó. Brecht: Baal Dialeta. *In*: _____. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 101-104.
- GUMBRECHT, H. U. **Los poderes de la Filología**: dinámicas de una práctica académica del texto. Tradução A. Mazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2007 [2003].
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: EDUFMG, 2017 [2013].
- LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000 [1974].
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe**: teatro e contracultura na Bahia. Salvador: EDUFBA, 2009.
- MARQUES, Reinaldo. O arquivo literário e as imagens do escritor. *In*: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos. **O futuro do presente**: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 59-88.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1996].
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina/CES, 2009. p. 72-117.
- RISÉRIO, Antonio. Movimentos negros hoje. *In*: _____. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 353-387.
- ROLNIK, Suely. A hora da micropolítica. [Entrevista cedida a] Fernández Polanco e Antonio Pradel. **Humboldt**: revista do Goethe Institut Brasilien, Munique, jun. 2016 [2015]. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/rul/20790860.html>. Acesso em: 20 nov. 2018.

_____. Entrevista: Suely Rolnik. [Entrevista cedida a] Pedro Britto. **Redobra**, Salvador, n. 8, 18 nov. 2010. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8>. Acesso em: 20 nov. 2018.

SAID, Edward. O regresso à filologia. *In*: _____. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007 [2004]. p. 80-109.

SCHNEIDER, Michel. O outro eu. *In*: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2011. p. 16-31.

SONTAG, Susan. Abordando Artaud. *In*: _____. **Sob o signo de Saturno**. Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1986. p. 15-57.

SOUZA, Débora de. **Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa**: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico. Orientadora: Rosa Borges. 2019. 449 f. 2 v (um volume em site). Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29881>. Acesso em: 29 jul. 2019.

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

SOUZA, Débora de; BORGES, Rosa. História e memória das resistências negras na Bahia a partir do Acervo Nivalda Costa. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 2, p. 208-228, maio/ago. 2020. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo>. Acesso em: 13 nov. 2020. ISSN 2237-8723.

SOUZA, Débora de; SANTOS, Rosa Borges dos. Acervo Nivalda Costa: circulação, leitura e estudo crítico. **Manuscrita**, São Paulo, n. 35, p. 137-50, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/>. Acesso em: 18 dez. 2019. ISSN 1415-4498.

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.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 13/11/2020

Referência eletrônica: DE SOUZA, Débora; BORGES, Rosa. Dramaturgia e resistência: pesquisa, poder e espaço como dispositivos de criação e crítica. *Criação & Crítica*, n. 28, p., dez. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.