

# A DRAMATURGIA DE NIVALDA COSTA POR UM VIÉS FILOLÓGICO: PRÁTICA DE CONHECIMENTO, RESISTÊNCIA E INTERVENÇÃO NO TEATRO BAIANO

*Débora de Souza* (UFBA)  
deboras\_23@yahoo.com.br

## RESUMO

Propomos, neste trabalho, tecer uma leitura crítica acerca da dramaturgia e da atuação da intelectual, dramaturga e diretora baiana Nivalda Silva Costa (4 de maio de 1952 – 9 de julho de 2016), no contexto da ditadura militar, a partir de aporte teórico da Filologia e procedimento metodológico da Crítica textual, em sua relação com outros saberes. Tomamos, para tanto, alguns documentos que constituem o dossiê da “Série de estudos cênicos sobre poder e espaço”, SECPE, conservados no Acervo Nivalda Costa, parte do Arquivo Textos Teatrais Censurados, vinculado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, no qual reunimos material proveniente de diferentes instituições de guarda, datado de 1973 a 2016. A SECPE representa a materialização de uma plataforma crítica, de uma política de ação sociocultural, de um programa de arte, interpretada por nós como prática de conhecimento, de resistência e de intervenção, parte das poéticas, políticas e experiências de teatros negros na Bahia.

## Palavras-chave:

Filologia. Nivalda Costa. Teatro baiano.

## ABSTRACT

In this work, our aim is to offer a critical reading about the dramaturgy and the performance of the Bahian intellectual, playwright and director Nivalda Silva Costa (May 4, 1952 – July 9, 2016), in the context of the military dictatorship, from the theoretical contribution of Philology and the methodological procedure of Textual Criticism, in its relation to other knowledge. For this purpose, we have selected some documents that constitute the dossier of the *Series of scenic studies on power and space* (*Série de estudos cênicos sobre poder e espaço* – SECPE), preserved in the Nivalda Costa Collection, which is a part of the Censored Theatrical Texts Archive, from the Institute of Letters at the Federal University of Bahia, in which we gather material from different institutions, dated from 1973 to 2016. SECPE represents the materialization of a critical platform, of a policy of sociocultural action, of an art program, interpreted by us as a practice of knowledge, resistance and intervention, part of the poetics, policies and experiences of black theaters in Bahia.

## Keywords:

Philology.. Bahian theater. Nivalda Costa.

## ***1. Acervo virtual, estudo filológico e memória cultural: dramaturgia baiana em cena***

A Filologia, entendida como Crítica Textual, é compreendida como um procedimento de leitura crítica, atravessado por instâncias sociais, políticas e culturais (ALMEIDA; BORGES, 2017), ética de leitura (SACRAMENTO; SANTOS, 2017), por meio da qual podemos atuar nos processos de (re)construção da história e de atualização da memória de um povo.

O texto, objeto de estudo, documento, testemunho e monumento (LE GOFF, 1994) de uma sociedade e de uma época, é analisado no que diz respeito aos seus aspectos materiais e históricos, em seus processos de produção, transmissão e circulação. A pesquisa filológica de fontes primárias, em arquivos e acervos, sobretudo literários, pode funcionar como dispositivo para revisitar, reler e reescrever a história da literatura (SOUZA, 2020). Para tanto, empreendemos diálogos com diferentes saberes, conforme objeto de estudo e objetivos do pesquisador.

Neste lugar teórico, trabalhamos na organização de acervos virtuais que constituem o Arquivo Textos Teatrais Censurados, vinculado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, e na elaboração de edição e crítica filológica de textos teatrais censurados, no âmbito da Equipe Textos Teatrais Censurados, coordenada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosa Borges (UFBA). Por meio deste trabalho, tem sido possível (re)construir a história e atualizar a memória do teatro baiano, bem como de homens e mulheres que atuaram de forma engajada na sociedade, à época.

No estudo filológico com textos teatrais censurados, em sua relação com outros documentos, da imprensa, da Censura e do espetáculo, temos desenvolvido diálogos principalmente com a arquivística (na sistematização de documentos e organização de acervos), a história cultural (na leitura de processos e práticas culturais, de sistemas de valores e de sujeitos, produtores, mediadores e receptores) e a ciência da informação (na elaboração de documentos digitalizados e de acervos virtuais, de edições eletrônicas e arquivos hipertextuais).

Dentre os referidos acervos, ocupamo-nos do Acervo Nivalda Costa, no qual reunimos mais de trezentos documentos digitalizados, datados de 1973 a 2016, sobre a produção da intelectual, dramaturga e diretora baiana Nivalda Silva Costa (4 de maio de 1952 – 9 de julho de 2016). Destacamos, em especial, no que tange à dramaturgia censurada, a “Série de estudos cênicos sobre poder e espaço” (SECPE), produzida no

período de 1975 a 1980. Essa Série representa a materialização de uma plataforma crítica, de um programa de arte, parte de uma política de ação sociocultural, interpretada por nós como prática de conhecimento, resistência e intervenção.

## **2. *Nivalda Costa e sua dramaturgia, uma prática de conhecimento, resistência e intervenção***

(...) [E]u era uma rebelde (...), estudante da Escola de Teatro com uma série de rebeldias, com uma série de resistências (...) ao aprendizado que se tinha por lá, (...) ao bom comportamento excessivo que se tinha por lá, que significava a ausência de atividade. (...) Esse bom (...) comportamento era absolutamente sem criatividade, (...) era uma elegia (...) ao teatro tradicional que me interessava somente como aprendizagem, como pesquisa, mas não (...) como ação, como elemento de criação (...) (COSTA, 2010, informação verbal)

Nessa entrevista, gênero textual e discursivo no qual também se encenam outras imagens, Nivalda Costa (2010) comentou sobre sua postura como estudante da Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), em início da década de 1970. Década essa que, para alguns, começa em 1969, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, pelo então Presidente Costa e Silva, momento de maior repressão e censura do país, que só terminou em dezembro de 1978 com a revogação do ato pelo Presidente Ernesto Geisel.

Por meio do AI-5, que encerra qualquer possibilidade de reforma social, foram concedidos direitos ao Presidente da República quanto ao Congresso Nacional, às Assembleias Legislativas e às Câmaras de Vereadores, podendo o mesmo intervir nos estados e nos Municípios do país; à suspensão dos direitos políticos de quaisquer cidadãos; à proibição de atividades ou manifestações políticas; à censura prévia a todas as formas de diversões públicas; à suspensão da garantia de *habeas corpus*, em casos de crimes políticos (RODRIGUES; MONTEIRO; GARCIA, 1971), o que transformou o cenário brasileiro, em geral, e o processo de produção, circulação e recepção teatral, em particular.

O Brasil viveu, em fins de 1960 e início de 1970, um dos momentos mais repressivos do país por conta das consequências do AI-5, instrumento de um governo estritamente opressor e violento, todavia, foi tomado também, em todas as instâncias, sobretudo no campo da arte, por ideias contestatórias e libertárias, próprias ao movimento de contracultu-

ra, as quais permeavam movimentos internacionais surgidos nos Estados Unidos, desde a década de cinquenta (LEÃO, 2009).

Envolvida nessa atmosfera, Nivalda Costa (2010), na supracitada entrevista, descreveu-se como uma estudante rebelde, artista em formação que reconhecia a importância do conhecimento desenvolvido na ETUFBA, acerca das dramaturgias clássicas, tradicionais, mas resistia àquele aprendizado, por entender ser descontextualizado, uma vez que o ensino e, conseqüentemente, a produção artística desenvolvidos, não atendiam às demandas estéticas e éticas da época, não lhe servindo como elemento de criação, como política de ação cultural.

A ETUFBA teve e tem um relevante papel na profissionalização de artistas baianos e na história do teatro na Bahia, contudo, outros pesquisadores e artistas também reconhecem as fragilidades da instituição, naquele período. Segundo Franco (1994), que registra em seu livro a repercussão da decadência da escola na imprensa, em fins de 1960 e início de 1970, a “(...) Escola de Teatro (...), até 1964, conseguiu manter o padrão de uma das melhores do mundo, com o surgimento dos primeiros grupos profissionais da cidade e com as atuações dos amadores (...)” (FRANCO, 1994, p. 142).

Leão (2009) comenta sobre o aprendizado e a dinâmica da ETUFBA, naquele período, em consonância com o relato de Nivalda Costa (2010) e o registro de Franco (1994), ao afirmar que a instituição “(...) mostra-se aquém do papel significante que teve até 1964, quando se mostrou inovadora, produzindo trabalhos marcantes e dando novos rumos para o fazer teatral na Bahia” (LEÃO, 2009, p. 56). De 1967 a 1970, quando a universidade está sob a vigência militar, a mesma “(...) mantém-se ‘a duras penas’. (...). A Escola de Teatro não dá conta da demanda dos dois cursos aprovados pela lei: o de Formação de Ator, em nível médio, e o de Direção Teatral” (LEÃO, 2009, p. 107).

Faltam professores e espaço para discussão e aplicação de teorias e práticas dramáticas menos ortodoxas, condizentes com a realidade nacional, com os anseios de muitos estudantes, que, apesar da vigilância e da repressão, encontravam, fora da Escola, espaços de aprendizado, de criação, e, em certa medida, de liberdade, em ensaios e apresentações realizados em sua maioria no Teatro Vila Velha e, mais raramente, nos teatros Castro Alves e Santo Antônio, únicos existentes até 1974 (FRANCO, 1994).

Envolvidos por movimentos de contracultura, estudantes, profissionais e amadores de teatro, buscaram uma estética que respondesse às suas inquietações e à realidade sócio-política, investindo em uma “(...) atitude de negação das tradições artísticas que se dão em determinadas circunstâncias históricas e sociais, para propugnar a renovação dos códigos e procedimentos estéticos (...)” (LEAO, 2009, p. 44). Por parte do governo, a censura prévia era usada como forte instrumento de repressão, a partir do qual, de forma institucional, o Departamento de Polícia Federal (DPF) controlava os sujeitos e proibia suas produções teatrais, com cortes parciais, de natureza diversa, ou veto integral.

Nesse período, foram desenvolvidas, em todo o país, diferentes respostas sob a forma de criação dos textos e de montagem das peças teatrais, no âmbito, ao menos, de três tipos de teatro, um teatro comercial, convencional; um teatro voltado para questões estéticas, “(...) de qualidades artesanais, ecoando concepções e métodos filiados àquele teatro brasileiro que se fez moderno a partir da década de quarenta (...)” (LEÃO, 2009, p. 45); e um teatro no qual se articulam o estético e o político, em diferentes matizes, visando construir uma nova concepção de representação e contribuir para a transformação do Brasil.

Nesse processo dialético cênico, os teatrólogos investiam em alegoria, colagem de textos, combinação de elementos e de linguagens distintas, no uso de meios de comunicação de massa, novela de rádio, televisão, história em quadrinhos, na mistura de gêneros teatrais, melodrama, chanchada, teatro de revista, dentre outros. Em Salvador, essa tendência aparece na cena teatral, em 1968,

[...] nos trabalhos de Álvaro Guimarães, João Augusto e Orlando Senna [...]. Sob esta ótica [tropicalista e brechtiana], são concebidos e encenados os espetáculos *Uma Obra do Governo*, [...] dirigida por Álvaro Guimarães; *A Companhia das Índias*, de Nelson de Araújo, com direção de Orlando Senna, e *Stopem, Stopem!*, de vários autores, com direção de João Augusto e Haroldo Cardoso. (LEÃO, 2009, p. 55)

Assim, os artistas, mesmo sob opressão, buscaram outras formas de se comunicar com o público e de driblar os órgãos de censura, articulando linguagens e signos, repensando a relação palco-plateia, rompendo a linearidade e a estrutura da narrativa dramática, pondo em diálogo diferentes saberes. “(...) [O] teatro (...) foi mobilizado pelo desejo de colocar à prova seus limites, tencionando até o ponto de ruptura as fontes tradicionais de sua produção” (FERNANDES, 2010, p. 122). Conseqüentemente, nesse período, contrariando todas as adversidades, houve uma efervescente produção teatral, por meio da qual, muitas vezes, empreen-

deram-se denúncias e discutiram-se estratégias para mudar o país. As questões estéticas e éticas, desse modo, não se desvincularam, estavam nas pesquisas temáticas e formais dos dramaturgos, diretores e encenadores, constituíam a peça teatral direcionada para um público heterogêneo, levado a refletir e a agir socialmente.

Em alguns espetáculos, havia articulação entre as ideias de Brecht, de Antonin Artaud e de Jerzy Grotowski, em uma tendência a explorar a cena, a improvisação, a mímica corporal, o desnudamento do personagem, a relação entre palco e plateia, repensando o teatro como apresentação, o texto como mais um elemento, o público como agente (LEÃO, 2009). Nessa tendência teatral não ortodoxa, contracultural, vanguardista, configuramos a produção dramatúrgica de Nivalda Costa, que, como outros artistas, assumiu seu lugar de agente crítico e de mediadora cultural, produzindo teatro a partir de estudos, apesar de todas as dificuldades.

Contracultura, nesse caso, não somente entendida como um fenômeno histórico, um conjunto de movimentos da juventude dos anos 1960, articulado ao “(...) espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida (...)” (PEREIRA, 1986, p. 20), mas, de forma mais ampla, como uma postura crítica frente à cultura convencional, “(...) de enfrentamento diante da ordem vigente (...)”, “(...) um tipo de crítica anárquica (...) que (...) ‘rompe com as regras do jogo’ (...)” (PEREIRA, 1986, p. 21), que ressurgiu em diferentes épocas e situações.

Dentro e fora da ETUFBA, em meio a diferentes tendências estéticas e a movimentos socioculturais, Nivalda Costa, ainda estudante, realizou pesquisas sobre o teatro épico de Brecht (de tendência ideológica e crítica, no qual se propaga a ruptura da ilusão teatral, e o teatro é transformado em tribuna), o teatro da crueldade, de Artaud (um teatro apresentação, com ênfase na formação do ator) e o teatro-laboratório, de Grotowski (teatro experimental<sup>1</sup>, de vanguarda, com foco na formação do ator e na construção de personagens). Essas propostas, que convergem no que tange à dessacralização do teatro clássico (a crise da representação, o descentramento do texto escrito e a ênfase na poética espetacular) e à

---

<sup>1</sup> Em Salvador, na década de 1960, “[o] Grupo Experimental de Cultura estreou **Bananalha** (Criação Coletiva), um espetáculo de teatro e música, e Ricardo Calheiros dirigiu **O Adorável Cogumelo da Bomba Atômica** (Ricardo Calheiros), prenunciando a anarquia experimental dos anos 70 [...]” (FRANCO, 1994, p. 168).

propagação de um teatro político, foram articuladas, cenicamente, na SECPE.

Em entrevista, Nivalda Costa comentou sobre sua pesquisa acerca de Antonin Artaud e de Brecht, respectivamente. Leiamos:

(...) minhas pesquisas, quando eu era aluna da Escola de Teatro, eu lia Artaud também. Talvez, eu tenha sido, naquela época [...], uma das poucas... [...] dos poucos alunos [...], da Escola de Teatro, que tinha ouvido falar em Artaud, só os professores, com certeza, [conheciam] [...]. No entanto, eu tinha um livro de Artaud, em língua portuguesa, tradução em Portugal, [...] que era *O teatro e seu duplo*. Então, [...] eu [...] encontrei [...] muitas das características [...] que eu pensava de um ator, da condição do corpo, da condição do ator, do papel do ator no contexto social [...].

[...] Brecht é um revolucionário dentro desse critério de linguagem teatral que nós estamos falando. Quando ele cria a teoria do distanciamento para o ator. Então, dentro do meu processo, digamos assim, de eu trabalhar a personagem, de trabalhar ator, sobretudo trabalhar a personagem no ator. O Brecht é de uma significação imensa, porque graças a isso meus atores podem entrar e sair de seus personagens de uma forma consciente e tranquila. É quando meu ator, ele passa a ter assim o seu papel social, exatamente quando ele é brechtiano, digamos assim, um *link* brechtiano. (COSTA, 2010, informação verbal)

Nesses trechos, ao comentar sobre sua formação, Nivalda Costa assumiu desenvolver um método de trabalho com base nos aportes teóricos de Artaud e teórico-práticos de Brecht, relevantes para sua construção como diretora de atores e para sua vida, perspectivas que se entrecruzam.

Quanto à Brecht, Nivalda Costa destacou o recurso de distanciamento (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranhamento), a partir do qual “(...) o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (ROSENFELD, 2010, p. 151). Com esse recurso, a quarta parede do teatro tradicional, que separa o palco do público e da qual provém a ilusão, é diluída, o que provoca um comportamento ativo, pois há outra forma de catarse, não mais purgativa, como absorção de emoções, no sentido aristotélico, mas como produção de conhecimento e de ação.

Em entrevista, Ribeiro (2018), um dos atores que participou do Grupo de Experiências Artísticas, Grupo Testa, fundado por Nivalda Costa em 1975, relatou:

Nivalda trabalhava muito em cima de [Jerzy] Grotowski, de [Jacques-Marie Émile] Lacan e [Thomas] Richards [...], numa época [em] que o teatro era basicamente em cima de [Constantin] Stanislavski. Claro que tinha Stanislavski, mas trabalhávamos muito em cima de Grotowski. Com muitos laboratórios, muitos trabalhos psíquicos conduzidos preciosamente por Nivalda Costa, em laboratório de horas e horas e horas, para se chegar aonde... ao personagem, onde ela queria exatamente para o personagem. (RIBEIRO, 2018, informação verbal)

Assim, naquele contexto de tensão, por meio de leituras e de pesquisas diversas realizadas, principalmente, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, geralmente, à tarde (COSTA, 2009, informação verbal), Nivalda Costa, que se dedicou a conhecer, à busca por saber, por aprender, para além de simples estudante que frequentou um curso, produziu uma série de estudos cênicos, a SECPE. 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.

Essa afirmação micropolítica perpassa os projetos artísticos e socioculturais desenvolvidos por Nivalda Costa, sobretudo, a SECPE, em relação à qual, a mesma relatou:

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

A SECPE, composta por seis textos – *Anatomia das feras; Aprender a nada-r; Casa de cães amestrados; Ciropédia ou A iniciação do príncipe, O pequeno príncipe; Glub! Estória de um espanto e Vegetal vigiado* –, tem como tema central “relações de poder”, temática discutida, em diferentes matizes, tanto no que tange ao conteúdo quanto à forma de apresentação. Esses, escritos para ser encenados, lidos por nós como textos-peças-manifestos, são anárquicos em sua própria estrutura, se considerarmos os ditames da época, de um teatro centrado no texto, com

muitas falas, pouco propício, cenicamente, a improvisações e a liberdades por parte do diretor e dos atores (SOUZA, 2019).

De acordo com Foucault (2005 [1979], p. 75-76),

[...] [c]ada luta se desenvolve em torno de um foco particular de poder [...]. E se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito – forçar a rede de informação institucional, nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder. [...].

Nos supracitados textos teatrais, embora haja a representação de ditadores, de sujeitos submissos e de agentes transformadores, que se rebelam e tramam diversas reações, em alguns momentos, há a noção de poderes e de pontos de resistência, os quais se exercem em variados níveis e esferas sociais (SOUZA, 2019). Em todos, uma situação de opressão é apresentada, na qual se discutem relações sociopolíticas, envolvendo diferentes grupos e núcleos da sociedade, configurada como instância móvel, dinâmica, instável.

Nessa concepção, o teatro é um lugar propício para estabelecer diálogos e discutir questões sociais, sendo todos os elementos cênicos importantes para a leitura do espetáculo. Logo, o teatro é adotado como espaço de intervenção política e cultural, no qual os artistas arriscam sentidos, apesar da insegurança e do medo.

Em uma matéria de jornal, fica explícita a concepção de teatro de Nivalda Costa, teatro é comunicação, criação e experimentação, sempre aberto a outras leituras e possibilidades,

[...] o teatro é um meio de comunicação inesgotável, sempre cheio de novas soluções que ainda não foram exploradas, mas que podem ser concebidas dentro da nossa sociedade. [...].

‘No teatro’, explica [Nivalda Costa], ‘tudo é feito dentro de um contexto e, a partir do momento em que as pessoas vêm o trabalho e participam do contexto, estamos contribuindo para a realidade e acredito, sobretudo, que as ações cênicas do teatro falam muito mais do que qualquer texto’. (ANATOMIA..., 12 jun. 1978, p. 11)

Nesse sentido, na SECPE, o espaço é adotado como objeto de estudo, em uma “(...) noção jurídico-política (...)” (FOUCAULT, 2005 [1979], p. 157), como elemento cênico e dispositivo político, propício para promover outras orientações de leitura sobre o teatro e sobre a vida em sociedade (SOUZA, 2019). Advertimos, contudo, em consonância com Leão (2009), que, em fins da década de 60, alguns artistas já questi-

onavam o espaço, na busca por outras formas de comunicação e na tentativa de levar a arte ao povo, quando tenderam a explorar o espaço interno e a extrapolar os limites dos teatros.

É prudente discriminar as noções de espaço dramático, espaço cênico e espaço teatral, físico. O espaço dramático refere-se ao espaço abstrato descrito, geralmente, de forma precária, no texto teatral, o qual o leitor ou o espectador constrói por imaginação (PAVIS, 2008 [1996]). Sua descrição, de forma detalhada, depende muito do dramaturgo, da proposta de trabalho e da orientação para leitura silenciosa ou encenação. O espaço cênico “[é] o espaço real do palco [ou a área de atuação] onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público” (PAVIS, 2008 [1996], p. 132, s.v. *espaço (no teatro)*), esse foi o elemento eleito para estudo e experimentação por Nivalda Costa (SOUZA, 2019).

Nessa abordagem, o espaço cênico é área de atuação na qual se investe em movimentos corporais, gestos, objetos cenográficos, jogos de iluminação e sonoplastia etc., em relações dinâmicas entre palco e plateia. O espaço cênico é o espaço de “desnudamento” do ator diante do público, de desestabilização da identificação com os personagens, de convite ao espectador para que se torne um participante. Nesse teatro acontecimento, ato de criação, o signo espacial afirma-se como signo da ação, da presença. Repensar a noção de espaço, e de tempo, intrinsecamente ligados, faz parte de um ato estético-político.

Logo, priorizar a dimensão espacial é posicionar-se de encontro ao princípio da representação, do cogito, enaltecido na tradição ocidental, o que gera sensações e impactos distintos, promove outras formas de leitura, de conhecimento, além daquela alcançada por meio da atividade hermenêutica. Ao se construir espaços cênicos e colocar, em primeiro plano, objetos e corpos, investindo-se em movimentos, outras relações, outros olhares, outras orientações de leitura do mundo e da vida são tecidas. O “espectador”, participante ativo, é convocado a interagir com o espaço, com os objetos e com os outros sujeitos, em apresentações que se dão como acontecimentos singulares.

Nivalda Costa promoveu uma espécie de jogo interativo entre palco/atores e plateia/público, (re)construindo espaços cênicos, espaços de manifestações estéticas e sociopolíticas coletivas, ao encenar os textos da SECPE. Ela buscou, em diferentes momentos, romper com o teatro tradicional, tomando o espaço cênico como elemento privilegiado para expe-

rimentar outras relações e protestar, pois pensar o espaço é pensar em terrenos, fronteiras, limites, deslocamentos, apagamentos (SOUZA, 2019). Considerando que “[a] linguagem política é naturalmente espacial (...)” (AUGÉ, 1994 [1992], p. 61), naquela Série, há uma proposta de desterritorialização da dimensão política, de experimentos quanto à organização espacial, ao posicionamento dos espectadores e dos atores, diretamente associados a dinâmicas sociopolíticas, a perspectivas que defendem liberdade de expressão e mobilidade social.

A relação entre personagem e ator dá-se no viés da diferença, o que propicia combinações diversas (PAVIS, 2008 [1996]) e tem impacto na recepção do espetáculo, causando, muitas vezes, estranhamento e desconforto, e, por conseguinte, incitando o público a mover-se, perspectiva adotada por Nivalda Costa. Ribeiro (2018) e Pedro [Sousa] e Sousa (2018), respectivamente, comentaram sobre essa questão:

Nivalda incomodava, [...] o Plínio Marcos [...] dizia [...] ‘eu faço teatro para incomodar os que estão em casa sossegados, só por causa disso eu faço teatro’, e isso também é minha máxima, e era também a máxima da Nivalda Costa. [...] Como dizia a Clarice Lispector ‘eu quero que aqueles que me leem levem um soco no estômago’, e isso era o teatro de Nivalda Costa, um soco no estômago para acordar, despertar, as pessoas (RIBEIRO, 2018, informação verbal).

[...] Essas coisas Nivalda tinha, coisas que reapareceram, que são tidas como muito modernas hoje, a gente já fazia [...] num passado tão remoto. [...] E as pessoas não entendiam, as pessoas rejeitavam, porque queriam aquela forma pré-existente, entendeu, [...] o preconceito vinha muito sobre isso também, essa quebra da forma, entendeu, as pessoas não aceitavam não [...] (PEDRO [SOUSA]; SOUSA, 2018, informação verbal)

Na elaboração da SECPE, Nivalda Costa, como intelectual engajada, dramaturga criativa e diretora ousada, mobilizou os conceitos de “poder” e de “espaço” como dispositivos para discutir, cenicamente, a realidade sociopolítica e histórica, em uma prática teatral subversiva e experimental, entrecruzando as dimensões crítica e ficcional (SOUZA, 2019).

#### O uso do termo “experimental”

[...] pressupõe que a arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta. Fazem tentativas na escolha de textos inéditos ou considerados ‘difíceis’, na interpretação dos atores, na situação de recepção do público. [...] [A] ordem do espetáculo é submetida a variações [...]. O direito à pesquisa e, portanto, ao erro, estimula os criadores a assumirem riscos a propósito da recepção

[...], a modificar incessantemente a encenação, a buscar e a transformar em profundidade o olhar do espectador [...] (PAVIS, 2008 [1996], p. 389)

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

Para estudar a dramaturgia de Nivalda Costa, artista que defendia a vertente espetacular, inerentemente, experimental, adotamos “teatralidade” em sentido plural e local, indo de encontro àquelas visões dicotômicas e normativas, uma vez que a ampliação conceitual permite “(...) dissociar o termo de qualidades abstratas (...), para trabalhá-lo a partir do uso pragmático de certos procedimentos cênicos e (...) da materialidade espacial, visual, textual e expressiva (...)” (FERNANDES, 2010, p. 101) de uma dramaturgia específica. Nessa perspectiva, podemos ler de que modo Nivalda Costa atuou no teatro baiano, bem como os dispositivos de pesquisa e os vetores de teatralidade construídos, no que tange à SECPE, prática experimental que se constituiu no enlace entre diversos signos, linguagens e elementos (SOUZA, 2019).

Ao pensar em um programa de teatro experimental, ação social, prática de resistência, é prudente ressaltarmos a função social e política do *Teatro Experimental do Negro* (TEN), criado por Abdias do Nascimento e outros artistas, no Rio de Janeiro, em 1944, desenvolvido em consonância à Frente Negra Brasileira<sup>2</sup>, o qual defendeu a “(...) valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (...)” (NASCIMENTO, 2004, p. 210) e teve significativo papel na formação do movimento negro no Brasil. Esse teatro favoreceu o desenvolvimento de uma dramaturgia negra, com base em uma visão integrada de política e arte, norteador ações de resistência no que diz respeito ao reconheci-

---

<sup>2</sup> “[...] [M]ovimento de massa com repercussão nacional, que protestava contra a discriminação racial que alijava o negro da economia industrializada e da vida pública em geral [...]” (DOUXAMI, 2001, p. 322), entidade social e política fundada por José Correia Leite, em 1931, na cidade de São Paulo.

to e à valorização da cultura afro-brasileira e ao questionamento sobre a o mito da democracia racial (DOUXAMI, 2001).

Nivalda Costa, dramaturga-diretora negra, estudiosa, engajada nas causas sociais, contra o racismo e quaisquer formas de preconceito, como integrante do Movimento Negro Unificado (MNU) de Salvador, tem seu nome fixado na *Linha do tempo do Teatro Negro na Bahia* elaborada por Márcio Meirelles (2010), em comemoração aos vinte anos do *Bando de Teatro Olodum*, que homenageou o Teatro negro da Bahia, traçando um breve panorama com nomes de artistas, atores, grupos e eventos que contribuíram para a construção desse teatro no estado.

### 3. *Considerações finais*

O teatro desenvolvido por Nivalda Costa configura-se como um teatro negro experimental, construído a partir de vivências e de pesquisas (dispositivos de criação), de (re)leituras e (re)escritas, impulsionado pelo contexto ditatorial, no qual a estudiosa mobilizou os conceitos de “poder” e de “espaço” (principais dispositivos de pesquisa), arriscando sentidos, na criação dos textos teatrais da SECPE, textos-peças-manifestos (SOUZA, 2019).

Elaborar esta leitura crítico-interpretativa, no âmbito dos estudos filológicos, possibilita participar do processo de atualização da história e da memória do teatro baiano, em especial, de teatros negros na Bahia, colocando em cena (i) uma vertente espetacular, experimental e negra, e (ii) uma artista engajada que participou de diferentes práticas de conhecimento, intervenção e resistência em movimentos/projetos sócio-políticos e artístico-culturais.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994 [1992].

COSTA, Nivalda Silva. *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, out. 2010. 1 CD. Local: Biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO/UFBA.

COSTA, Nivalda Silva. *Vegetal vigiado*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, fev. 2009. 1 CD. Local: Sociedade Amigos da Cultura Afro-Brasileira – AMAFRO.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-63. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf>. Acesso em: 27 nov. 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2005 [1979].

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: EDUNICAMP, 1994.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.

MEIRELLES, Marcio. *Linha do tempo do Teatro Negro na Bahia*. 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/6588338/LINHA\\_DO\\_TEMPO\\_DO\\_TEATRO\\_NEGRO\\_NA\\_BAHIA\\_-\\_tentativa\\_de\\_resgatar\\_a\\_historia\\_do\\_negro\\_no\\_teatro\\_baiano](https://www.academia.edu/6588338/LINHA_DO_TEMPO_DO_TEATRO_NEGRO_NA_BAHIA_-_tentativa_de_resgatar_a_historia_do_negro_no_teatro_baiano). Acesso em: 09 jul. 2021.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18 (50), p. 209-24, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 09 jul. 2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de 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.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

RIBEIRO, Freddy Assis. *O Grupo Testa: teatro baiano sob censura*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, mar. 2018. Formato MP3, software WhatsApp.

RODRIGUES, C.; MONTEIRO, V. A.; GARCIA, W. de Q. *Censura federal*. Brasília: C.R. Editora, 1971.

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SACRAMENTO, Arivaldo; SANTOS, Lucas de Jesus. A Filologia como ética de leitura. *Revista da ABRALIN*, v.16, n.2, p. 129-168, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/abralin/article/download/52291/32218>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SOUZA, Débora de. A pesquisa de fontes primárias como dispositivo para descentramentos da história da literatura. *A Cor das Letras: Revista Digital dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS*, v. 21, n. 3, p. 149-169, Feira de Santana, set.-dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/index>. Acesso em: 09 jul. 2021.

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

#### Outra fonte:

“ANATOMIA das Feras” será levada em julho no Solar do Unhão. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 11, 12 jun. 1978.