

A pesquisa de fontes primárias como dispositivo para descentramentos da história da literatura

The research of primary sources as a device for decentralization of the history of literature

Débora de Souza*
Universidade Federal da Bahia
Salvador, Bahia, Brasil.

Resumo: No âmbito da Filologia, ao promover leitura crítica de textos, manuscritos, impressos, datiloscritos e digitais, considerando seus aspectos materiais e históricos, atuamos na produção de documentos, na mobilização de noções e no agenciamento de (re)leituras. Nessa perspectiva filológica, por meio de atividades de construção e interpretação do Acervo Nivalda Costa, no qual reunimos, em espaço virtual, mais de trezentos documentos do espetáculo, da censura e da imprensa, estudamos a dramaturgia de Nivalda Costa e sua atuação no teatro baiano, em tempos de ditadura militar. Atuamos (i) na preservação, documentação e difusão de textos, testemunhos da história sócio-política e artística do país; (ii) na (re)visitação e no (re)conhecimento de uma escrita e de uma mulher, colocando em cena manifestações histórico-culturais e políticas de determinada época e sociedade; (iii) no processo de representação, historicização e de (des)articulação de narrativas e de discursos; e, por conseguinte, (iv) no descentramento do cânone no que tange à dramaturgia de autoria feminina da segunda metade do século XX. Neste artigo, propomos analisar o texto teatral *Anatomia das feras*, parte da dramaturgia censurada de Nivalda Costa, considerando a pesquisa de fontes primárias, em acervos, sobretudo literários, como dispositivo para revisitar, reler e reescrever a história da literatura.

Palavras-chave: Filologia. Literatura. História. Acervo. Texto.

Abstract: In the scope of Philology, as it promotes a critical reading of texts, manuscripts, whether printed, typed and digital, in their historical and material aspects, we work in the production of documents, mobilization of notions and mediation of (re)readings. In this philological perspective, through activities of construction and interpretation of Nivalda Costa's Collection, in which we gathered, in virtual space, more than three hundred documents from the spectacle, censorship and press, we have studied the dramaturgy of Nivalda Costa and her performance in the Bahian theater, during the military dictatorship. We operate (i) in the preservation, documentation and dissemination of texts, testimonies of the country's socio-political and artistic history; (ii) in the (re)visiting and recognition of a writing and of a woman, putting on stage historical-cultural and political manifestations of a certain period and society; (iii) in the process of representation, historicization and (dis)articulation of narratives and discourses; and, therefore, (iv) in the decentralization of the canon regarding to the dramaturgy of female authorship of the second half of the 20th century. In this article, we intend to analyse the theatrical text *Anatomia das Feras*, part of Nivalda Costa's censored dramaturgy, considering the research of primary sources, in collections, mainly literary ones, as a device to revisit, reread and rewrite the history of literature.

Keywords: Philology. Literature. History. Collection. Text.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Filologia, em sentido amplo, pode ser compreendida como “[...] conjunto das atividades que se ocupam metodicamente da linguagem do Homem e das obras de arte escritas nessa linguagem [...]” (AUERBACH, 1972, p. 11) e em sentido estrito, como crítica textual, “[...] feixe de práticas de leitura, interpretação e edição que, a um só tempo, consideram como objeto, de modo indissociável, **língua, texto e cultura**” (BORGES;

* Doutora em Letras e professora da Universidade Federal da Bahia. E-mail: deboras_23@yahoo.com.br.

SOUZA, 2012, p. 21, grifo do autor). Nos estudos filológicos, prática hermenêutica e dialógica, promovemos a leitura crítica de textos, manuscritos, impressos, datiloscritos e digitais, considerando-os em suas instâncias materiais, socioculturais e históricas (ALMEIDA, BORGES, 2017). Nesse ato político de leitura, como sujeitos do saber e do mundo (HISSA, 2017 [2013]), atuamos na produção de documentos, na mobilização de noções e no agenciamento de (re)leituras.

A pesquisa de fontes primárias, em acervos, sobretudo literários, nessa perspectiva, pode funcionar como dispositivo para revisitar, reler e reescrever a história da literatura. De acordo com Bordini (2005, p. 23),

[a] materialidade da documentação literária e não-literária de um acervo permite, pois, o entrecruzamento da história, da sociedade, das subjetividades, do inconsciente pessoal e político, dos construtos do real tanto coletivos quanto individuais com os elementos, processos e convenções que resultam na obra literária, explicitando-os sincrônica e diacronicamente. Para estabelecer o percurso e a identidade dos produtos literários, os suportes materiais são a fonte mais produtiva de temas e ligações possíveis. Como o sentido tende sempre a fugir do signo, mesmo associações tidas por impertinentes nesse complexo multifatorial são aceitáveis, já que o próprio sistema literário é uma construção histórico-social e, portanto, interessada, seja do escritor, seja do leitor, seja do seu pesquisador.

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

A noção de materialidade é reconfigurada na contemporaneidade e tem implicações nas práticas desenvolvidas pelos principais medidores sociais, o autor, o editor e o leitor. Defendemos, em consonância com Chartier (2002) e Lourenço (2009), que a textualidade eletrônica (digital e digitalizada) redefine a materialidade do texto, altera as formas de construção dos discursos e as práticas de leitura e de construção do sentido. No âmbito da História Cultural, Chartier (2002) assevera que

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

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

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

No trabalho de construção do Acervo Nivalda Costa (ANC), parte integrante do Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), fundo Textos Teatrais Censurados, vinculado ao Instituto de Letras da UFBA (ITC-ILUFBA), reunimos mais de trezentos documentos digitalizados a respeito da produção e atuação de Nivalda Silva Costa (1952 – 2016), artista, intelectual, escritora, dramaturga e diretora negra, baiana, que atuou, de forma engajada, nos campos da literatura, teatro e televisão, principalmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990. Transformamos o documento – antes, em suporte papel, circunscrito a determinados ambientes, leitores e modos de leitura –, em documento virtual, digitalizado, capturado através de fotografia ou de escanização. Trabalhamos no tratamento dessas imagens – editando-as por meio do programa *Microsoft Office Picture Manager*, quanto a ajustes no brilho e na intensidade da cor, todavia, sem suprimir as marcas do suporte – e na elaboração de PDF (*Portable Document Format*), para fins de arquivamento.

A partir do ANC, constituímos e interpretamos o dossiê da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*, da qual fazem parte seis textos teatrais produzidos no período ditatorial, *Aprender a nada-r* [1975]¹, *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe* (1976), *Vegetal vigiado* [1977; 1978], *Anatomia das feras* [1978], *Glub! Estória de um espanto* [1979] e *Casa de cães amestrados* [1980]. Por meio deste exercício filológico, construímos o Arquivo Hipertextual do referido dossiê (SOUZA, 2019), acessível a partir de *website*, no domínio <http://acervonivaldacosta.com>, no qual disponibilizamos edições em formato hipermídia e textos críticos em formato de impressão.

Nesse sentido, atuamos (i) na preservação, documentação e difusão de textos, testemunhos da história sócio-política e artística do país; (ii) na (re)visitação e no (re)conhecimento de uma escrita e de uma mulher, colocando em cena manifestações histórico-culturais e políticas de determinada época e sociedade; (iii) no processo de representação, historicização e de (des)articulação de narrativas e de discursos; e, por conseguinte, (iv) no descentramento do cânone no que tange à dramaturgia de autoria feminina da segunda metade do século XX. Neste artigo, propomos analisar o texto teatral *Anatomia das feras*, parte da dramaturgia censurada de Nivalda Costa, considerando a potência das fontes primárias no processo de atualização e ressignificação da história da literatura. Para tanto, buscamos construir um conhecimento acerca da história do texto,

¹ Estes textos, em sua maioria, não são datados. Reconstruímos a datação a partir de entrevista, documentos de censura e matérias de jornais pertencentes ao ANC.

respeitando seus aspectos materiais e socioculturais, os processos de produção e de transmissão, assim como os sujeitos, mediadores, envolvidos.

2 EM CENA ANATOMIA DAS FERAS: A PESQUISA DE FONTES PRIMÁRIAS COMO DISPOSITIVO PARA DESCENTRAMENTOS DA HISTÓRIA DA LITERATURA

A tradição do texto *Anatomia das feras* é constituída por três testemunhos, AF^{NAEXB}, datiloscrito, pertencente ao Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB), apresenta reescritas e revisões autorais; AF^{NAEXB1}, datiloscrito proveniente do mesmo acervo, possui carimbos da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) - BA e da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) - Departamento de Polícia Federal (DPF) e anotações, à mão, de técnicos de Censura; e AF^{AN}, reprodução datiloscrita sob a guarda da Coordenação Regional do Arquivo Nacional (COREG-AN-DF(DCDP)), possui carimbos da SBAT - Ba e de “CORTE” e também anotações, à mão. Esses dois últimos testemunhos são duas das três vias do texto encaminhado à DCDP para exame censório, contudo, apresentam distinções no que diz respeito ao processo de circulação.

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

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

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

ao longo do texto, a partir das quais sinalizam palavras, trechos, falas e cenas, com o recurso de sublinha, chaves, “x” e pontos de interrogação.

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

O testemunho AF^{AN} (COSTA, 1978c), outra via do texto encaminhado à DCDP para exame censório, com 11 folhas, é uma reprodução datiloscrita proveniente da COREG-AN-DF(DCDP) e compõe o processo censório da peça, no qual se encontram reproduções de um requerimento, três ofícios, um parecer, um radiograma, um relatório e três fichas de protocolo, além de um Certificado de Censura, esse pertencente ao Arquivo Pessoal de Nivalda Costa. Apresenta carimbo da SBAT - BA, no ângulo inferior direito, em formato circular, às folhas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, rubricados, ao centro. Há palavras, expressões e frases sublinhadas e passagens demarcadas por chaves, à mão, exceto à primeira folha. Sinalizou-se o veto a duas falas, com o recurso de retângulo, feito à mão, e de carimbo “CORTE”, às folhas 4 e 5. Tais marcas foram realizadas pela técnica de Censura e Chefe da SR/BA, à época, durante exame do ensaio geral, conforme se registra no relatório censório encaminhado à DCDP, juntamente com o texto da peça.

Os testemunhos AF^{NAEXB} e AF^{AN} possuem diferenças entre si quanto à inserção e supressão de palavras e frases, contudo, a distinção substancial se dá por meio de três elementos que constam somente no testemunho AF^{NAEXB}: (i) a construção “Che”fe, um dos personagens; (ii) a informação quanto aos “Textos subsidiários” (COSTA, [1978a], f. 11), textos usados na elaboração de *Anatomia das feras*; e (iii) a folha 12, na qual se apresentam sete frases construídas a partir de *Fragmentos de um evangelho apócrifo*, de Jorge Luis Borges (2001 [1969]), uma das obras tomadas por Nivalda Costa. Essas omissões evitaram, em alguma medida, o conhecimento, por parte dos órgãos de Censura, dos autores e das obras consultados, o que poderia despertá-los quanto ao teor ideológico trabalhado e criar mais um obstáculo à liberação do texto.

No texto teatral *Anatomia das feras*, composto por seis atos, I – Pré-idade ou O caos da liberdade, II – Gênese, III – A colonização, IV – O êsmo, V – A ruptura e VI – A história de não liberdade, e doze cenas (COSTA, [1978a]), Nivalda Costa traçou, em perspectiva antropológica e linguagem simbólica, “[...] a evolução histórica do homem, desde o homem-animal da pré-história, até [à] fera-urbanizada, de nossos dias [1978] [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11), para discutir e refletir sobre a sociedade moderna, “[...] tecnizada e repressiva, dentro de uma visão afro-latino-americana [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11).

A trama transcorre em um sanatório, “SANATÓRIO B/ REPUBLIC NOT FREE” (COSTA, [1978a], f. 2, grifo do autor), dirigido por um presidente opressor, o personagem Ernst Bravos Fortes, com apoio de uma equipe de enfermeiros, que tratam os “doentes” como prisioneiros e/ou insetos. Dentre esses, há um grupo de

revolucionários, os personagens “Che’fe”, “Sidney Ca(u)stro”, “B. Rosso”, “Enigma I, O Poeta” e “Walter Pereira Rochas”, que se rebelam contra a violência e a opressão vivida, e, junto a outros sujeitos aprisionados, promovem uma luta armada, uma rebelião.

Nessa configuração, alude-se à Revolta dos Malês, em uma proposta de despertar o público baiano para a necessidade de luta contra o regime ditatorial (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001). A Revolta dos Malês, movimento político, ocorreu em 25 de janeiro de 1835, em Salvador, quando africanos muçulmanos, na condição de escravos urbanos, organizaram-se e planejaram um levante contra o governo, a escravidão e a intolerância religiosa, visando a tomada de poder (REIS, 1986). A expressão *malê*, de *imalê*, na língua iorubá significa muçulmano, africano conhecido como *nagô*, na Bahia (REIS, 1986).

Ao longo do texto teatral, o grupo revolucionário demonstra insatisfação quanto à opressão e à violência por parte do presidente Ernst Bravos Fortes, e desejo de fazer justiça com as próprias mãos. Para tanto, juntam-se a outros grupos, estudam e planejam, em reuniões secretas, um levante contra o ditador:

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

“CHE”FE – Exceto que sejamos um novo tribunal, sim. Não devemos esquecer que o mundo hoje é policiado e uno (COSTA, 1978a, f. 3).

CA(U)STRO – Amanhã o coisa falará ao povo e não poderemos fazer nada.

“CHE”FE – Poderemos estudar-lhes os atos, para surpreendê-los depois... (COSTA, [1978a], f. 4).

Assim como, naquela rebelião histórica, a Câmara Municipal foi atacada, porque ali se encontrava preso um dos líderes malês (REIS, 1986), no texto teatral, são apresentados dois casos de prisão, dos personagens Walter Pereira Rochas e Enigma 1, O Poeta. No primeiro, somos surpreendidos com a aparição do personagem suado e ferido, à sexta folha, após fugir da prisão, em um encontro com “Che’fe, Ca(u)stro e B. Rosso, que comemoram a volta do companheiro. No segundo, durante a organização efetiva do levante, ocorre, à nona folha, a prisão do personagem Enigma 1, O Poeta. Leiamos as referidas passagens, respectivamente:

CHEGADA DE WALTER P. ROCHAS SUADO E FERIDO.

ENIGMA 2 – Alegro-me companheiro, vamos cuidar de você e vamos nos esconder.

FOGEM

NO ESCONDERIJO: CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO.

ENIGMAS 2 e 3 (carregando Walter P. Rochas) – Nossa águia de volta da ida.

“CHE”FE – Estás vivo companheiro, e juntos seremos dessa longa noite, as astutas vigílias.

CA(U)STRO – Vigílias prá que o sol nos ilumine e possamos devolver a esses malignos o seu repugnante fardo.

TRATAMENTO DO FERIDO / CONVERSA GESTUAL (COSTA, [1978a], f. 6).

CENA D: CAMINHADA (GESTUAL)

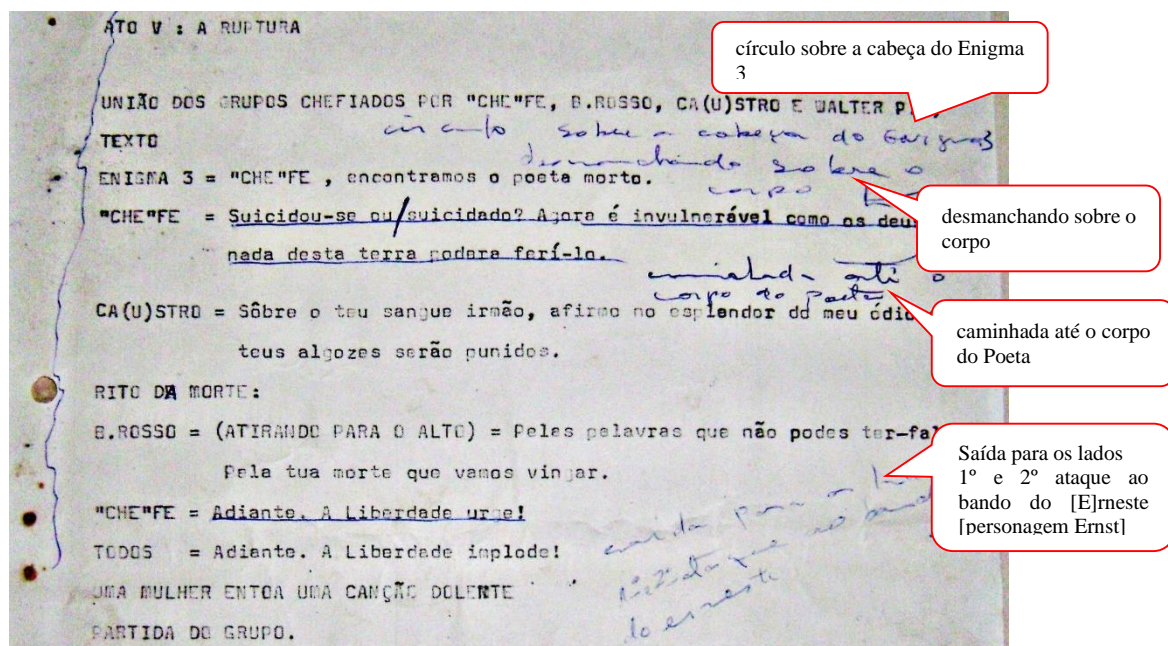
CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO

BLACK

CENA E: A TRAMA (GESTUAL)
WALTER P. ROCHAS E ENIGMA 3
BLACK
CENA F: PRISÃO DO ENIGMA I, DOENTE I, DOENTE 2.
CENA G: AGONIA DO POETA [...] (COSTA, [1978a], f. 9).

A prisão e a posterior morte do último personagem impulsionam a ação dos revolucionários, a luta por justiça. Ca(u)stro e B. Rosso, junto a “Che”fe, Walter Pereira Rochas e outros, juram vingá-lo, realizam um breve rito por sua morte e partem armados para dar prosseguimento ao planejado, atacando, de forma inesperada, os opressores. Leiamos, à figura 1, a referida cena e as indicações cênicas feitas, à mão, por Nivalda Costa, relevantes para melhor entendimento do ato:

Figura 1 – Recorte de fac-símile do texto *Anatomia das feras* (Ato V: A ruptura)



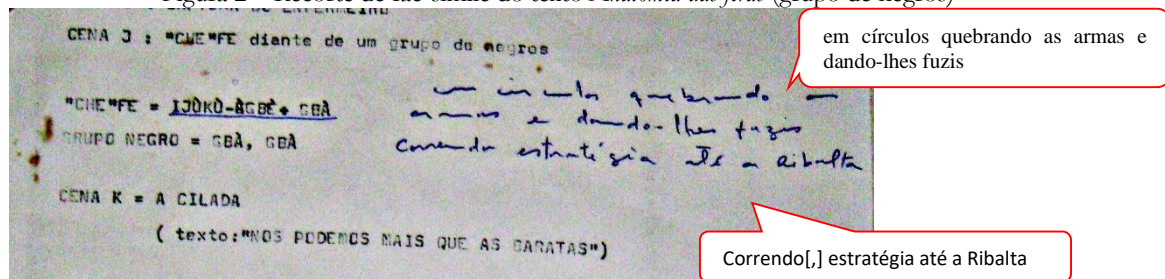
Fonte: COSTA, [1978a], f. 10. NAEXB

Ainda neste ato, após a partida do grupo, há duas cenas relevantes, J e K. Na cena J, ocorre um encontro entre o personagem “Che”fe e um grupo de negros, que também participarão do levante. Eles cumprimentam-se em um dialeto africano, possivelmente, ioruba, conforme figura 2. Em matéria de jornal, registra-se que o elenco era formado por atores e atrizes, negros, brancos e mestiços que “[...] caracteriza[va]m a própria miscigenação latina, ora se expressando em português, ora em espanhol² e mesmo

² O uso do espanhol é feito pelo personagem Enigma 1 – O Poeta, em algumas falas construídas a partir dos poemas do chileno Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto (1904-1973), mais conhecido como Pablo Neruda, que esteve no Brasil, em 1945, quando participou do comício em homenagem a Luis Carlos Prestes,

algumas vezes em yorubá” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6). Reis (1986), ao tratar sobre o povo malê, afirma que, naquele período, a maioria dos escravos da Bahia, oriundos da África, falavam a língua iorubá.

Figura 2 – Recorte de fac-símile do texto *Anatomia das feras* (grupo de negros)



Fonte: COSTA, [1978a], f. 1. NAEXB

É importante lermos também, nesse trecho, a anotação manuscrita autoral sobre a quebra das armas (brancas) do grupo negro e a entrega de fuzis ao mesmo, remetendos-nos à Revolta dos Malês, uma vez que, nesse levante, os africanos escravizados usaram espadas, facas e outros objetos contra a tropa imperial, que os massacraram, à distância, com armas de fogo (REIS, 1986). Muitos historiadores pontuam essa questão do armamento, desproporcional, como aspecto relevante na derrota dos malês.

A cena K, “A CILADA”, é construída a partir do texto “Nós podemos mais que as baratas” (COSTA, [1978a], f. 11), um texto-sonoro usado como pano de fundo para ação dos “[...] personagens [que] percorrem espaços cênicos ensinando [...] o público a silabar/soletrar o poema-frase em questão, [...] poema-frase [que] se repete gravado [...]” (COSTA, 2011, grifo nosso, informação verbal)³. Esse texto sonoro é reproduzido por uma instância mecânica situada fora do campo de ação, em off, que podemos ler como a “moral da história”.

Relacionamos essa cena à Revolta, ao momento em que uma patrulha surpreendeu o grupo de negros na ladeira da Praça Municipal de Salvador, desencadeando-se a violenta batalha que terminou com prisão, tortura e morte de mais de setenta negros (REIS, 1986). Entretanto, no texto teatral, com base nas anotações manuscritas feitas por Nivalda Costa e nas cenas seguintes, do ato VI, acreditamos se tratar de uma “cilada” criada pelo grupo revolucionário, de uma emboscada arquitetada contra o presidente e seus aliados.

No poema “Nós podemos mais que as baratas”, possivelmente, construído a partir da obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka (1963 [1915]), a alusão à barata remete ao presidente do sanatório, sujeito que pode ser vencido. Na fala dos personagens, há remissões ao presidente como a “barata” (COSTA, [1978a], f. 6) e, correlacionada à obra

no estádio do Pacaembu, no Rio de Janeiro. Em 1950, no México, Neruda publicou a obra *Canto General*, tomada por Nivalda Costa, considerada pelos críticos como uma epopeia lírica, em que o poeta denuncia os traidores da América, adversários políticos, evoca a esperança de libertação e postula uma poesia a serviço dos pobres (SOUZA, 2012).

³ Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em fev. 2011, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador.

de Oswald de Andrade (1971 [1943]), como “o coisa” (COSTA, [1978a], f. 4 e 9). Advertimos que, aqui, embora haja alusão ao homem-barata, de Kafka, o referente é o opressor, diferentemente do visto em *Ciropédia ou A iniciação do pequeno príncipe, O pequeno príncipe* (COSTA, 1976), quando a figuração do homem-barata diz respeito ao homem policiado, vencido, presa fácil, em um diálogo entre “O pequeno príncipe” e o “Homem de negócios”. Nesse sentido, o homem “vegetal vigiado” ao estudar o homem mármore, e seus dragões, a “anatomia das feras”, compreende que esse, na verdade, é um inseto e pode ser dominado se houver planejamento e ação coletiva (SOUZA, 2019).

No Ato VI, ocorre o principal embate, a luta entre aqueles sujeitos, que termina com a vitória dos revolucionários. Esse ato é caracterizado como uma síntese da peça, uma “[...] volta às raízes, as mesmas que os colonizadores pensaram destruir ao longo do processo de sedimentação de seus ideais. É [...] a ‘remontação das origens como forma de sobrevivência’ [...]” (ANATOMIA..., 27 de jul. de 1978a, p. 6). Temos:

ATO VI: A HISTÓRIA DE NÃO LIBERDADE (Resumo e final)
a) VOZES GRAVADAS SERVEM DE FUNDO PARA A AÇÃO
b) LUTA
CENA L: A VITÓRIA
(Texto: O aprendizado do L)
Hasteamento das bandeiras
Exercício de símbolos – Canto
NIVALDA COSTA (COSTA, 1978b, f. 11).

Se na rebelião dos malês o ataque não foi bem sucedido, e esses foram mortos, presos e fuzilados (REIS, 1986), no levante do Testa (grupo de teatro liderado por Nivalda Costa), o grupo revolucionário vence o ditador. Em *Anatomia das feras*, a dramaturga-diretora não fez somente uma alusão, mas reescreveu a história, de forma cênica, revisitando e transformando alguns dos acontecimentos mais importantes: a prisão, a cilada, o armamento usado pelos negros e o final do levante. Aludir à Revolta dos Malês é sim retomar o passado com vistas à análise do presente, buscando despertar a sociedade para a necessidade de transformação, e mais, é uma revalidação de um episódio da história brasileira, de uma luta do povo africano, como um exemplo que pode ser seguido, em uma lógica temporal interativa. Essa faceta teatral vai ao encontro da ideia de Guinsburg, Faria e Lima (2006, p. 238), de que a “[...] identidade de propósitos e o anseio de liberdade no passado, (re)atualizados no presente, adquirem teor didático-pedagógico [...]”.

Em relação ao texto “O aprendizado do L”, Nivalda Costa (2011, informação verbal) explicou se tratar “[...] também [de] um poema-processo que se forma ou se escreve, quando os atores/personagens entregam para a plateia letras que formarão a palavra ‘liberdade’ [...]”. É importante registrar que em *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977), há uma construção na qual se deixa oculta a palavra “liberdade”, por meio de jogo de palavras e de objetos, em “[...] (jogo de letras do alfabeto que formam um mo[r]fema). ATOR Δ: – Avivando essa chama, essas letras um dia se tornarão sol” (COSTA, 1977, f. 2). Em *Anatomia das feras*, a palavra “liberdade”, ainda oculta, aparece transfigurada, é a chave de leitura da cena L, pois a dramaturga-diretora tomou aquelas letras do alfabeto para construir, junto com o público, no palco, um poema-processo.

O Movimento Poema-Processo é apresentado por Teles (2009) como uma “segunda vanguarda” de base experimental que surgiu a partir da Poesia Concreta, ambos os movimentos herdeiros do modernista. Segundo o autor,

[d]epois de 1967, é preciso destacar o aparecimento do grupo de poemas-processo que, na linha da poesia semiótica, já pregada pelos poetas concretos, procuram levar suas pesquisas além da expressão linguística e fora, portanto, do que habitualmente compreendemos por poesia, criação ou expressão verbal. Os seus organizadores, dentre os quais se salienta Wladimir Dias-Pino, veem o movimento como de origem essencialmente brasileira [...] (TELES, 2009, p. 559).

Esse movimento foi inaugurado, formalmente, em dezembro de 1967, com a publicação de um manifesto elaborado por Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá, lançado no jornal *O Sol*, pautado na comunicação visual, na superação da expressão linguística, na busca por outras formas não verbais (TELES, 2009). É um poema não tipográfico, “[...] que admite a possibilidade da versão, isto é, de passar de uma forma pictórica a uma escultórica ou verbal, além de que se contenta às vezes só com o seu projeto” (TELES, 2009, p. 50). Defende-se a funcionalidade do poema em resposta a uma necessidade social; o movimento criativo do artista, que inventa e reinventa, manipulando elementos e linguagens, sempre em processo; e a construção coletiva, participativa, do poema (TELES, 2009). De acordo com Câmara (2009), nesse movimento, “[f]orma-se um mapa de leituras, [...], desdobram-se os signos linguísticos e visuais, busca-se em discurso e em representação gráficas a res[s]ignificação das coisas do mundo que se desdobrará em possibilidades de realidade identitária [...]” (CÂMARA, 2009, p. [1]).

Essa proposta vanguardista e processual é inerente à *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*, aos estudos cênicos experimentais nos quais Nivalda Costa buscou diferentes formas de se expressar, (re)escrevendo, (re)criando, (re)construindo propostas e arriscando sentidos. O uso de poema-processo na construção de cenas ratifica nossa leitura quanto à dramaturgia em estudo, na qual há um trabalho intenso na composição visual das cenas, a partir do enlace entre diferentes linguagens, elementos e materialidades, e um convite ao espectador, a participar do processo.

Em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), a dramaturga-diretora tomou trechos de manifestos do modernista Oswald de Andrade, em forma de citação direta, bem como adotou seu discurso revolucionário; em *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe* (COSTA, 1976), apropriou-se de pressupostos da Poesia Concreta, de textos de concretistas, sobretudo de Haroldo de Campos; em *Anatomia das feras* (COSTA, 1978), construiu, em cena, três poemas-processo distintos, “Nós podemos mais que as baratas”, “O aprendizado do L”, tecido a partir de releitura de uma passagem do texto *Vegetal vigiado* (COSTA, 1977), dos quais tratamos anteriormente; e outro, no primeiro ato, sobre a bandeira brasileira (SOUZA, 2019).

O Ato I, “Pré-idade ou O caos da liberdade”, dividido em três fases de descobertas, do meio ambiente, do próprio corpo e do outro, é construído a partir de uma “[...] [i]nterpretação corporal das fases do desenvolvimento do homem que precederam à cultura [...]” (COSTA, [1978a], f. 2), realizada por sete atores. Contudo, esse “[...] ato I [...]”

efetua-se num espaço circundado pela ampliação do poema NOVELA TIPO GRÁFICA. 1º Estudo sobre Bandeiras (de Nivalda Costa, versão Deusimar Pedro [Sousa])” (COSTA, [1978d]).

No referido ato, os atores realizaram uma *performance* corporal em um cenário construído por Deusimar Pedro [Sousa] a partir de leitura do poema-processo criado pela dramaturga-diretora que, em entrevista, comentou e explicou o procedimento simbólico:

‘Estudo sobre Bandeiras’ é um Poema-Processo! Pertence a uma experiência/vivência com este gênero de poesia ou poema. Enquanto conceito, o poema possibilita uma leitura visual e tátil da Bandeira do Brasil, neste caso, transformada, fragmentada em um grande quebra-cabeças composto de 16 peças de 40cm cada, estrategicamente, suspensas no ambiente cenográfico ou área da atuação cênica. Se encaixadas em superfície plana, as peças formavam a bandeira nacional brasileira. Como uma das características do poema-processo é justamente as possíveis versões que um conceito visual pode ter, Deusimar Pedro [Sousa], o cenógrafo de *Anatomia das Feras*, fez a versão/estudo apresentado na encenação.

[...] [E]ra a desconstrução da bandeira brasileira, que em *Aprender a nada-r* a gente a codifica, a gente a constrói, em *Anatomia*, a gente a decompõe, a decodifica, então, se tinha assim um losango, [...] esse losango ele pode estar seccionado aqui, e uma parte estar pendurada; o círculo pode estar fazendo parte com outra coisa; [...] o retângulo pode estar dividido em ângulos retos. Essa é uma novela tipográfica e [...] a ação do ator seria pegar esses pedaços e [...] construir diversas formas que seriam formas da bandeira brasileira, seria a própria bandeira brasileira [...] (COSTA, 2011, informação verbal).

Ao explicar o procedimento realizado, a leitura cênica da bandeira brasileira por meio da criação de um poema-processo, que é aberto a diferentes leituras visuais e tácteis, a dramaturga-diretora relatou acerca não somente de uma cena de *Anatomia das feras*, na qual usaram grandes peças como em um quebra-cabeça, mas de um exercício, de uma prática de conhecimento, de “[...] uma experiência/vivência com este gênero de poesia ou poema [...]” (COSTA, 2011, informação verbal). Essa prática possibilita reler a representação da nação feita em *Aprender a nada-r* (COSTA, 1975), propor uma atualização da última cena, quando os atores estendem um lençol azul ou verde, no palco, e começam a “nadar”, debatendo-se, buscando saídas. Ao decompor a bandeira brasileira, em cena, por meio de trabalho simbólico, o Testa tecia uma leitura crítica quanto à realidade sociopolítica do país, pondo em discussão, cenicamente, a nação e as condições de vida.

Participaram dessa construção a dramaturga-diretora, o cenógrafo, os atores e o público. Deusimar Pedro [Sousa] fez uma versão da criação elaborada por aquela; os atores, no palco, selecionavam as peças (objetos) geométricas e montavam diversas formas, alusivas à bandeira, as quais compartilhavam com o público; esse, tinha a possibilidade de produzir diferentes leituras do poema-processo, do ato I e do país. Em entrevista, o referido cenógrafo comentou sobre o trabalho, informando-nos outros detalhes, como a “explosão” da bandeira:

[...] fiz *Anatomia das feras*, com ela [Nivalda Costa], lá no Solar do Unhão, eu fiz a cenografia [...]. Era uma peça atemporal, por que ela trazia toda uma época grande de existir [do homem da pré-história à sociedade moderna] [...]. Nessa parte de baixo [do Solar do Unhão], os

elementos que acompanhavam a formação era um estudo de poesia concreta da bandeira brasileira, onde os elementos triângulo, círculo e retângulo [Rosângela: losango] e losango, era losango não era triângulo, dialogavam, [...], até se formar [...], até formar a bandeira que acabava explodindo [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA; 2018).

Nessa dramaturgia, percebemos que todos os signos são relevantes na configuração do texto-peça-manifesto, por que, neste teatro, “[...] gesto – corpo – fala e objeto constituem uma unidade de ação [...]” (COSTA, [1978d]). Em *Anatomia das feras*, os cenários, assim como todos os outros elementos teatrais, foram construídos a partir de estudos sobre a temática central, as relações de poder, a fim de problematizar a violência vivida na formação do homem afro-brasileiro (ANATOMIA..., 12 jun. 1978). Para a construção dos cenários, Deusimar Pedro [Sousa] e Ubirajara Reis, arquiteto, em diálogo com a dramaturga-diretora, estudaram o local, o Solar do Unhão, e criaram ambientes de teor repressivo, de acordo com a temática:

Nivalda Costa [...] partiu para estudos dos espaços existentes no Solar do Unhão. E é lá, em seus salão inferior, escadarias e entrada do Museu de Arte Moderna que os 15 elementos do elenco contracenam, em busca da tomada de consciência para a conquista da Liberdade (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6).

A cenografia é parte significativa na configuração das práticas teatrais modernas e contemporâneas, “[...] elemento dinâmico e polifuncional da representação teatral” (PAVIS, 2008 [1996], p. 46, s.v. *cenografia*). O Solar do Unhão compreende um conjunto arquitetônico construído no século XVI, por onde circularam negros escravizados durante o Brasil colônia, e abriga, desde a década de 1960, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MUSEU..., 3 fev. 2015); logo, o próprio lugar escolhido para a montagem do espetáculo é símbolo de resistência e de contestação. Deusimar Pedro [Sousa] (2018) e Nivalda Costa (2007, informação verbal)⁴, respectivamente, comentaram sobre a cenografia da peça, que “[...] quebra toda a estrutura comum do [supracitado] Museu [...]” (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11), e sobre a construção das cenas, rotativas, cíclicas, a partir das quais se ressignifica a relação entre o palco e a plateia:

[...] naquelas colunas de madeira que tem no Solar do Unhão, era como se fosse um curral de arame farpado, em cima e embaixo, era o mesmo movimento [...]. Só que a plateia e a peça se transcorriam em diferentes espaços [...], por exemplo, em cima, a plateia ficava presa, dentro do curral, e a peça transcorria ao redor, e embaixo era o contrário, a peça era dentro e era toda uma formação humana [...].

[...] Era muito geométrico tudo, mas trabalhava com informações concretas, por exemplo, tinha uma área onde eu usava as colunas de Niemeyer, que era quando os personagens políticos subiam para dar suas falas [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal).

No primeiro ato, [...] [em meio a] todas aquelas colunas cercadas por arames farpados enormes[,] [...] os atores ficavam dentro e acontecia uma luta de

⁴ Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em nov. 2007, na Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO, em Salvador.

classes, [...] o público ficava em volta assistindo, quando, [em] um determinado momento de marca cênica, o grupo vitorioso sobe e vai para o andar de cima, onde a peça vai continuar. A situação se inverte, a área de atuação cênica é em volta e o público é quem fica dentro do arame farpado, lá em cima. [...] (COSTA, 2007, informação verbal).

Nessa figuração, houve uma (re)leitura das propostas de Artaud⁵ e Grotowski⁶, no que tange à relação entre palco e plateia, em que o espectador é participante, sujeito ativo na construção das cenas. Temos uma reversão da cena teatral tradicional, pois se explorou a espacialização do museu, em diferentes planos e dimensões, provocando a movimentação e o deslocamento dos atores e dos espectadores/participantes, ao longo da apresentação. O uso do lugar físico e a rotatividade das cenas são lidos ainda, em alguma medida, no documento sobre dados da montagem, pois há indicação quanto ao uso de nove espaços, do salão inferior, da escada e da entrada do museu (SOUZA, 2019).

A cenografia, assim, é um importante recurso na releitura dos espaços físicos, na construção das áreas de atuação cênica e tem consequências na inserção/participação do público na construção teatral, na discussão social. Por meio desse elemento, o Testa incitou a participação do público, provocou diferentes vivências e propiciou outras orientações de leitura da sociedade. Merece destaque, também, o trabalho corporal dos atores, elemento artístico e político, significativo no espetáculo e na discussão sobre o desenvolvimento humano. A coreografia foi feita por Fernando Passos, que trabalhou o corpo do grupo em conformidade à temática das relações entre poder e espaço (ANATOMIA..., 12 jun. 1978).

Anatomia das feras é uma produção de um teatro de grupo, formado por jovens anárquicos e intelectualizados, que pesquisavam e buscavam desenvolver sua formação artística e cidadã, experimentando, discutindo e vivendo cada encenação como um espaço coletivo de criação e de atuação política. No supracitado documento, Nivalda Costa escreveu sobre a perspectiva política do Testa, contrária a uma tendência acadêmica formal, de base europeia e textocêntrica, a um teatro comercial alienado e descontextualizado (COSTA, [1978d]). O teatro, usado estrategicamente como “espaço de interferência” por aqueles membros, condizente com o teatro épico de Brecht, é laboratório, local de pesquisa, onde se analisam os homens e suas relações em sociedade, mas, também, tribuna, espaço de debate sobre injustiças sociais.

Assim, discutiu-se, em uma abordagem antropológica, a sociedade brasileira da época, “[...] a estrutura das relações de poder que resultam em contatos interpessoais

⁵ 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).

⁶ Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor de teatro polaco, a partir de pesquisa, desenvolveu um método de formação para ator, enfocando em sua presença física no palco. O ator, nessa proposta, é um “[...] santo que se desvela diante do espectador sem utilizar os truques miméticos de um teatro de personagens, para evidenciar o papel na sua estrutura e autenticidade, de forma a que o espectador possa compreendê-lo e o ato comunicacional se complete. Esse ator penetra na intimidade da sua experiência, cria partituras com o corpo e a voz e irradia sua confissão para a plateia” (LEÃO, 2009, p. 188).

prenhe de dicotomias [...], prescrevendo uma dialética da vida humana” (COSTA, [1978d]). Por meio de “[...] um universo simbólico e icônico [...]” (COSTA, [1978d]) e de “[...] linguagem conotativa [...]” (COSTA, [1978d]), a mesma propôs a superação de visões dicotômicas, em uma racionalidade mais ampla, perspectiva epistemológica defendida por Boaventura de Sousa Santos (2008 [1987]), visando “[...] operação do presente [...]” (COSTA, [1978d]), transformação da sociedade.

Para endossar este tecido político, foram usados textos/discursos de Oswald de Andrade (1971 [1943]), a crônica *O coisa*; de Pablo Neruda (2005 [1950]), a obra *Canto General*, poemas *América, no invoco tu nombre en vano*, *Centro América* e *Himno y regreso (1939)*; de Jorge Luis Borges (2001[1969]), o livro de poesias *Elogio de la Sombra*, do qual tomou os poemas *Laberinto* e *Fragments de un evangelio apócrifo*; de Langston Hughes (1998 [1926]), o poema *I, too, sing America* (Eu também sou América); além de livros bíblicos, *Gênesis* e *Êxodo* (SOUZA, 2012). A escolha desses autores e a apropriação de suas obras diz muito sobre as tendências artísticas da dramaturga-diretora, uma vez que aqueles foram sujeitos engajados na esfera pública, ligados a movimentos de vanguarda e ao partido comunista, comprometidos, predominantemente, com um projeto ideológico.

À penúltima folha do texto, apresenta-se uma lista incompleta acerca dos autores e das obras tomadas emprestadas⁷, em que temos Neruda (*América, no invoco tu nombre en vano*), Langston (Eu também sou América), Borges (*Fragments de un evangelio apócrifo*), Andrade (*O coisa*) e Jânio Quadros (Cantochão dos imperativos categóricos). Reiteramos que essa relação de “textos subsidiários” (COSTA, [1978a], f. 11) não consta nos testemunhos que tramitaram pelos Órgãos de Censura, informação, possivelmente, suprimida para evitar um preliminar julgamento negativo, considerando a representação política daqueles.

O texto foi submetido a exame censório, em 31 de maio de 1978 (SOLICITAÇÃO..., 1978), quando técnicos de Censura realizaram uma análise minuciosa do mesmo e identificaram seu teor contestatório. No Parecer nº 2158/78, do dia 16 de junho de 1978, dois técnicos afirmaram haver uma “[...] contestação político-ideológica, contra determinado poder [...]” (PARECER..., 1978), “[...] toda uma simbologia conotativa [que] mostra uma subversão de valores [...], e o [...] mais agravante: a derrubada do poder pela luta armada (Vide páginas 10 e 11)” (PARECER..., 1978). Nas folhas indicadas, temos os Atos V, A ruptura, e VI, A história de não liberdade, momento do planejamento, do levante e da luta dos guerrilheiros contra o presidente do sanatório.

Os técnicos realizaram uma leitura crítica do enredo e dos personagens, indicando possíveis alusões a personalidades de contextos históricos reais, conforme figura 3.

⁷ Algumas destas referências, como o poema de Hughes, não chegaram a ser usadas, pois o processo de criação foi interrompido e o texto encenado da forma como se encontrava (COSTA, 2010, informação verbal).

Figura 3 – Recorte de fac-símile do parecer censório n.º 2158/78 do texto *Anatomia das feras*

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 2158 / 78

TÍTULO: "Anatomia das feras".

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO.

Autora: Nivalda Silva Costa.

"Anatomia das feras", embora possua uma descrição /- simbólica, revela toda uma contestação político-ideológica/- contra determinado poder.

Ernst Bravo Fortes toma o poder e instaura o Sanatório B/Republic of not Free (República da Não Liberdade).

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).

No desenrolar do enredo, revela-se o poder de Ernst, como sendo demagógico e opressor.

No ato V- A ruptura à página 10, o Chefe, B;Rosso,/- Ca(u)stro e Walter P. Rochas se unem como grupos de força contra-revolucionária, atacam o poder instituído de Ernst, através da luta, derrubando-o e chegando ao poder pela vitória final.

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.

Considerando-se que a referida peça em seu todo, quer

DPF-742

Fonte: PARECER..., 1978. COREG-AN-DF(DCDP)

O personagem “Ernst Bravos Fortes”, mentor do sanatório, faz referência a Ernesto Geisel, presidente do Brasil de 1974 a 1979, que, de acordo com notícias divulgadas na imprensa baiana, da época, no final do mês de junho de 1978, veio a Salvador, onde permaneceu por dois dias, para inaugurações e contatos políticos

(GEISEL..., 28 jun. 78). Conforme Costa (2010, informação verbal)⁸, performaticamente, o personagem aludia a Jânio Quadros, presidente do país no ano 1961.

“Sidney Ca(u)stro” alude a Fidel Castro, líder de um grupo de revolucionários que derrubou o governo de Fulgêncio Batista e implantou o regime comunista em Cuba, na década de 1960. “Che’fe”, de acordo com a construção dos outros personagens e por essa forma ser apresentada somente no testemunho não submetido aos órgãos de Censura, possivelmente, faz alusão a Ernesto Rafael Guevara de La Serna, conhecido como “Che” Guevara, companheiro de Fidel, foi um dos líderes da Revolução Cubana, impulsionou a instalação de grupos guerrilheiros em vários países da América Latina (SOUZA, 2012).

“B. Rosso” foi identificado como “Brasil Vermelho”, “elemento ou grupo contra-revolucionário” (PARECER..., 1978), personificação da nação contra-revolucionária, personagem disposto a transformar a realidade opressora e alienante. Destacamos que, em um elenco formado, majoritariamente, por homens, entre eles Jango Machado, Fernando Passos, Roberto Reis, José Carlos Silva, Djalma Vila, Ubirajara Reis e Carlos Alberto de Lima (ANATOMIA..., 12 jun. 1978), a dramaturga-diretora escolheu uma das quatro atrizes, Alda Miriam, para interpretar o personagem, “B. Rosso”, conforme programa da peça. Esse personagem é significativo no planejamento e na luta armada contra o presidente do sanatório Ernst Bravos Fortes.

Trazer uma atriz como representante do Brasil, na contextualização cênica da América Latina, na discussão do processo de opressão afro-latino-americano, é ampliar o foco acerca das possibilidades, dos direitos e do poder da mulher na esfera pública e política. As mulheres, a partir de 1960, por meio do movimento feminista, reuniram-se e lutaram por igualdade de direitos entre homens e mulheres, denunciando injustiças e discriminações sofridas. Na década de 1970, entrecruzaram-se “[...] a luta contra ditadura [...] com a discussão dos problemas específicos das mulheres como sexualidade, contracepção, aborto, dupla jornada de trabalho e a discriminação econômica, social e política” (COLLING, 2015, p. 377). Segundo Colling (2015), a mulher engajada, politicamente, contra o regime militar, “[...] cometia dois pecados aos olhos da repressão: de se insurgir contra a política golpista, fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões sociais estabelecidos para os dois sexos” (COLLING, 2015, p. 378).

Depois de analisar os personagens, os técnicos de Censura julgaram que, tanto no conteúdo quanto na forma de apresentação, a dramaturga-diretora, “[...] desenvolve uma temática político ideológica subversiva, que ainda que veladamente contraria flagrantemente o Art. 41 alínea c do Decreto 20.493 [...]” (PARECER..., 1978), opinando “[...] PELA NÃO LIBERAÇÃO DO referido texto” (PARECER..., 1978, grifo do autor). Com base no parecer, o diretor da DCDP/DPF encaminhou, no dia 27 de junho, à SR/BA, o Ofício n.º 912/78, informando que a liberação do texto teatral foi negada por contrariar as normas censórias vigentes. Essa decisão está registrada, à mão, na ficha de protocolo.

⁸ Informação obtida em entrevista concedida por Nivalda Costa, em out. 2010, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador.

Contudo, após quase um mês da decisão pela não liberação do texto, o processo censório foi retomado, fato que não se explica nos documentos consultados. No dia 24 de julho, o diretor da DCPD/DPF emitiu à SR/BA o Radiograma nº 114, mensagem transmitida via rádio, na qual autorizava que se realizasse o exame do ensaio geral, ficando a liberação a depender dessa avaliação. No relatório do ensaio geral, elaborado em 25 de julho, a técnica de Censura e Chefe do Serviço de Censura de Diversões Pública (SCDP/SR/BA), antes de narrar a respeito do exame em si, apresenta um parágrafo sobre a situação, fazendo remissão àqueles documentos, o radiograma e o ofício, o que deixa ainda mais patente a lacuna existente no processo censório.

Nesse documento, após registrar a situação, a técnica teceu considerações sobre o enredo e a relação entre os personagens, informando que “[a] peça procura mostrar a evolução do mundo, desde a pré-história aos tempos atuais, focalizando a eterna luta entre o fraco e o forte, os opressores e oprimidos, a classe dominante e a dominada [...]” (RELATÓRIO, 1978). Ressaltamos as restrições: a omissão do nome dos personagens “[...] ERNEST e CAUSTRO a fim de evitar qualquer semelhança com pessoas de fato [...]” (RELATÓRIO..., 1978), os cortes, justificado por “[...] sua semelhança com o ‘Slogan’ do Governo Baiano [...]” (RELATÓRIO..., 1978), e a impropriedade máxima, devido ao “[...] clima de constante violência” (RELATÓRIO..., 1978).

Após trâmites legais, durante o mês de agosto, registro em uma terceira ficha de protocolo e envio de outro ofício ao SCDP/SR/BA, informando a liberação do espetáculo, no dia 11 de setembro, foi emitido o Certificado de Censura nº 8805/78. *Anatomia das feras* foi encenada dois dias após a realização do exame do ensaio geral, ficando em cartaz, no Solar do Unhão, pela primeira vez, de 27 a 30 de julho, às 21 horas, patrocinada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (ANATOMIA..., 27 jul. 1978b). Essa instituição, provavelmente, intermediou a situação quanto à liberação e à encenação junto aos órgãos de Censura.

Depois dessa temporada, a peça voltou a cartaz, em agosto, nos períodos de 4 a 6 (JORNAL..., 30 jul. 1978) e de 17 a 20 (JORNAL..., 16 ago. 1978), no mesmo local. Além disso, os membros do Testa afirmaram que, após temporada no Solar do Unhão, pretendiam mostrar o trabalho na Penitenciária Lemos de Brito “[...] e onde denomina[va]m ‘comunidades de exceção: sanatórios e reformatórios’” (ANATOMIA..., 27 jul. 1978a, p. 6). Encenar o espetáculo nesses locais é dar prosseguimento à atuação da mediadora cultural, é possibilitar o acesso à educação, a uma prática de conhecimento dialógica e plural, direito de todo cidadão.

A peça foi encenada ainda durante o *Negro – Movimenta*, evento local que ocorreu no período de 10 a 13 de agosto, na Praça Municipal de Salvador, promovido por grupos do Movimento Negro Unificado (MNU), Malê-Arte e Cultura Negra, NEGO-Grupo de Estudos da Problemática do Negro Brasileiro e Núcleo Cultural Afro-brasileiro, e o Diretório Central dos Estudantes da UFBA. Os mesmos estavam insatisfeitos quanto ao *I Festival de Arte e Cultura Negra*, resultante de intercâmbio artístico-cultural entre Brasil e Estados Unidos, apoiado por uma agência de viagens norte-americana, realizado, em Salvador, no período de 7 a 10 de agosto de 1978 (DIÁRIO..., 3 ago. 1978, p. 14).

Para o festival, composto por mostras de arte e ciclos de conferência sobre a história, a cultura e a arte negra (BAHIA..., 08 jul. 78, p. 12), foram convidados,

principalmente, artistas norte-americanos que se apresentaram no Teatro Castro Alves e no Teatro Vila Velha, como o “[...] baterista Billy Higgins e seu Quarteto de Jazz, [...] [o] grupo vocal feminino Sweet Honey on the Rock e [...] [o] pianista clássico Robert Jordan, todos de projeção internacional” (ARTISTAS..., 15 jul. 1978, p. 13). Em concomitância ao encerramento desse festival, do qual participaram poucos artistas baianos (ARTE..., 7 ago. 1978), no *Negro – Movimenta*, negros e negras, brasileiros e norte-americanos, dançarinos, atores, poetas, músicos, intelectuais, estudantes etc., desenvolveram diferentes atividades e apresentações de produções artísticas (NEGRO..., 11 ago. 1978, p. 11), em espaço aberto à participação da comunidade soteropolitana.

Em depoimento, Nivalda Costa, integrante do MNU de Salvador, engajada nas causas sociais, contra o racismo e quaisquer formas de preconceito, comentou:

[...] estava ensaiando [...] a primeira parte de *Anatomia das Feras*, [...] no Cemitério Sucupira [na Praça Municipal de Salvador], e também lá aconteciam [...] reuniões do movimento negro que não tinha espaço, [...] era muito mal visto nessa época. Então [...], vários artistas [...] fizeram uma amostra pública [...] para dar visibilidade ao Movimento. [...]. Então todos nós nos entregamos a essa ação e [...] eu apresentei *Anatomia das feras*, fiz uma redução [...], e fizemos [o Testa] uma apresentação especial. [...] (COSTA, 2011, informação verbal).

Em relação à formação do movimento negro, em Salvador, salientamos o enlace intrínseco entre política e atividade cultural, firmada na iniciativa e no ato artístico-militante dos referidos grupos, uma vez que estão imbricadas as militâncias sociopolítica, étnico-racial e artístico-cultural, em especial, a teatral. Na Bahia, foi a partir da segunda metade da década de 1970, ao mesmo tempo em que se firmava o movimento negro, “[...] que começou a surgir um novo teatro negro [...]” (DOUXAMI, 2001, p. 347), composto por amadores e por profissionais provenientes da Escola de Teatro da UFBA, “[...] [à] exceção do grupo Tenha (Teatro Negro da Bahia), criado por Lúcia de Sanctis, em 1969 [...]” (DOUXAMI, 2001, p. 347).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filólogo, que participa da construção de representações do mundo social, tem sido convocado a “[...] problematizar a tradição ocidental [...] e recepcionar todas as possibilidades de crítica humanística, fruto [...] dos movimentos feministas, negro, latino-americanos, asiáticos e de outras tradições [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 58). Esse pesquisador, em seu exercício, promove atos de interpretação e (re)construção de documentos, por meio dos quais coloca em cena textos, sujeitos e culturas, participando ativamente de processos de mediação cultural, difusão de obras, atualização de memórias, e, por conseguinte, descentramentos de narrativas e discursos.

A pesquisa filológica dos e/nos documentos do ANC, em especial, o estudo da história do texto *Anatomia das feras*, possibilita construir um conhecimento sobre a produção e a atuação de Nivalda Costa, mas também acerca de outras escritas, sujeitos e

grupos, de movimentos artístico-culturais e sócio-políticos, relacionados, principalmente, a poéticas da cena, dramaturgias embasadas em pesquisas e experimentações (SOUZA, 2019), e a resistências negras na Bahia (SOUZA; BORGES, 2020).

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.
- “ANATOMIA das Feras”: uma sátira ao real. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 6, 27 jul. 1978a.
- ANATOMIA das Feras fica de hoje até domingo no Unhão. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 27 jul. 1978b.
- “ANATOMIA das Feras” será levada em julho no Solar do Unhão. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 11, 12 jun. 1978.
- ANDRADE, Oswald de. O coisa. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas – 5*. Ponta de Lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971 [1943]. p. 70-73.
- ARTE negra dá início a festival. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 3, 7 ago. 1978.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAHIA vai ser sede do Festival de Arte Negra. *Diário de Notícias*, Salvador, p. 12, 8 jul. 1978.
- BORDINI, Maria da Glória. Acervos de escritores e o descentramento da história da literatura. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 11, 2005. p. 15-23. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3174. Acesso em: 6 set. 2020.
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001 [1969].
- 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.
- CÂMARA, Rogério. *Introdução: origens do poema processo*. 2009. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com.br>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- CHARTIER, Roger. Morte ou transfiguração do leitor? In: CHARTIER, Roger. *Os Desafios da escrita*. Tradução Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p. 101-123.
- COLLING, Ana Maria. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. *OPSI*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 370-383, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33836>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- COSTA, Nivalda Silva. *Os roteiros teatrais Aprender a nada-r e Anatomia das feras*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, fev. 2011. 1 CD. Local: Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA.
- COSTA, Nivalda Silva. *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, out. 2010. 1 CD. Local: Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA.

- COSTA, Nivalda Silva. *Ditadura militar na Bahia*. [Entrevista cedida a] Luís César Souza e Iza Dantas. Salvador, nov. 2007. 1 CD. Local: Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.
- COSTA, Nivalda Silva. *Casa de cães amestrados*. 1980, 19 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Glub! Estória de um espanto*. [1979], 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. [1978a], 12 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. 1978b, 11 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Anatomia das feras*. 1978c, 11 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Por um espaço de interferência*. Salvador, [1978d]. 1 folha datiloscrita.
- COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal Vigiado*. [1978], 16 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal vigiado*. 1977, 10 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe*. 1976, 13 folhas.
- COSTA, Nivalda Silva. *Aprender a nadar*. [1975], 7 folhas.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Salvador, p. 14, 3 ago. 1978. Seção Teatro.
- 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.
- GEISEL chega a Salvador amanhã. *Diário de Notícias*, Salvador, 28 jun. 1978.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2017 [2013].
- HUGHES, Langston. Eu também sou América. Tradução Sylvio Back. *Folha de São Paulo*, 15 fev. 1998 [1926]. Caderno Mais! Disponível em: www.ufrgs.br/cdrom/hughes/hughes.pdf. Acesso em: 20 ago. 2016.
- JORNAL DA BAHIA, Salvador, 16 ago. 1978. Seção Teatro.
- JORNAL DA BAHIA, Salvador, 30 jul. 1978. Seção Teatro.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1963 [1915].
- 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 electrónica*. 2009. 490f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- MUSEU de Arte Moderna da Bahia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 3 fev. 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- NERUDA, Pablo. *Canto general*. Buenos Aires: Seix Barral: Grupo Planeta, 2005 [1950].
- “NEGRO-Movimenta” faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 ago. 1978.
- PARCER n. 2158/78. Brasília, 16 jun. 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1996].

- PEDRO [SOUSA], Deusimar Soares; SOUSA, Rosângela Aparecida Soares. *Nivalda Costa, teatro baiano e Grupo Testa*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza e Carla Ceci Rocha Fagundes. Salvador, maio 2018. Formato MP3. Local: Terreiro Ilê Axé Opó Afonjá.
- REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/86759036/>. Acesso em: 20 ago. 2016.
- RELATÓRIO s.n. Salvador, 25 jul. 1978.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2008 [1987].
- SOLICITAÇÃO. Salvador, 31 maio 1978.
- 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. 449f + volume digital. 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. 2012. 251 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8528>. Acesso em: 14 jan. 2016.
- SOUZA, Débora de. 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/article/view/1564>. Acesso em: 05 set. 2020.
- 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: 20/10/2020

Aprovado em: 11/12/2020

Publicado em: 31/12/2020