



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS AFRICANOS, POVOS
INDÍGENAS E CULTURAS NEGRAS**

CAROLINE DE CARVALHO SOUSA

**LÚCIA DI SANCTIS E NIVALDA COSTA: TRAJETÓRIAS DE MULHERES
NEGRAS NO TEATRO BAIANO DE 1966-1979**

SALVADOR

2022

CAROLINE DE CARVALHO SOUSA

**LÚCIA DI SANCTIS E NIVALDA COSTA: TRAJETÓRIAS DE MULHERES
NEGRAS NO TEATRO BAIANO DE 1966-1979**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos Povos Indígenas e Culturas Negras, da Universidade Estadual da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História. Linha de pesquisa: Cultura, Memória e Educação.

Orientadora: Prof.^a Dra. Juliana Barreto Farias

SALVADOR

2022

FICHA CATALOGRÁFICA
SISTEMA DE BIBLIOTECAS - SISB

S729t

Sousa, Caroline de Carvalho

Lúcia Di Sanctis e Nivalda Costa: trajetórias de mulheres negras no teatro baiano de 1966-1979 / Caroline Carvalho Souza. – Salvador, 2022.

173 fl.: il.

Orientado(a): Prof^a. Dr^a. Juliana Barreto Farias

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN, Campus I, 2022.

1. Atrizes negras. 2. Mulheres no teatro - Bahia. 3. Negras - História. I. Farias, Juliana Barreto -. II. Di Sanctis, Lúcia. III. Costa, Nivalda IV. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Ciências Humanas. Campus I. V. Título.

CDD: 907

CAROLINE DE CARVALHO SOUSA

LÚCIA DI SANCTIS E NIVALDA COSTA: TRAJETÓRIAS DE MULHERES NEGRAS
NO TEATRO BAIANO DE 1966-1979

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos Povos Indígenas e Culturas Negras, da Universidade Estadual da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História. Linha de pesquisa: Cultura, Memória e Educação.

Aprovada em: 24/05/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Juliana Barreto Farias (Orientadora)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof.^a Dra. Maria Aparecida de Oliveira Lopes (Examinadora Externa)
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

Prof. Dr. Raphael Rodrigues Vieira Filho (Examinador Interno)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

AGRADECIMENTOS

Para a elaboração desta dissertação, contei com imprescindíveis apoios, que abarcam simbolicamente estruturas institucionais, afetivas e ancestrais.

Agradeço às instâncias institucionais, que mesmo diante da pandemia do Covid-19, proporcionaram-me as condições necessárias por meio de uma bolsa de mestrado que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Agradeço à Universidade do Estado da Bahia (UNEB), pela resistência e pelo apoio do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN-UNEB), a minha orientadora dedicada, Juliana Barreto Farias, e pelo apoio e compreensão da banca examinadora, Prof^a. Dra. Maria Aparecida de Oliveira Lopes e Prof. Dr. Raphael Rodrigues Vieira Filho.

Agradeço toda feminilidade que me rege de forma invisível, ancestral e afetiva, especialmente a Oxum, Santa Sara Kali, Nossa Senhora Auxiliadora e a minha Ìyánifá Jucimar de Freitas.

Agradeço aos meus antepassados, por meio da família Carvalho, ao bisavô, Marcos Paulo de Carvalho, um dos primeiros advogados negros da Bahia, a minha bisavó, Maria Conceição Rodrigues de Carvalho, ao meu avô querido que tanto me ensinou na devoção e na espiritualidade, Milton Fernandes de Carvalho. À família Jesus pela coragem e força da minha bisavó, Maria Jacinta de Jesus, ao bisavô Galdino Borges dos Santos e a minha madrinha e avó lavadeira, dona das águas do meu coração, Maria Francisca de Jesus Carvalho.

Agradeço à família Conceição Sousa, por meio da figura simbólica do meu avô sapateiro “seu Fulô”, Florisval Conceição Sousa, e da minha avó, Maria José de Jesus Sousa, a qual divide comigo o dia 3 de maio. A minha bisavó, Elisa Maria de Jesus, agradeço por me ensinar ternura e resiliência.

Aos meus pais, Augusto Conceição Sousa e Vilma Conceição de Carvalho Sousa, que são o alicerce da minha vida. E ao meu irmão, Augusto Matheus de Carvalho Sousa, cúmplice de todas as narrativas artísticas e dos bastidores dos meus processos criativos.

Aos amigos do teatro da vida, aos professores que marcaram o início da minha jornada no interesse pela História do Teatro Baiano, Vinício de Oliveira Oliveira e Raimundo Matos Leão. À Natielly de Jesus Santos, por me acompanhar desde os primeiros dias da Escola de Teatro da UFBA até os dias de hoje. À Camila Gonçalves de Carvalho, minha prima-irmã, que me fortalece em todos os momentos da vida, às amigas, Mariê Bonan Testa, Vivian Cristina Silva e a Elba Fonseca, que testemunharam minha caminhada até aqui. A todos os amigos e amigas que me auxiliaram lendo textos, artigos, projetos de pesquisa e me incentivaram a perseverar na carreira acadêmica: Adenilson Argolo, Fabricio Ferreira, Josué Dias, Danilo de Carvalho Hora, Roberta Souza, Laura Sarpa e Aline Pinheiro. E pela saúde mental fortalecida por Leila Grave.

Agradeço, especialmente, à família de Lúcia di Sanctis nas figuras das irmãs, Mariú Dias, Doroty Dias, e dos filhos de Lúcia: Paulo Sávio Dias e Lázaro Dias, por me acolherem e apoiarem minha pesquisa, concedendo o acesso ao acervo pessoal da autora e se colocando sempre à disposição para ajudar. Agradeço também ao Acervo Digital Nivalda Costa e ao empenho da equipe de Textos Teatrais Censurados.

Agradeço *in memoriam* a Lúcia di Sanctis e a Nivalda Costa por protagonizarem este trabalho e por tudo que significam como mulheres negras na história do teatro baiano.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado apresenta, documenta e registra as trajetórias de mulheres negras no teatro baiano, por meio da análise das obras dramáticas das artistas Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa. Além disso, analisa as suas reverberações na cena teatral, no início de suas carreiras entre os anos de 1966 e 1979. Partindo dos aspectos metodológicos da escrevivência e do exame de registros conservados em seus acervos privados e, também, em instituições públicas, acompanhamos as subjetividades que atravessavam as autoras, sujeitas da pesquisa, em meio ao contexto histórico e complexo da ditadura militar, envolto sob uma atmosfera artística contracultural. Resgatando suas contribuições artísticas para a história do teatro baiano, refletimos como as questões raciais atravessam suas narrativas, colocando a mulher negra no protagonismo da cena teatral em uma perspectiva *outsiders with in*, como proposto pela pesquisadora Patrícia Hill Collins.

Palavras-chave: Mulher Negra. Teatro Baiano. História. Trajetórias.

ABSTRACT

This master's dissertation presents, documents and records the trajectories of black women in Bahian theater through the analysis of the dramaturgical works of the artists Lúcia di Sanctis and Nivalda Costa and their reverberations in the theatrical scene, at the beginning of their careers between 1966 and 1966. 1979 Starting from the methodological aspects of writing and the examination of records preserved in their private collections and also in public institutions, we follow the subjectivities that crossed the authors, subjects of the research in the midst of a complex historical context of military dictatorship, and wrapped in a countercultural artistic atmosphere. . Rescuing her artistic contributions to the history of Bahian theater, we reflect on how racial issues cross her narratives, placing black women in the leading role of the theatrical scene in an “outsiders with in” perspective, as proposed by researcher Patrícia Hill Collins.

Keywords: Black Woman. Bahian Theater. History. Trajectories.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Fotografia de Lúcia.....	39
Figura 2 –	Cartaz do espetáculo <i>A formiguinha professora</i>	45
Figura 3 –	Programa do espetáculo.....	50
Figura 4 –	Nota da imprensa.....	51
Figura 5 –	Cartaz do Ratinho astronauta.....	55
Figura 6 –	A divulgação de desenho da oncinha.....	61
Figura 7 –	Formiguinha e a imprensa.....	70
Figura 8 –	Ratinho e a imprensa.....	74
Figura 9 –	Oncinha e a imprensa.....	83
Figura 10 –	Fotografia de Nivalda.....	92
Figura 11 –	Certificado de Censura: anatomia 1.....	96
Figura 12 –	Certificado de Censura: anatomia 2.....	96
Figura 13 –	Documento de Censura.....	99
Figura 14 –	Cartaz de Aprender a nada-r.....	100
Figura 15 –	Cartaz de Anatomia das feras.....	110
Figura 16 –	Cartaz de Glub! A estória de um espanto.....	114
Figura 17 –	Artigo de Jornal.....	125
Figura 18 –	Anatomia das feras e a imprensa.....	129
Figura 19 –	Glub! A estória e a imprensa.....	134
Figura 20 –	Artigo de Jornal sobre "NEGRO - Movimenta".....	139
Figura 21 –	Nivalda na imprensa.....	164
Figura 22 –	Lúcia na imprensa.....	164

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AFRO-CEBRAP	Núcleo de Pesquisa e Formação em Raça, Gênero e Justiça Racial
ANC	Acervo Nivalda Costa
APUB	Associação de Professores da Universidade Federal da Bahia
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
ATTC	Arquivo Textos Teatrais Censurados
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DCE	Diretório Central Estudantil
DESC	Secretária de Educação e Cultura
EAD	Escola de Arte Dramática
ETTC	Equipe de Textos Teatrais Censurados
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado da Bahia
GEET	Grupo de Edição e Estudo de Textos
GEMAA	Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa
ICBA	Instituto Cultural Brasil-Alemanha
ICEIA	Instituto Central de Educação Isaías Alves
IRDEB	Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MNU	Movimento Negro Unificado
PT	Partido dos Trabalhadores
SECPE	Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço
TEN	Teatro Experimental do Negro
TVV	Teatro Vila Velha
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UnB	Universidade de Brasília
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNICAMP	Universidade de Campinas

SUMÁRIO

1	ABERTURA DAS CAIXAS DE PANDORA.....	11
1.1	MISE-EN-SCÈNE DO TEMA.....	11
1.2	SOBRE LÚCIA E NIVALDA: EVOCANDO UM LUGAR ANCESTRAL PARA ARTISTAS NEGRAS.....	14
1.3	SER ATRIZ E NEGRA COMO PONTO DE PARTIDA PARA DESEMPENHAR DIVERSOS PAPÉIS E OCUPAR TODAS AS ESFERAS DO FAZER ARTÍSTICO.....	23
1.4	A HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, ENTRE COADJUVANTES E PROTAGONISTAS.....	27
1.5	ESCREVIVENDO A METODOLOGIA E OS ACERVOS.....	31
1.6	CAIXAS DE PANDORAS ABERTAS PARA O INESPERADO.....	37
2	LÚCIA DI SANCTIS: O TEATRO INFANTIL NO PROTAGONISMO DE UMA TRAJETÓRIA.....	39
2.1	O TEATRO INFANTIL NA BAHIA EM 1960 E 1970 E O PIONEIRISMO DE UMA AUTORA NEGRA.....	39
2.2	A INTENÇÃO DE ARQUIVAR A SI MESMA E A RELAÇÃO FAMILIAR NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS.....	42
2.3	A FORMIGUINHA PROFESSORA.....	45
2.3.1	Descrrevendo a <i>A formiguinha professora</i>.....	45
2.4	O RATINHO ASTRONAUTA.....	55
2.4.1	A ida do ratinho Zero Um à Lua e a inspiração da autora.....	56
2.5	A ONCINHA PETELECA.....	61
2.5.1	Peteleca, “Atenta e Forte”.....	62
2.6	O CARTÃO DE VISITA QUE ATRAI OS HOLOFOTES DA IMPRENSA BAIANA.....	67
2.6.1	Entrevistando <i>A formiguinha professora</i>.....	70
2.6.2	Nilda Spencer e o ratinho que não aparece muito na imprensa.....	74
2.6.3	Peteleca, rainha do zoológico e candidata do povo.....	83
2.6.4	Lúcia di Sanctis e o teatro infantil	88
3	NIVALDA COSTA ENTRE “PODER E O ESPAÇO” DE UMA VANGUARDISTA CENSURADA.....	92

3.1	ENTRE OS DOCUMENTOS, CAIXAS DE PANDORA E ACERVOS DIGITAIS.....	92
3.2	NIVALDA SUBMERSA SOB A CENSURA E A DITADURA MILITAR....	96
3.3	OS “MESTRES DA TESOURA.....	97
3.4	APRENDER A NADA-R.....	100
3.5	ANATOMIA DAS FERAS.....	110
3.6	GLUB! A ESTÓRIA DE UM ESPANTO.....	114
3.7	FECHAR-SE AS CORTINAS PARA QUEBRAR A QUARTA PAREDE.....	121
3.7.1	A estreia na imprensa baiana em Aprender a Nada-r.....	125
3.7.2	As “feras” e a imprensa baiana.....	129
3.7.3	A “estória de um espanto” estampada na imprensa baiana.....	134
3.7.4	“Eu também não sou mulher?”.....	137
4	O QUE É QUE A BAIANA (NÃO) TEM?.....	139
4.1	“NEGRO MOVIMENTA”.....	139
4.2	LÚCIA DI SANCTIS: UMA CANDIDATA À VEREADORA ENTRE O TENHA E O KATENDÊ.....	142
4.3	NIVALDA COSTA: QUESTÕES RACIAIS, ENGAJAMENTO E POSICIONAMENTO CRÍTICO.....	148
4.4	A MULTIARTISTA NEGRA NO TEATRO BAIANO E O GÊNERO QUE SE DILUI NA TRAJETÓRIA.....	151
4.5	DO ARQUIVAMENTO DE SI MESMA À PRODUÇÃO CAIXAS DE PÉROLAS NEGRAS.....	157
4.6	ESCREVIVÊNCIAS E CONEXÕES: UM POUCO DA MINHA TRAJETÓRIA.....	161
5	ENQUANTO OS REFLETORES DESLIGADOS AINDA PERMANECEM QUENTES.....	164
	REFERÊNCIAS.....	168

1 ABERTURA DAS CAIXAS DE PANDORA¹

1.1 MISE-EN-SCÈNE DO TEMA

Quem determina os protagonistas de uma história? Quando eu me refiro à história, refiro-me à própria dramaturgia da vida vivida, pois a história de um certo segmento não é isenta de uma parcialidade, é produzida a partir de um enquadramento que evidencia as escolhas metodológicas de um historiador. A história do teatro, seja ela de um teatro “universal” ou específico, como o teatro baiano, apresenta personas e personagens que são legitimados pela própria classe artística e/ou sociedade que reverbera suas contribuições em meio ao contexto histórico que os atravessa. Pensando a sociedade baiana entre os anos de 1966 e 1979, consegue-se observar quais expressões artísticas refletiam o momento político e cultural desse período, seja na resistência, seja nas classes dominantes.

Essa época foi marcada pela instabilidade política da ditadura militar, da censura, do AI-5², por gerações que se formavam com o surgimento de novos cursos nas universidades públicas, pelas reverberações culturais do movimento de contracultura³ nas Américas, as quais, influenciadas pelo *Black is Beautiful*⁴, formavam grupos teatrais inspirados pelo Teatro Experimental do Negro (1944-1961)⁵. Tudo isso demonstra a complexidade artística em que estavam mergulhadas as artistas Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, personas principais desta pesquisa, que visa a traçar a trajetória da mulher negra no teatro baiano a partir da análise das

¹ Caixa de Pandora é um mito grego que narra a chegada da primeira mulher à Terra e, com ela, a origem de todas as tragédias humanas.

² O Ato Institucional nº 5, AI-5, foi decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva (1964-1985). Dando ao presidente o direito de promover inúmeras ações arbitrárias e reforçando a censura e a tortura como práticas da ditadura.

³ A contracultura foi um movimento surgido na década de 1960, que questionava os valores centrais vigentes e instituídos na cultura ocidental que sempre moldou os hábitos, costumes, valores e tradições, criando uma cultura hegemônica. Concretizou-se por meio de inúmeras manifestações surgidas em diferentes campos, como o das Artes, com especial destaque para a música, ou melhor, para o rock; o da organização social, aparecendo em primeiro plano a ênfase dada pelo movimento hippie à vida comunitária, na cidade ou no campo; e, ainda, o da atuação política. (PEREIRA, 1986, p. 40).

⁴ Esse movimento foi criado em 1960 pelo partido dos Panteras Negras com o intuito de exaltar a beleza preta. o Black Power que se tornou um movimento político, era um termo que expressava o desejo do povo negro de ter o poder dos seus direitos como cidadãos americanos. O slogan que nasceu desse movimento, *Black is Beautiful*, mostra claramente o novo despertar de orgulho da sua origem e da sua raça o *Black is Beautiful*. VAUG, Patricie Anne. a imagem americana de beleza física e as mudanças provocadas pelo “Black Power” na década de 60. **Revista de Letras UFC**, Fortaleza, v. 1/2, n. 11, p. 59-62, jan./dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl22Art08.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2022.

⁵ O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e da arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países.

obras e de seus registros na imprensa, presentes em seus acervos pessoais, marcando o início de suas carreiras entre 1966 e 1979.

Lúcia di Sanctis (1946-2013)⁶ foi uma mulher negra que, dentro da cena teatral baiana, ocupou diversos espaços do fazer artístico: atriz, diretora, dramaturga, figurinista e educadora. Formou-se e iniciou sua profissionalização artística na Escola de Teatro da UFBA⁷ em 1966, tendo se especializado e se tornado uma relevante artista no teatro infantil da capital baiana. Foi responsável pela criação de grupos teatrais e artísticos, como o grupo de teatro negro, o Tenha (1969) e o grupo folclórico Katendê (1980), os quais tinham como objetivo a valorização da cultura negra na cena artística baiana. Entretanto, pouco do seu trabalho está documentado na história do teatro da Bahia para além de breves citações. Seu nome aparece em alguns programas teatrais, em trechos de obras e estudos sobre a história do teatro baiano, porém, nada se revela de forma aprofundada sobre o seu trabalho artístico.

Apesar de ter também produzido espetáculos adultos, o caminho estético, político e ideológico do trabalho de Lúcia⁸ estava direcionado aos espetáculos infantis, e isso se tornou sua marca pessoal. A artista acreditava que dessa forma alcançaria um tipo de público pouco explorado na cena baiana, possibilitando a formação de plateias de futuras gerações de espectadores de teatro. Devido à amplitude do seu acervo pessoal, sob a guarda de seus familiares, com os quais constam diversos documentos, fotografias e textos teatrais, podemos observar a dimensão e a importância do seu trabalho artístico na história do teatro baiano.

Nivalda Costa (1952-2016⁹) foi diretora, arte-educadora, socióloga e dramaturga, fundadora do grupo teatral Testa e pertencente à geração posterior à de Lúcia di Sanctis. Elas compartilharam entre si uma formação estudantil semelhante em colégios públicos da capital baiana, onde iniciaram seus interesses pelo teatro e pela formação acadêmica na Escola de Teatro da UFBA. Suas trajetórias artísticas, as quais expressam suas subjetividades como mulheres negras, não devem ser ignoradas. Nivalda, por meio de sua iniciativa de criar a *Série*

⁶ Data referente ao nascimento de Lucia di Sanctis na cidade de Salvador, Bahia no dia 30 de junho de 1946 e data de falecimento no dia 2 de julho de 2013.

⁷ A Escola de Teatro é uma unidade de ensino da Universidade Federal da Bahia, a primeira universidade brasileira a ofertar o ensino superior em Artes Cênicas. A história do teatro baiano pode ser delimitada pelo antes e depois da criação da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em 1956. O trabalho de Martim Gonçalves com o grupo A Barca (1956-1963) renovou a cena teatral com uma política de intercâmbio que transformou a Escola numa referência para o ensino de teatro na América Latina e, atualmente, para o mundo.

⁸ Em alguns momentos desta escrita, devido ao caminho e intimidade que foi construída de forma simbólica com as protagonistas deste trabalho, refiro-me à artista Lúcia di Sanctis apenas como Lúcia e a Nivalda Costa apenas como Nivalda, rompendo, dessa forma, formalidades instituídas pela normatividade e me aproximando das autoras.

⁹ Data referente ao nascimento de Nivalda Costa na cidade de Salvador, Bahia, no dia 4 de maio de 1952 e o seu falecimento no dia 9 de julho em 2016

*de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço*¹⁰, durante a sua formação no curso de Direção na Escola de Teatro da UFBA, em 1976, revela, inclusive pelo título em questão, seu aspecto pessoal como artista pesquisadora e engajada com a sociedade que a cerca, propondo uma revolução dramaturgic e cênica não apenas na estética de trabalho, mas no discurso artístico e político, num momento de arbitrariedade na democracia brasileira, de ditadura e censura estrutural, ideológica e artística.

Nivalda mostrou ser uma artista vanguardista e, juntamente ao Grupo Testa, mostrou, no seu modo operante criativo, uma forma de criação descentralizada, colaborativa, que quebrava as hierarquias do próprio fazer artístico teatral do período. O seu acervo pessoal e público foi digitalizado e publicado em plataformas digitais, por meio do trabalho desenvolvido pela Doutora e Professora do Instituto de Letras da UFBA, Débora de Souza, em sua pesquisa de doutorado, *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço, de Nivalda Costa: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico*, que realizou um trabalho filológico sobre suas obras em um projeto conjunto com a equipe de *Edição e estudo de textos teatrais censurados no período da ditadura na Bahia*¹¹.

Mais adiante, exploramos um pouco mais as complexidades que atravessaram as protagonistas deste trabalho acadêmico, mas, a princípio, podemos definir que as questões principais que permeiam esta dissertação são as trajetórias de inserção, subjetividade e resistência dessas mulheres negras no teatro baiano no início de suas carreiras artísticas entre 1966 e 1979. Colocamos em foco os primeiros trabalhos desempenhados por essas multiartistas¹², a partir de seus acervos pessoais e públicos e da análise de suas obras dramaturgicas realizadas nesse período. Ressaltamos que a ausência dessa discussão nos

¹⁰ Série de estudos Cênicos sobre Poder e Espaço (SECPE), parte do Acervo Nivalda Costa (ANC), provenientes de diferentes arquivos/acervos, em sub-dossiês correspondentes aos seis textos teatrais que compõem a série: 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.

¹¹ A recensão, descrição, transcrição e edição (apenas de alguns) dos textos teatrais censurados foram atividades do projeto de pesquisa intitulado *Edição e estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura*, desenvolvido na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), sob a coordenação de Rosa Borges dos Santos, no período de 2006 até julho de 2009, com a relevante contribuição de bolsistas de iniciação científica, mestrados, doutorandos e pesquisadores voluntários. A partir de agosto de 2009, o projeto entrou em nova fase, dessa vez, *Edição e estudo de textos teatrais censurados no período da ditadura na Bahia*, desenvolvido na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Os referidos textos encontram-se em Salvador, nos acervos do Espaço Xisto Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, na Escola de Teatro da UFBA e no Teatro Vila Velha. Esses acervos guardam testemunhos de grande importância, os quais permitem vislumbrar o cenário das produções artísticas baianas e trazem informações sobre a sociedade de uma época, sua diversidade e seus conflitos. (SANTOS, 2012, p. 15).

¹² Forma utilizada atualmente para designar artistas que exercem diversas funções do fazer artístico. No caso de Lúcia, ela exercia a função de diretora teatral, atriz, arte educadora, dramaturga e produtora cultural. Nivalda Costa exercia artisticamente os trabalhos como diretora teatral, atriz, arte educadora, escritora (poetisa, contista, dramaturga e roteirista), videomaker e produtora executiva. Ao longo deste trabalho, esse termo também será usado para identificá-las.

trabalhos de história do teatro baiano aponta a fragilidade do próprio fazer histórico que evoca a memória cultural da sociedade, o qual se encontra pouco explorado nos ambientes acadêmicos dos programas de pós-graduação em Artes Cênicas, História ou Ciências Sociais.

Na obra *Mulheres, Raça e Classe*, Angela Davis (1981) aponta que, antes das definições conceituais sobre interseccionalidade¹³, temos a necessidade de olhar para o contexto histórico tendo em vista as relações dos marcadores sociais na composição dessa narrativa historiográfica e de quem a escreve, reafirmando a participação da mulher negra na história americana estadunidense fora do ponto de vista estereotipado pela hegemonia branca. Carla Akotirene (2018) aponta que a proposta metodológica da interseccionalidade funciona como localizador da experiência do racismo, comungado às outras estruturas presentes, discursiva e política, e posso acrescentar que, historicamente, também se articula na possibilidade de um enquadramento da memória de um determinado grupo que é atravessado pelo racismo estrutural. Por isso, nesta dissertação, levanto a perspectiva interseccional como aliada para pensar as trajetórias artísticas de inserção e resistência na cena baiana de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, e suas possíveis contribuições na história do teatro baiano, evidenciando a necessidade de uma produção histórica que encontre caminhos para documentar narrativas *outsider within*, conceito formulado pela autora Patricia Hill Collins, que intenciona definir como posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual. Na Academia, esse lugar permite às pesquisadoras negras constatar, a partir de fatos de suas próprias experiências, anomalias materializadas na omissão ou nas observações distorcidas dos mesmos fatos sociais. Ademais, embora Collins se refira à Sociologia, pode-se pensar como prática política a ser desenvolvida em todas as áreas do conhecimento (COLLINS, 1986).

1.2 SOBRE LÚCIA E NIVALDA: EVOCANDO UM LUGAR ANCESTRAL PARA ARTISTAS NEGRAS

Ao escrever sobre Nivalda e Lúcia, sinto-me sempre evocando minhas ancestrais artísticas, não apenas mulheres negras que me antecederam na vanguarda artística, mas mulheres negras artistas ancestralizadas, como Ruth Souza, Léa Garcia, Chica Xavier e Zezé

¹³ Interseccionalidade é o estudo da intersecção de marcadores sociais e sistemas relacionados de opressão e dominação. A teoria tem o intuito de examinar como diferentes categorias biológicas, sociais e culturais, tais como gênero, raça, classe, capacidade, orientação sexual, religião, casta, idade e outros eixos de identidade interagem em níveis múltiplos e muitas vezes simultâneos.

Mota, que são esse *locus* ancestral pelo que representam para as gerações seguintes de mulheres negras e artistas. Eu, mulher negra e artista da atualidade, busco nessas figuras o entendimento do meu momento presente, estratégias de resistências, a evocação de suas memórias e o empoderamento de suas narrativas há tanto tempo esquecidas ou silenciadas, compreendendo que o contexto histórico também delimita as possibilidades de narrativas dessas personagens.

Lúcia inicia seus estudos e sua carreira na década de 1960 e Nivalda na década de 1970, ambas circulando academicamente nos mesmos espaços públicos de formação artística, ocupando lugares de exceção dentro de uma universidade majoritariamente ocupada pela elite baiana. Diante de tal enquadramento histórico, amplio as minhas percepções como pesquisadora deslocando-me para o ano de 2012. Dessa forma, reflito sobre o comparativo dessas realidades coexistentes, observando que, na minha turma de graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral (UFBA), havia, entre vinte alunos ingressantes, cinco negros, e eu era um deles.

Vale ressaltar que, de forma externa, essa turma era considerada a mais negra dos últimos anos, e as universidades públicas foram "enegrecendo" nos anos seguintes de forma quantitativa, provocando uma reflexão qualitativa sobre os currículos acadêmicos e referenciais teóricos que abarcam as mudanças raciais, de gênero e classe que esses ambientes estudantis estavam vivenciando. Esse fenômeno se deve à política de cotas raciais nas universidades brasileiras e, de acordo¹⁴ com o Consórcio de Acompanhamento das Ações Afirmativas, trata-se de uma iniciativa coordenada pelos grupos Afro-Cebrap e Gemaa-Uerj, os quais congregam especialistas de universidades, como UFBA, UnB, UFRJ, UFMG, UFSC, Uerj e Unicamp. Pesquisadores como Adriano Senkevics e Úrsula Mello vêm mostrando que a lei foi o principal indutor da diversificação racial e econômica do ensino superior federal. Entre 2012 e 2016, o percentual de ingressantes oriundo de escolas públicas nas instituições federais pulou de 55% para 64%. O grupo mais beneficiado pela política foram os pretos, pardos e indígenas da rede pública, que hoje são mais de 50% dos matriculados (CAMPOS; LIMA, 2022).

Imagino, então, a partir desse comparativo, como teria sido a realidade da Escola de Teatro da UFBA nas décadas de 1960 e 1970, quão expressiva ou não seria a quantidade de negros e negras nesse espaço de formação e se de fato suas narrativas eram contempladas na cena baiana. Esse paralelo de tempo-espaço situa a dimensão da importância dessas duas personagens, Lúcia e Nivalda, para gerações que se seguiram, o apagamento e/ou a

¹⁴ CAMPOS, Luiz Augusto; LIMA, Márcia. Cotas no ensino superior: uma política bem-sucedida: tendência é que se tornem desnecessárias, mas num futuro ainda distante. *Geledés*, [S. l.], p. 1-25, fev. 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cotas-no-ensino-superior-uma-politica-bem-sucedida/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

invisibilidade de seus trabalhos e trajetórias revelam o *modus operandi* do racismo institucionalizado nas Artes Cênicas. Quem documenta e enquadra a história do teatro baiano nesse período toma as decisões necessárias de expor a realidade, e, de fato, a realidade daquele período, assim como nos dias de hoje, ainda é excludente.

Escrevo essa dissertação de mestrado como quem assume uma missão de uma retomada ancestral, de acolher para perto todas essas mulheres negras que me habitam, que alicerçam, que fundamentam a trajetória possível que eu mesma, como atriz e dramaturga, venho resistindo em trilhar, compreendendo que estas refletem o seu próprio tempo e são símbolos para reflexão da história do teatro baiano. Esse trabalho que escrevo é sobre aquilo que me foi negado ao conhecimento, outras de mim que me antecederam e fizeram história também, assim como outras que são exaltadas nas histórias “oficiais” do teatro baiano e do teatro brasileiro. E por que pesquisadores negros e não negros precisam criar histórias correlatas a essa hegemônica? Trago essa reflexão por perceber que, ainda nas produções acadêmicas, pesquisadores negros e não negros trazem contribuições para reconfigurar a contribuição da comunidade negra, afrodiaspórica e/ou de povos originários nessas narrativas que são pouco integradas à totalidade. Por isso, é necessário produzir um trabalho sobre a história de mulheres negras no teatro. Cabe a nós pesquisadores, inclusive, que tal reflexão não acabe apenas nos conceitos de “reparação histórica”, mas também no entendimento de que evocar memórias é um caminho de “retomada de poder” para que essas narrativas ocultadas e invisibilizadas possam e devam provocar, em seus correspondentes, um lugar de saberes e de pertencimento.

Para escrever sobre Lúcia e Nivalda, busquei amparo também em outras narrativas de pesquisas, como os trabalhos de Alexandre Araújo Bispo¹⁵ (2019) sobre Nery e Alice Rezende, e de Júlio Claudio Silva¹⁶ (2011) sobre a dama do teatro brasileiro, Ruth de Souza. De alguma forma, as narrativas dessas mulheres negras e artistas se tornaram um grande rio com diversos afluentes que corroboram para esse processo de enfrentamento ao silenciamento e no entendimento dos seus acervos pessoais. Interessante deparar-me com a contradição de mais uma vez buscar inspiração e referências nas produções acadêmicas e artísticas do eixo Rio-São Paulo para retratar questões sobre a história do teatro baiano. Como artista e pesquisadora da história do teatro, sempre me posicionei contra essa lógica que referencia o

¹⁵ BISPO, A. A. **Os percursos da memória e da integração social:** o arquivo pessoal de Nery e Alice Rezende, mulheres negras em São Paulo, (1948-1967). 2019. 232f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

¹⁶ SILVA, J. C. **Relações raciais, gênero e memória:** a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952). 2011. 276f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

Sudeste como história geral, legítima e de maior importância em detrimento a diminuir as narrativas que aconteciam em momentos simultâneos em outros eixos regionais. E por isso, colocando-me em eixos autocríticos e autorreflexivos, também enxergo o quanto é problemático se falar sobre a história do teatro baiano e as trajetórias de mulheres negras nesse espaço, partindo da centralidade de falar sobre duas mulheres da cidade de Salvador. E essa contradição se dá porque, apesar da pluralidade artística da produção teatral baiana no contexto estadual, ainda se privilegia a história do teatro vivenciada apenas na capital e, por isso, as amplitudes de produções e de artistas de outras regiões do estado baiano são pouco exploradas nos trabalhos historiográficos sobre teatro.

A atualidade exige que a história do teatro, seja ela do teatro brasileiro ou do baiano, descentralize as narrativas das perspectivas das grandes metrópoles e capitais. Há uma escassez de discursos que surjam das margens. E ainda que eu possa firmar a lógica dessa pesquisa acadêmica que intenciona partir de um ponto de vista decolonial, direciono-me para a autocrítica de perceber que, mesmo ao trazer à tona vozes que surgem das margens, essas vozes ainda circulam dentro das questões centrais da capital baiana, um recorte de um teatro que talvez não deva se firmar sem reflexões. Trata-se de um teatro baiano soteropolitano e não de um teatro que possa, de fato, contemplar o universo e a pluralidade baiana em suas narrativas múltiplas e potentes, entretanto, desconhecidas e invisibilizadas, assim como os meus objetos de pesquisa principais. Cabe a reflexão sobre os limites encontrados para os pesquisadores e para o historiador, e como repensar esses caminhos que são trilhados até os dias de hoje.

Devido a um aneurisma cerebral, em 2 de julho de 2013, data que marca o feriado da independência da Bahia, a artista Lúcia di Sanctis, aos 67 anos, se despediu da cena da vida, deixando em aberto a conclusão e organização do seu próprio acervo pessoal artístico e possíveis trabalhos teatrais. Após um ano da sua morte, o jornal da APUB, Associação de Professores da UFBA, no qual ela foi diretora durante quatro anos, publicou nota comunicando a missa de celebração: “Familiares comunicam aos amigos e professores da UFBA a realização da missa de 1 ano de falecimento da professora Lúcia di Sanctis, nesta segunda-feira (30/06),

às 17h, na Igreja de São Pedro, e amanhã (01/07), às 10h, no mesmo local” (APUB SINDICATO, 2014)¹⁷.

O que finda nessa trajetória de vida permanece existindo por meio dos registros dos seus trabalhos em seus arquivos, e é possível afirmar que Lúcia di Sanctis e os seus espetáculos marcam a história do teatro infantil da Bahia. Por meio das fotografias dos espetáculos, dos programas teatrais e de recortes de jornal, percebemos o quanto o seu trabalho marcou gerações de crianças nas décadas 1960, 1970 e 1980, além disso, a potência dos personagens e da dramaturgia autoral foi preservada para que os encenadores do momento presente possam lembrá-la. A sua primeira peça autoral, transformada em livro em 1997, *A formiguinha professora*, tornou-se registro de um espetáculo que transcendeu a efemeridade teatral, transformando-se em publicação infantil.

Em homenagem aos seus 10 anos de trabalho, o jornal *Tribuna da Bahia*, de 5 de abril de 1978, descreveu o início da jornada artística de Lúcia em 1966, no vestibular para o curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA, e sua atuação como atriz na peça *A Lição de Ionesco*, que realizou temporadas em várias cidades do Nordeste, além de evidenciar sua preferência pela direção de espetáculos. E ainda acrescentou:

Entretanto, o que ela gosta mesmo é dirigir peças, uma maneira de se realizar dentro de sua profissão, apesar de considerar essa realização “quase impossível”. E mais ainda prefere a dramaturgia infantil deles toda a pureza e sinceridade existe. [...] Com essas atividades sentiu muita falta de ajuda dos órgãos oficiais para completar seu plano de levar ao teatro, as crianças de família de renda menos favorecidas. (OS 10..., 1978, p. 1)

Nesse texto jornalístico, Lúcia é descrita como “muito ativa”, “gostando do contato com o povo” e muito ligada à política, fazendo referência a sua candidatura à vereadora e, também, seu repertório de trabalho. Ao final da publicação, ela respondeu a seguinte pergunta: “o que desejaria como presente ou homenagem desses seus dez anos de trabalho”. “Maior compreensão e união da classe teatral, para que todos possam conseguir um lugar ao sol”, arrematou Lúcia (OS 10..., 1978, p. 1). Em outra homenagem em 1984, o *Jornal da Bahia* a descreveu da seguinte maneira: “dedicou-se ao teatro infantil a partir de 1968 com entusiasmo e confiança e tem sucesso garantido em suas peças infantis. É a figura mais ativa da dramaturgia infantil do Nordeste” (LÚCIA..., 1984, p. 1). Em seguida, apresentou-se a dimensão de repertório de peças teatrais, expressando que sua contribuição para o teatro baiano era visivelmente perceptível na imprensa baiana.

¹⁷ APUB SINDICATO. **Missa de um ano de falecimento da professora Lúcia Di Sanctis**. Salvador: APUB Sindicato, 2014. Disponível em: <http://apub.org.br/missa-de-um-ano-de-falecimento-da-professora-lucia-di-sanctis/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

De acordo com o currículo elaborado pela própria Lúcia di Sanctis, presente em seu arquivo pessoal, a sua formação abarca o curso de Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, mas também inclui a Licenciatura em Artes pela Universidade do Estado da Bahia; Pós-Graduação e especialização em Artes no Instituto Anísio Teixeira, o que evidencia sua ampla formação acadêmica. Foi professora do Colégio de Aplicação da UFBA entre os anos de 1969 e 1976, e professora da Escola de Teatro da UFBA de 1976 a 1990. No Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA) foi professora entre 1970 e 1995, sendo também coordenadora do Teatro ICEIA de 1979 a 1984. Entre o final da década de 1960 até a década de 1990, foi diretora e produtora da Empresa “Lúcia di Sanctis Produções”, dirigindo vários espetáculos¹⁸, os quais marcaram sua trajetória como diretora e autora de peças infantis e produtora cultural, e, apesar da carreira de atriz não ter sido o foco de seu trabalho artístico, realizou diversos espetáculos, como *A Lição*, de Ionesco (1968); *Gonzaga*, de Castro Alves (1967); *Os da mesa Dez* (1967); *O consertador de brinquedos* (1967); *Esta noite improvisamos* (1967); *A companhia da índias* (1968); *A escolha* (S/d) e a novela *A rosa baiana* (1981), aclamados pela crítica.

Lúcia também produziu trabalhos musicais com o grupo *Você Vai, eu Fico* e o 1º Festival de Música Afro Baiana. Para completar o seu repertório profissional, foi presidente da Associação de Produtores de Teatro da Bahia durante dez anos e diretora da Associação dos Professores da UFBA (APUB) por quatro anos. Diante desse amplo conjunto, fundamentamos o aspecto de multiartista de Lúcia e a multiplicidade dos seus trabalhos que esboçam a dimensão de sua contribuição para o teatro baiano de várias gerações.

Nivalda faleceu aos 64 anos, vítima de infarto, em 9 de julho 2016, quando viajava a trabalho para a cidade de Feira de Santana, interior do estado da Bahia, em mais uma ação de formação cultural e política por meio de cursos e oficinas (SPAVIER; MOREIRA, 2016, s. p. *apud* SOUZA, 2019). As informações publicadas sobre sua morte indicam que, nesse momento, ela também estava em processo de montagem de um espetáculo que ainda não tinha sido nomeado. Apesar de, na década de 1970, no início da sua carreira, ter conseguido colocar um

¹⁸ Fazem parte do seu repertório de espetáculos e obras autorais *Papai Noel colorido* (1968), *O pequeno Polegar e bota de sete léguas* (1969), *Soraia posto 2* (1968), *A Formiguinha Professora* (1969), *O ratinho Astronauta* (1969), *O peixinho que não sabia Nadar* (1970), *O diário de um Louco* (1971), *O ursinho e a máquina do Tempo* (1971), *Oncinha Peteleca* (1973), *Pinóquio* (1976), *O gato de botas* (1987), *Amor e Dor* (Coletânea de Poemas), *E daí?*, *No mundo mágico dos números*, *Brincando de Natal*, *Em busca de Deus*, *Videofísico* e *Bafromagia*.

pouco dos seus textos dramáticos em cena, Nivalda deixou um legado de imensa magnitude. A fundação do grupo Testa marca o início da sua carreira e, para além disso, participou dos filmes de curta-metragem *A incrível história de seu Mané*; *Quem Quê e o Demo*; e de longa-metragem *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, bem como dos programas televisivos no IRDEB *Fêmea* e *Afro-memória* (1988), e, como arte-educadora, destacou-se o trabalho realizado no Ilé Axé Opon Afonjá.

Na moção de pesar divulgada pela Assembleia da Bahia, em 2016, proposta pelo deputado Leur Lomanto Junior, “em razão do óbito de Nivalda Costa, por seu desempenho e por sua relevância social”, a multiartista é descrita da seguinte forma:

Essa mulher, negra, como uma intelectual comprometida socialmente, ao longo da vida, desempenhou papéis e funções de pesquisadora, escritora (poetisa, contista, dramaturga, roteirista (na criação de roteiros de especiais e programas televisivos), diretora, assistente de direção, atriz, autora, antropóloga, professora (de roteiro e de arte cênica), coordenadora pedagógica (de projetos de extensão e de centros culturais), assessora de comunicação social, videomaker, redatora de publicidade, produtora executiva e consultora de programa televisivo (COSTA, 2014, s. p. *apud* SOUZA, 2019, p. 208).

Como se vê, Nivalda expandiu sua contribuição na escrita¹⁹ para além da dramaturgia, produzindo também poesias, contos e roteiros de curta metragem, publicando, juntamente a outros nove contistas baianos – Carmem Ribeiro, Clarindo Silva, Everaldo Duarte, Jaime Sodré, Jonatas Conceição, José Carlos Limeira, Rita Gonçalves, Valdina Pinto e Xyko. Inclusive, na década de 1990, a autora se dedicou a uma outra série de estudos cênicos, a *Série de Estudos sobre Etnoteatro Brasileiro Negro* (1990) que abordava questões sobre o negro afrodescendente brasileiro, por meio de textos teatrais curtos.

Na vida acadêmica, chegou a abandonar o curso de Psicologia para fazer o curso de Direção Teatral. Entretanto, na década de 1980, ingressou no curso de Ciências Sociais na UFBA (1984) e, posteriormente, cursou especialização em Antropologia pela mesma instituição. Realizou curso de Formação de Radialista, pelo Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia, em 1989, e, na virada do milênio retornou à universidade, especializando-se em Relações Públicas pela UNEB (2000-2001). Ademais, não findando o fluxo de formações, fez o Curso de Formação de Roteirista pela Secretaria da Cultura e Turismo do estado da Bahia, em 2003.

¹⁹ Nivalda foi responsável pela publicação das seguintes obras: o livro *Para rasgar um silêncio* (1990), editado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da UFBA, que integra a série Literatura, Arte / n.º. 5 (SOUZA, 2019, p. 19). Publicou o livro de poesia *Constelações* e com os poemas intitulados Ôgîyán, Tumulto e Exit participou do livro *Capoeirando* (1982) na série Arte / Literatura, n.º. 1, do CEAO, dentro outros poemas e textos dramáticos disponíveis em seu acervo digital.

Acho importante, na análise dessas trajetórias, uma retomada sensível aos detalhes dessas subjetividades nas narrativas pessoais de Nivalda Costa e Lúcia di Sanctis. O que ambas compartilham em comum, além da cor da pele e do gênero feminino? Que diferenças entre elas complementam a amplitude e o cruzamento de suas trajetórias? Do ponto de vista básico, ambas as artistas iniciaram o seu interesse pelo teatro e pela escrita ainda no âmbito escolar secundarista. Tanto Nivalda quanto Lúcia estudaram no Colégio Central da Bahia²⁰, onde iniciaram o interesse pelo teatro, e em outras escolas públicas da capital, a exemplo do Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), que foi muito importante para a trajetória artística de Lúcia di Sanctis e de muitos artistas da capital baiana. Além disso, escolheram o curso de Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA. Foram atrizes, mas realmente se firmaram nas artes da cena por meio da dramaturgia e da direção teatral. Dramaturgas e Encenadoras, ambas categorias detentoras do discurso e da ideia central de uma obra teatral e da relação indireta com o público.

Apesar dos relatos de atores e atrizes que trabalhavam com Nivalda afirmarem o processo criativo pautado num processo colaborativo, ela sempre se personificou na especificidade estética, na proposta relacional e participativa com o público e, também, com aspectos decoloniais já evidentes em seus trabalhos, muito antes dessa abordagem ser trazida para o estudo das Artes Cênicas. Lúcia, apesar de enfrentar o campo da produção cultural e do teatro infantil, também construía seus trabalhos dentro de uma lógica descentralizadora no processo criativo e, como arte-educadora, o papel pedagógico em seus processos sempre esteve presente. Ambas se dedicaram a formações que iam além das Artes Cênicas, como Arte, Educação e Sociologia, as quais complementaram suas trajetórias artísticas e suas inserções na cena teatral soteropolitana.

Nas narrativas pessoais, reflito sobre como as vivências dessas artistas reverberaram no fazer artístico e nas escolhas políticas e sociais selecionadas em suas jornadas no universo teatral, inclusive na estruturação dos materiais documentados em seus acervos pessoais. De forma implícita, os fatores externos e hegemônicos interferiram e influenciaram de forma direta nas escolhas e estratégias de ambas na inserção de seus trabalhos no teatro baiano, e nem sempre o desafio de driblar essas adversidades foi superado, pois, no caso específico de Nivalda Costa, a própria censura ditatorial definiu e determinou o seu fazer ou não artístico desse período.

²⁰ Instituição educacional pública na capital baiana, a qual possui representação simbólica por revelar grandes artistas e figuras públicas baianas, principalmente entre as décadas de 1950 e 1970, a exemplo de Antônio Carlos Magalhães, Glauber Rocha e Carlos Mariguella.

A autora se posicionou sobre a sua liberdade artística, e criativamente pôde construir outras narrativas possíveis de alteridade. Tendo consciência que a questão racial era algo que a atravessava, mas não a única definição sobre si mesma, ela firmou sua subjetividade nas estéticas exploradas em seus trabalhos e talvez, por isso, a *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço* demonstre o quanto Nivalda pensava, artisticamente, sobre a sociedade em que vivia num ponto de vista macro e contra-hegemônico.

Lúcia di Sanctis, que vem de uma geração anterior à de Nivalda, chama atenção ao aspecto social de sua atuação artística e escolhas políticas que contrapõem outras trajetórias negras, refletindo a singularidade da sua própria condição no mundo, apesar do seu propósito filantrópico nem sempre estar evidente para a classe artística. A decisão de se dedicar a projetos que contemplassem a participação e o acolhimento de orfanatos e obras sociais revela muito sobre a própria narrativa pessoal de Lúcia, órfã de pai e mãe, aos 16 anos, criando sozinha os seus sete outros irmãos e irmãs. Conhecer o desamparo paterno e materno ainda muito cedo talvez tenha despertado em Lúcia o sentimento de partilha com a situação social e afetiva vivida por crianças e adolescentes em orfanatos e obras sociais. Sua irmã, Mariú, lembra que dormiram quinze dias na porta da casa em que foram despejadas por risco de desabamento. Essa imagem de uma família de dez pessoas, dormindo na calçada de uma rua, é muito forte e não há como não marcar a história de um indivíduo²¹.

Sendo assim, seria possível entender por que estabelecia parcerias com escolas municipais e estaduais para assistir a seus espetáculos. Isso se tornou um grande projeto de formação de plateia, num período em que a sociedade baiana, principalmente nos espetáculos infantis, ainda era apenas frequentada pela grande elite. Democratizar os espaços teatrais era a função política e ideológica também do artista, principalmente aqueles das classes mais baixas, os quais, de alguma forma, encontravam as brechas necessárias para descentralizar as produções artísticas e o público-alvo, tirando-o das mãos das elites culturais da sociedade baiana.

É apresentando esse espaço de pluralidade e complementaridade que, por meio dos registros pessoais de Lúcia e dos registros publicados por Nivalda, pretendo traçar a trajetória de inserção de seus trabalhos e suas repercussões na cena teatral baiana, analisando os métodos pessoais de cada artista e as interseccionalidades que atravessavam suas narrativas de (re) existências.

²¹ Essas informações foram obtidas em conversas informais com as irmãs de Lúcia di Sanctis, Mariú Dias e Doroty Dias, no momento de compartilhamento do acervo de Lúcia em maio de 2021.

1.3 SER ATRIZ E NEGRA COMO PONTO DE PARTIDA PARA DESEMPENHAR DIVERSOS PAPÉIS E OCUPAR TODAS AS ESFERAS DO FAZER ARTÍSTICO

Demorei um bom tempo para me sentir confortável em me afirmar como atriz. Tinha muito receio em dizer: “sou atriz”. Talvez eu esperasse que o diploma de graduação validasse a minha existência artística. É difícil demarcar o que te torna ou não uma artista e a partir de qual momento se inicia esse ponto de partida. Aos quatro anos de idade, fui assistir à peça *Os Saltimbancos* no SESI Rio Vermelho, em Salvador, dirigida por Luiz Bandeira, amigo do meu pai, e me lembro desse dia de uma forma bem peculiar, ou seja, de me sentir parte daquele momento. Eu me recordo de, no fim do espetáculo, sentir-me maravilhada por sair dali completamente outra menina. O teatro me encanta nesse lugar de transformação, costumo dizer que é impossível entrar num teatro, assistir a um espetáculo e sair do mesmo jeito que entrou. O poder de transformação do teatro e a certeza de que queria viver essa sensação durante toda minha vida foram arrebatadores. Aos cinco anos, no ensino infantil, lembro-me de fazer parte do coro das galinhas na mesma peça *Os saltimbancos*, numa montagem de encerramento do ano letivo, e ainda dentro da coxia, o frio na barriga, que hoje talvez não se faça tão presente antes de entrar em cena, mexeu muito comigo. E assim nasceu a Carol, a Caroline atriz, ainda aos cinco anos, com toda certeza de que queria fazer isso por toda minha vida. O sonho da criança negra é sempre violentado pelo racismo, e o mesmo ocorre também com os artistas negros.

Ao entrar na Escola de Teatro da UFBA, pensei que encontraria os meus pares, pensei que nada me impediria de ser atriz. A graduação, a grade curricular, as mostras cênicas e o próprio mercado de trabalho deram-me um golpe de realidade do que era ser uma atriz negra no Brasil. Renegada na dramaturgia, ocupando o imaginário alegórico nas montagens cênicas, figuração, coadjuvância, invisibilidade e silenciamento. O racismo estrutural nas Artes Cênicas se estabelece em diversas camadas: estéticas, culturais, políticas e institucionais. A subjetividade para o artista negro é negada de diversas formas e, para enfrentar as barreiras impostas, é necessário (re)existir, e isso significa, no teatro, ocupar e se infiltrar em várias instâncias do fazer artístico, nos bastidores, na produção, no figurino, na cenografia ou ocupando outros espaços de poder, como a dramaturgia e a direção teatral.

Artistas negras e múltiplas: é nesse lugar de conexão que me encontro com Nivalda Costa e Lucia Di Sanctis. Ambas borraram as fronteiras do fazer artístico e transportaram as limitações estéticas, políticas, raciais e de gênero na cena teatral baiana. Estudando outras trajetórias de mulheres negras no teatro brasileiro, é difícil não me emocionar, ao perceber que,

assim como foi para mim, essas mulheres, minhas ancestrais, alimentavam sonhos de fazer teatro desde a infância. E a infância é muito cruel para uma menina negra. Muitas vezes, é na infância que os sonhos são despedaçados e, por isso, olhar para as trajetórias e enfrentamentos dessas mulheres me faz olhar para mim também, para a menina que fui e que sonhou, assim como elas, com um mundo possível para ser artista. Sim, é reivindicando a memória de Lúcia e de Nivalda, mostrando o trabalho desenvolvido, a resistência a uma lógica hegemônica da branquitude e os sonhos sonhados por estas, que acolho as outras que ainda estão por vir, apontando caminhos possíveis para mulheres negras no teatro.

Quando comecei a procurar agências para trabalhar como atriz, eventos e publicidade, comecei a perceber que a demanda de trabalho para atrizes negras era muito limitada. Essas instituições delimitam bem o perfil que desejam, o tom de pele, o tipo de atuação, as medidas corporais, tom de voz, tipo de cabelo. Os testes de elenco são esboços sociais de onde a sociedade destina o lugar para mulheres negras. Trilhar uma trajetória artística como atriz, muitas vezes, impulsiona mulheres negras a ocupar o lugar da dramaturgia, da direção artística e da produção independente, assumindo, dessa forma, o seu próprio lugar de poder. Isso resulta de um reflexo social que engloba diversos outros segmentos profissionais com marcadores de gênero, raça e classe, e nas artes cênicas esses entraves não são diferentes. Mulheres negras que são multiartistas buscam se emancipar da lógica da branquitude, e muitas vezes transitam na marginalidade até “serem descobertas” ou “legitimadas” por outros grupos dominantes que abrem brechas para que seus trabalhos alcancem o público hegemônico.

Historicamente, a existência de mulheres negras na cena teatral vem sendo incômoda para instituições, principalmente as que reverberam o racismo institucional. Ainda que esses espaços busquem ser “inclusivos”, são os estereótipos raciais que determinam o lugar de existência delas, corroborando para que se perpetue o imaginário social de degradação e da marginalização dessas identidades, homogeneizando suas narrativas. É justamente diante dessa realidade estrutural que atrizes negras em processo criativo de construção de uma personagem, dentro de uma obra cênica, desde a pioneira dama do teatro, Ruth de Souza, em 1940, vêm reivindicando o lugar de sujeito dentro das obras dramatúrgicas, na tentativa de produzir um lugar de subjetividade que é negado social e historicamente a essas mulheres.

Em depoimento ao historiador Júlio Claudio Silva (2019), a atriz Ruth de Souza relata que questionou o diretor dos filmes brasileiros *Terra é sempre terra* e *Candinho* da seguinte maneira:

Anos depois, em 1954, a atriz teve um novo encontro com Abílio Pereira de Almeida e seus estereótipos, durante a filmagem de *Candinho*, do qual foi o diretor. Após ler o

roteiro do filme, também escrito por Almeida, a atriz perguntou-lhe: “por que o nome da personagem é Bastiana? Já era Bastiana no *Terra é sempre terra*”. E ele contestou: ‘Toda negra se chama Sebastiana!’ Retruquei, com calma, mas firme: ‘Toda negra não, eu me chamo Ruth!’. Com a autorização do diretor e roteirista, a atriz a rebatizou como Manuela. Para a atriz, certos preconceitos e estereótipos são absorvidos “inconscientemente, nem é por maldade”, e assim são tomados como verdade. “Ou seja, só veem a negra como uma mulher gorda, chamada Bastiana”. (SILVA, 2019, p. 97-98).

A afirmação supracitada é reveladora, pois, quando a atriz Ruth de Souza se dirige à instância de poder dentro da narrativa da produção cinematográfica e questiona, afirmando que “nem toda negra se chama Sebastiana”, a artista, de forma simbólica, enfrenta o *status quo* das estruturas, colocando em risco a sua própria permanência de “exceção” no elenco. Os espaços de poder nas instituições artísticas no Brasil possuem camadas intrinsecamente ligadas à colonização e, conseqüentemente, o processo de decolonização dessas estruturas e dos saberes adquiridos se faz necessário. Essa é uma questão que tem pauta diferencial no meio acadêmico, partindo principalmente das perspectivas epistêmicas e estéticas nas artes cênicas, que vêm buscando, a partir dos estudos decoloniais, descentralizar os saberes e evocar a contribuição dos povos originários das Américas e transatlânticos para o fazer teatral, visando a aprofundar academicamente a potência da oralitura²² e do corpo da negrura²³.

Entretanto, faz-se necessário revisitar não apenas o aspecto estético das epistemes, mas também a decolonialidade²⁴ no ponto de vista da própria história das artes que vem sendo, desde o princípio de sua articulação, enquadrada e documentada a partir do ponto de vista hegemônico. Acredito que os acervos pessoais, nos quais é possível fazer recortes de gênero e raça, constituem uma forte potência histórica, pois a sua estratégia de preservação é compreendida em caráter do entendimento de que, tais documentos, em espaços hegemônicos talvez fossem violentamente destruídos ou destituídos de valor. Nesse momento, evidencia-se a urgência em desbravar as “caixas de pandora” capazes de ressignificar as histórias silenciadas ao longo dos séculos.

²² O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que, em sua performance, indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (MARTINS, 2001).

²³ Definição proposta pela pesquisadora Leda Maria Martins: a negrura não é um “*topos* detentor de um sentido metafísico. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência, mas, antes, como um conceito semiótico, definido por uma rede de relações” (MARTINS, 1995, p. 26). A definição do termo objetivou apontar a produção de infinitas existências negras, refletindo as possibilidades múltiplas de elaborações estéticas.

²⁴ Decolonialidade ou o pensamento decolonial é uma escola de pensamento que surge pelo movimento latino-americano emergente e tem como objetivo libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica. Critica a suposta universalidade atribuída ao conhecimento ocidental e o predomínio da cultura ocidental. (QUIJANO, 2005).

O que é importante nessa jornada de traçar a trajetória das mulheres negras no teatro baiano é problematizar esse “espaço tempo em limbo”, no qual certas artistas encontraram estratégias pessoais para driblar o apagamento histórico e o silenciamento estrutural das instituições. Intuitivamente, guardavam e aguardavam o “descobrimento” de seus acervos pessoais para existirem e ganharem os holofotes. Esse “espaço tempo em limbo” revela questões que brotam da própria fragilidade de se documentar a história do teatro em certos períodos em que a efemeridade das artes cênicas era ainda mais predominante. Como capturar o efêmero da arte do encontro? Como descobrir as cores humanas que produziam artisticamente nesse momento? Nem sempre haveria fotos, vídeos, registros que pudessem comprovar certas histórias que se presentificam no momento do agora, do corpo, da oralitura, como afirma Leda Maria Martins (2001).

Um outro aspecto importante é que toda trajetória, seja ela regida por questões sociais de gênero ou raça, aponta caminhos, estratégias e contradições humanas que devem ser refletidas de um ponto de vista amplo e rizomático. Contar sobre as trajetórias artísticas de Nivalda Costa e Lúcia di Sanctis é afirmar que caminhos múltiplos podem coexistir e (re)existir dentro de um período histórico, político e artístico de muita instabilidade, censura e violência, pois, enquanto Lúcia di Sanctis apostava numa trajetória de trabalho por meio da produção musical, do teatro infantil e da educação, sem necessariamente se posicionar explícita e abertamente diante da situação ditatorial do nosso país, ela se posicionava sempre no comportamento, nas metáforas artísticas e nas entrelinhas do seu trabalho. Já na geração seguinte, de Nivalda Costa, decidiu-se não renunciar ao explícito, não abrir mão da barbárie e do alinhamento aos posicionamentos comunistas, sofrendo ela sérias consequências de censura e boicotes aos seus trabalhos. As estratégias encontradas por ambas para defender suas ideologias, estéticas, posturas sociais, políticas e culturais não anulam suas existências como mulheres negras. São díspares e, ao mesmo tempo, convergentes, pois ambas enxergam a dramaturgia e a direção como espaços de poder a serem ocupados. A ausência do poder de escolha afeta a subjetividade artística de muitas mulheres negras, e a retomada desse poder em processo de empoderamento revela as trajetórias que nem sempre alcançaram seus projetos para além dos papéis.

1.4 A HISTÓRIA DO TEATRO BAIANO, ENTRE COADJUVANTES E PROTAGONISTAS

Quando iniciei esta pesquisa, fui questionada sobre qual recorte de categoria eu iria me debruçar, se seria sobre atrizes, dramaturgas, diretoras, figurinistas, produtoras. Ao mesmo tempo, fui alertada sobre a inexistência de mulheres negras no teatro antes da década de 1970, e isso me fez enxergar a necessidade de posicionar-me de forma questionadora à minha própria pesquisa, em defesa do recorte histórico que escolhi. Então, antes de 1970, não existiam mulheres negras no teatro e magicamente elas brotaram em 1970? Alguém deve ter aberto espaço para que essas artistas pudessem existir. Quem seriam essas mulheres? Será que elas apenas não existiam ou não eram enxergadas ou legitimadas como tal?

Academicamente, dentro de uma perspectiva feminista negra, percebe-se o quanto tem sido necessário descolonizar imaginários dentro das temáticas de gênero e de raça, transformando esses objetos em sujeitos da pesquisa. Transpor a lógica do colonizador, também dentro de uma esfera psicossocial, demanda reflexões de esferas culturais que redimensionam o comportamento, o entendimento e a vivência de corpos²⁵ dissidentes.

A perspectiva da crítica, incluindo a autocrítica, é significativa na política feminista negra, pois deve procurar contrariar as narrativas dominantes e “racializadas” de gênero. Para mim, essa tem sido a tarefa acadêmica estabelecida pelo trabalho de Toni Morrison: “quer sejamos leitoras e ou escritoras, como críticas não devemos permanecer “gentis ou temerosas demais para notar uma escuridão perturbadora diante dos [nossos] olhos” (MORRISON, 1992, p. 91 *apud* TATE, 2017, p. 211).

Shirley Tate, ao apontar a perspectiva crítica como caminho a ser trilhado nas narrativas decoloniais, possibilita que essa reflexão seja uma possível tarefa acadêmica que reivindica alteridade. No campo da História, como pesquisadora, enxergo a necessidade de enfrentar as lacunas, os aspectos hegemônicos dos enquadramentos que perpassam a memória do teatro baiano, trazendo a mulher negra para o protagonismo. Lendo diversas obras que estudam o negro na Bahia, deparo-me com o trabalho de Thales de Azevedo, *As Elites de cor*, que revela pistas do cenário social que atravessa essa pesquisa.

Produzido pelo projeto UNESCO, em 1950, a obra de Thales de Azevedo aponta que, no âmbito do teatro, os negros, sem distinção de gênero, não poderiam ascender:

No teatro as pessoas de cor não têm oportunidades, ao menos as muito escuras. É comum ouvir esta queixa. Os pretos, diz um jovem informante, não passam de

²⁵ Corpos na designação do feminino “corpos” surge do objetivo de destituir o determinismo hegemônico masculino da conjugação nominal, ampliando o conceito de existências múltiplas e não binarizadas.

serventes e carpinteiros em nossos teatros; mesmo para os papéis de “pretos” preferem-se brancos pintados. Acontece-se de outro lado, afirma uma atriz amadora morena que as brancas recusam-se a fazer papéis de “bahianas” e é por isso que se convidam moças de cor para os papéis, mas somente para estes. Há também certa dificuldade em apresentar juntos no palco atores brancos e de cor, mesmo nas exibições teatrais promovidas pelas escolas secundárias e universitárias em que o preconceito é indiscutivelmente muito reduzido. Ao menos assim acontece com os atores de traços negróides acentuados. (AZEVEDO, 1951, p. 120).

Diante de tal prerrogativa, em suas pesquisas e coleta de depoimentos, Thales constata que, até aquele período, os negros ocupavam funções subalternas no teatro baiano, como marceneiros, maquinistas e costureiras. Nos poucos momentos em que se viam negros nos palcos, era para representar os estereótipos de vagabundos, capoeiristas, escravos e “bahianas”, pois as atrizes brancas recusavam-se a interpretar esses personagens “tipos”. E dentre o grupo dos que conseguiam ser figurantes em algumas produções, os que tinham um mínimo de espaço eram os negros e negras que possuíam a pele mais clara e se submetiam aos critérios das classes dominantes. Fica o questionamento: em que perspectiva esse teatro produzido reproduzia a realidade da sociedade baiana?

Em alguma instância, o teatro realizado no início do século XX reproduzia a ideologia das classes dominantes da sociedade baiana. Numa abordagem mais quantitativa, a Bahia, e especialmente a sua capital, sempre foi vista como a mais negra fora da África, mas, no ponto de vista econômico e social, é a branquitude²⁶ que caracteriza as classes dominantes soteropolitanas. Essa discrepância dessas múltiplas realidades levanta o entendimento que os registros históricos podem vir a ser fragmentados e determinados por certos agentes sociais em privilégio, o que influencia diretamente na identidade cultural e artística desse cenário. Tendo em vista que o fazer artístico perpassa os moldes impostos pela branquitude soteropolitana, podemos vislumbrar que a classe artística pertencente a essa sociedade se direciona de acordo com os interesses das estruturas dominantes que influenciam o registro documental do campo cênico. Devido a isso, as questões raciais raramente são evidenciadas na historiografia produzida e aparecem à margem nesses espaços de produção criativa, assim como os recortes de gênero.

Propor colocar como protagonistas de um história duas mulheres negras que fazem parte da história do teatro baiano, privilegiando a memória e os acervos pessoais como narrativas de poder, direcionou-me a investigar as produções historiográficas que pertenciam ao recorte histórico em questão, de 1966 a 1979, não com o objetivo de execrá-las ou

²⁶ O termo “branquitude” se refere à identidade racial branca, que é um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivos e materiais palpáveis que colaboram para construção social, reprodução do preconceito racial, discriminação racial “injusta” e racismo (SCHUCMAN, 2012).

deslegitimá-las, mas com o intuito de investigar as possíveis lacunas históricas que poderiam surgir ao direcionar o olhar para as questões de gênero, raça e classe. Esses abismos encontrados na historiografia sobre o teatro baiano refletem a fragilidade e a dificuldade encontrada, seja pela precarização dos acervos públicos, seja pelo campo desafiador e insalubre persistido pelos pesquisadores, e também pelos resquícios dos hábitos coloniais que norteiam os saberes acadêmicos eurocentrados.

Ao estudar a história do teatro de forma subterrânea, percebe-se o privilégio de certas narrativas hegemônicas em detrimento das narrativas marginais, traduzindo essa jornada, obscurecendo outras e, conseqüentemente, a mulher negra segue em desprestígio nessas histórias, evidenciando-se, assim, a sua "possível" irrelevância perante a classe artística que documenta a história oficial, ou a sua inexistência e a inexpressividade do seu trabalho. Nesse sentido, o livro *Transas: Cena em Transe*, produzido pelo historiador do teatro Raimundo Matos Leão (2009), deixou-me instigada por duas questões.

O trabalho histórico supracitado do teatro baiano argumenta em prol de contestar uma contradição histórica: no período pós AI-5, ou seja, pós-1968, ocorreu um vazio cultural na cena artística. De forma magistral, Matos Leão derruba essa tese, mostrando um enfrentamento às contradições da "história oficial" que analisa o período do AI-5 como "vazio cultural", pois se verifica que a postura que os artistas, analisados em sua obra, tiveram no período foi de criatividade e resistência e não de inoperância. Isso é importante para que seja exposta a dimensão dos trabalhos produzidos nessa época de ditadura militar, a fim de reconhecer a influência do movimento de contracultura nesse processo artístico e como certos artistas, política e criativamente, encontraram as brechas necessárias para enfrentar a censura, a tortura e, conseqüentemente, o boicote do público hegemônico.

No trabalho, Raimundo Matos Leão também traz um contexto enraizado do que seja o movimento de contracultura, como ele chega ao Brasil e quais artistas são influenciados por essa estética que se desdobra em algumas vertentes do tropicalismo²⁷. Entretanto, consigo enxergar, nesse contexto, alguns pontos de contradição que se dão no fato do protagonismo dos artistas, em registro nessa obra, que assumem a contracultura no Brasil e na Bahia como uma estética artística, serem massivamente artistas brancos.

²⁷ O tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar a ditadura. Articulava aspectos modernos e arcaicos, buscando retomar criativamente a tradição cultural brasileira e incorporar, de forma "antropofágica", influências do exterior, por exemplo, pela introdução da guitarra na música popular ou pelo influxo da contracultura. O tropicalismo talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade dita "pós-moderna", mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960 (RIDENTI, 2007).

Esse fenômeno de enquadramento histórico não pode ser ignorado, pois, na década de 1960, os movimentos negros e artísticos com reverberações do que se fazia nos EUA e na América Latina de uma forma mais geral, a exemplo do teatro negro iniciado no Brasil pelo Teatro Experimental do Negro entre 1944 e 1961, embarcaram nessa vanguarda contracultural para produzir e firmar seus discursos ideológicos, políticos e culturais. E isso tudo chegou, de alguma forma, à capital baiana. Sendo assim, aproveito-me dessa referência histórica do trabalho produzido em *Transas na Cena em Transe: Teatro e Contracultura na Bahia* para afirmar que artistas negros na capital baiana também produziram suas obras sob influência dessa estética contracultural e merecem o protagonismo que lhes cabe, pois além de Nivalda Costa, que representa a estética em seus trabalhos, na década de 1970, por meio do grupo Testa, outros artistas, como Antonio Godi e o grupo Palmares Iñaron, também contribuíram para a cena contracultural. Todavia, seja na cena, seja no enquadramento, a história privilegiada de forma “naturalizada” e “incontestável” vem sendo contada do ponto de vista dos vencidos e dos vencedores, ampliando a marginalidade das narrativas, ainda que essas possuam, em seus objetivos, a alteridade. Entretanto, fazendo um parêntese nessa reflexão, questiono: como contar a história dos vencidos se de fato não existem vencedores?

Acredito, enxergando o reflexo e os destroços dos dias de hoje, que, nas narrativas artísticas brasileiras, todos são vencidos, sejam eles negros, brancos, povos originários ou mulheres. Os governos ditatoriais retiraram e ainda tiram a possibilidade da arte brasileira se firmar, sucateando as instituições, inclusive as que operam dentro da lógica eurocentrada. Por isso, os estudos decoloniais se fazem urgentes no momento presente para contribuir na pesquisa e no fazer historiográfico da história do teatro brasileiro, pois nossos registros estão sendo queimados assim como a Cinemateca Brasileira queimou no ano de 2021²⁸. A nossa memória e a sua importância imaterial se encontram ameaçadas.

Outro aspecto importante da narrativa dessas trajetórias pautadas nessa pesquisa é apontar a pluralidade artística da mulher no teatro baiano como uma potência que aponta caminhos para coexistir dentro das estruturas dominantes, pois Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa encontraram estratégias artísticas e pessoais para se inserirem na cena teatral baiana, ainda que sob o contexto ditatorial, machista e excludente. E a partir dessas questões é possível reconfigurar as lacunas da “inexistência” da expressividade da mulher negra no teatro baiano das décadas de 1960 e 1970. Entretanto, é importante para mim, como pesquisadora, mulher,

²⁸ No dia 29 de julho do 2021, ocorreu um incêndio na sede da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. No depósito atingido, foram danificadas 382 cópias de *São Paulo, S/A* (1965), de Luis Sérgio Person; 270 cópias de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; 198 DVDs de *O Homem do Sputnik* (1959); e 250 cópias de *Assim era a Atlântida* (1975), ambos de Carlos Manga.

negra e artista, também apontar a singularidade e a subjetividade de seus trabalhos e suas existências artísticas e não artísticas que se confundem, que se borram, nesse percurso, pois sei que muitas vezes é difícil separar o indivíduo da indivíduo artística, pois é o trabalho que nos move criativamente, nos compõe como sujeitas sociais.

No entanto, ainda assim, demarcar esse lugar da subjetividade da mulher negra e artista é importante para apontar também os diversos caminhos que as trajetórias podem percorrer e se inserir na cena como tal. A tentativa de nos colocar num único molde, seja nos estereótipos sociais ou artísticos, pode nos aprisionar, por isso, afirmar a singularidade da estética, da dramaturgia e da caminhada artística de Nivalda não trará Lucia Di Sanctis como um contraponto, mas sim colocará as duas em trajetórias singulares que se relacionam, dissociam-se e são simbólicas pelas suas subjetividades amplas que se relacionam e se complementam em instâncias diversas.

Incluindo nesse percurso que permeia o entendimento da história do teatro baiano, produzida até o momento presente, encontro, por meio da obra *O Teatro na Bahia Através da Imprensa Século XX*, de Aninha Franco (1994), a importância da imprensa nos registros sobre o teatro na Bahia, como possíveis pontos de cruzamento de fontes para reflexão desse período histórico, artístico e social, marcado por questões políticas muito específicas, como a ditadura militar, a profissionalização do teatro, a importância dos críticos teatrais no período, a estruturação das secretarias e estratégias de produção em “tempos difíceis”. Observo, a partir deste trabalho, que os veículos de comunicação desse período também nos permitem sentir a “temperatura” com que certas temáticas eram trazidas ou silenciadas na cena teatral, sendo importante para reconstituir a imagem de Lúcia e Nivalda no início de suas carreiras artísticas, compreendendo as limitações impostas às suas trajetórias.

1.5 ESCREVIVENDO A METODOLOGIA E OS ACERVOS

Ao iniciar esta dissertação, fui movida por indagações, que perpassam o meu lugar de fala e o meu lugar no mundo como atriz, artista que produz dramaturgia e pesquisadora. Questionamentos em torno da individualidade dos marcadores sociais que me atravessam e que se tornaram estruturais e históricos. Por que a história do teatro baiano? A história do teatro baiano é apenas um enquadramento que se desdobra no reflexo de várias realidades brasileiras e latino-americanas, mas sem a intenção de encontrar nesse esboço um conceito universal de narrativas teatrais. Esse enquadramento histórico que reflete as consequências de uma construção de identidade social atrelada ao olhar colonizado apresenta características de um

locus fértil e plural, justamente pela diversidade de camadas culturais e históricas que se borram também nas instituições artísticas e nas artes da cena, pois de acordo com Abdias Nascimento (1961):

Ramo da circunstância cultural, o Teatro Brasileiro formou-se marcado de colonialismo, afetado pela mesma alienação e dependência à Metrópole, característicos da nossa contingência histórica. Sabemos, com Gumplovitak, que, à medida que as sociedades se vão diferenciando em classes, há, simultaneamente, uma estratificação étnica. Da estratificação social caminha-se para a formação da estética racial. O grupo dominante formula seus valores estéticos fortemente impregnados pelas conotações raciais. Conseqüentemente, a cultura dominante do colonizador branco simplesmente esmagou a cultura trazida pelos africanos. Os sinais exteriores do estupro cultural cometido pelos brancos contra os pretos são visíveis, por exemplo na chamada assimilação ou aculturação. (NASCIMENTO, 1961, p. 20).

Entretanto, ainda que influenciado pelo contexto histórico que o produziu, a potência do teatro baiano talvez seja até hoje subestimada, inclusive pelos moldes de registro da história do teatro brasileiro. Enxergando a necessidade de abarcar a epistemologia feminista na produção historiográfica sobre mulheres negras, percebe-se, de acordo com Patricia Hill Collins (2000), que são os homens brancos da elite que controlam as estruturas de validação do conhecimento ocidental, seus interesses permeiam temas, paradigmas e epistemologias do trabalho acadêmico tradicional. Conseqüentemente, as experiências de mulheres negras norte-americanas e as experiências de mulheres afrodescendentes na esfera transnacional têm sido distorcidas ou excluídas daquilo que é definido como conhecimento. E, nesse sentido, ao abordar a história de mulheres negras no teatro baiano, é imprescindível considerar a invisibilidade imposta às temáticas que atravessam suas trajetórias nos registros e análises históricos até o momento presente.

Certas narrativas ainda não são encontradas dentro das definições universais da história, e, principalmente, da história do teatro, do baiano, inclusive. E por isso é preciso, de forma compulsória, escrever uma história que parta da margem, das dissidências, assim como Walter Benjamin (1940) descreve, uma história que não seja escrita pelo ponto de vista dos vencedores, mas não, necessariamente, pelos vencidos, pois aqueles que produzem artisticamente nas brechas das estruturas dominantes não podem ser considerados vencidos, mas sim visionários. E por isso, dentre tantas artistas negras, algumas de difícil acesso à informação, eu escolhi Nivalda Costa e Lúcia di Sanctis, mulheres negras que compartilham intersecções, mas também muitas questões singulares que reafirmam a subjetividade da mulher negra que também é artista. É importante frisar que, no início da pesquisa, outros nomes surgiram para representar essa trajetória.

Partindo desse princípio questionador de certo enquadramento da história, observo que certas narrativas vão sendo sublimadas pelo avanço de epistemologias pautadas em aspectos hegemônicos, acredito que, no momento presente, o teatro ainda seja esse território de espelhamentos e reverberações que apontam possíveis “nortes” para entender a sociedade, seus fluxos e “refluxos” históricos e as relações que se inter cruzam. O historiador Julio Claudio da Silva (2019) assinala a amplitude de intersecções no universo das Artes Cênicas na sociedade brasileira e direciona a necessidade de analisá-las também na perspectiva das estratégias de resistência que permeiam esse universo. Conforme o autor,

O universo das artes cênicas é um espaço privilegiado para verificarmos como se estruturam as relações de gênero e de raça na sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, é um campo de observação das estratégias de resistências, das alianças e dos embates protagonizados pelas atrizes e atores negros na luta contra o racismo e na abertura e ampliação para espaços e temáticas negros nos palcos e nas telas de cinema brasileiros. (SILVA, 2019, p. 25).

Além disso, podemos lançar mais uma indagação: como selecionar narrativas de mulheres negras no teatro baiano na década de 1960 e 1970 contribui para a abordagem da interseccionalidade dentro do teatro? Essa questão não é apenas norteadora para a pesquisa, mas também algo pessoal, que me atravessa como mulher negra, artista e pesquisadora, na qual me debato em busca de fazer com que meu trabalho alcance um grande público e seja enxergado por curadores em festivais e editais, mas sempre trânsito à margem como *outsider within*²⁹ na trajetória artística em que me vejo escrevendo, atuando, produzindo os meus próprios trabalhos para continuar existindo artisticamente.

Desde o início da minha formação, ainda que já existissem grupos negros na cidade de Salvador, a exemplo do Bando Teatro Olodum e do Grupo Nata, nunca pude enxergar-me na memória do teatro baiano, seja nas produções acadêmicas produzidas até os dias de hoje, seja nos festivais de Teatro Braskem que não privilegiam as narrativas de mulheres negras. Dessa forma, essas indagações mobilizam a investigação, partindo do entendimento da contribuição epistêmica do feminismo negro³⁰ para diversos segmentos da pesquisa acadêmica sobre história e memória.

²⁹ “Forasteira de dentro” é a tradução livre de *Outsider Within*, termo original mobilizado por Patricia Hill Collins (2016). O termo designa o lugar fronteiro de mulheres negras em espaços de grupos dominantes. A presença nesses espaços delinea o olhar de nós mulheres negras sobre dinâmicas de poder e opressões interseccionais, adquirindo um olhar sensível aos fenômenos sociais e cotidianos.

³⁰ Feminismo negro pode ser compreendido como uma designação utilizada para nomear o movimento de mulheres atuantes tanto na esfera da discussão de gênero quanto na luta antirracista. Trata-se de um movimento político e teórico que visa à mudança social e compreende que sexismo, opressão de classes, identidade de gênero e racismo estão interligados. E dessa relação intrínseca entre diferentes formas de opressão vem a noção de interseccionalidade (CRENSHAW, 2002).

Conforme Angela Davis, “raça é a maneira com que a classe é vivida”. Dentro dessa narrativa, o enfoque de classe irá transitar entre o micro e o macro, que abrange a classe profissional artística hegemônica em conflito e a classe racializada que borra e transgride os moldes desse contexto.

Evoco a *escrevivência*³¹ como uma escolha analítico-metodológica para traçar trajetórias artísticas de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, no início de suas carreiras profissionais, por meio da análise de suas obras dramáticas, das reverberações da imprensa baiana e de documentos de seus acervos pessoais e públicos entre os anos de 1966 e 1978, na cidade de Salvador. O desafio de preencher essas lacunas, tendo mulheres negras como protagonistas da história do teatro baiano, revela a necessidade de encontrar métodos que privilegiem a memória e a cultura de forma que possamos registrar na história de mulheres negras a subjetividade de suas jornadas.

Este trabalho não tem intenção de diminuir a importância do legado e da contribuição de Nilda Spencer, Jurema Pena, Sônia dos Humildes, Sônia Robatto, Yumara Rodrigues e tantas outras damas do teatro baiano, que trilharam trajetórias artísticas na cena soteropolitana, também enfrentando adversidades e questões de gênero por serem mulheres. Entretanto, seus nomes foram imortalizados, evocados e permanecem documentados na memória e na história do teatro da Bahia, enquanto, nesse quesito, as mulheres negras não são vistas, lembradas e nem suas trajetórias analisadas com o mesmo prestígio que outras mulheres não negras.

De acordo com o *Dossiê Mulheres, arquivos e memórias*, a invisibilidade feminina nos arquivos públicos em aspectos quantitativos é expressiva e, segundo a historiadora Michelle Pierrot (2005), tal fenômeno revela o quanto a narrativa histórica dominante marginaliza certas sujeitas de determinadas esferas sociais. E, por isso, o desbravamento de acervos pessoais de mulheres que realizaram o arquivamento de si mesmas se torna ferramenta metodológica importante para o preenchimento de lacunas históricas. De acordo com Pierrot (2005), em sociedades hierarquizadas por meio de clivagens entre atividades masculinas e femininas, em que o grande “teatro da memória” se torna um privilégio dos homens, as mulheres são relegadas ao papel de coadjuvantes, “leves sombras”. E me atrevo a completar que, se para a mulher

³¹ O termo *Escrevivência*, criado por Conceição Evaristo (2007), objetiva se aproximar do conceito de contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas por meio de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas.

branca “universalizada” o lugar de coadjuvante se faz presente, para a mulher negra o preterimento se faz inerente.

Por meio do “arquivamento” de si mesmas, é possível observar e analisar a intencionalidade de preservar certos registros para posteridade e o entendimento da relevância ou não desses registros para os seus pares. Nesta dissertação, vamos historicizar as trajetórias das mulheres negras no teatro baiano a partir do corpo documental estabelecido pelos acervos pessoais e públicos sobre Lúcia de Sanctis e Nivalda Costa. Entre os arquivos delas, constam: registros de seus trabalhos; manuscritos de peças teatrais autorais; documentos pessoais; certificados; fotografias e recortes de jornais. Esse material possibilita uma amplitude histórica sobre a cena teatral de Salvador, trazendo à luz intersecção analítica entre gênero, raça, classe e a contribuição dessas mulheres, negras e artistas múltiplas, na construção da história do teatro baiano no período de 1966 a 1979. O cenário contextual é a cidade de Salvador a partir dos anos que se seguem à fundação da Escola de Teatro da UFBA, que remete ao marco da profissionalização do teatro baiano e, posteriormente, ao surgimento dos primeiros grupos teatrais formados por artistas negros da década de 1970.

Avançando nas perspectivas históricas para o desenvolvimento da discussão, trabalhamos com a metodologia pautada na concepção qualitativa a partir de um ponto de análise transdisciplinar, apoiando-se em técnicas de coleta de dados documentais em acervos pessoais e públicos, priorizando a análise da dramaturgia e o estudo dos arquivos da imprensa sobre os espetáculos dirigidos e produzidos por Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa. Nesse processo, procedemos à investigação e ao registro do lugar ocupado pelas mulheres negras no teatro baiano, transitando entre o micro e o macro e nos colocando, em alguma medida, em suas próprias perspectivas e visões, por meio de seus textos dramáticos e ainda dos registros oficiais da imprensa e da censura.

O recorte histórico delimitado, de 1966 a 1979, caracteriza-se pela potência do início de suas carreiras acadêmicas e artísticas, e às repercussões das décadas que se seguiram ao marco da modernização e profissionalização do teatro baiano, com o surgimento da Escola de Teatro, sob a direção de Eros Martim Gonçalves. Por conseguinte, também se assistiu a um intenso fluxo de transformações na cena baiana contracultural e ao surgimento dos primeiros grupos de teatro negro, oriundos da ETUFBA, a exemplo de Palmares Iñaron, de 1976, e de outros segmentos do teatro baiano, como o Grupo Tenha, de 1969, fundado por Lucia Sanctis, e a Companhia Testa, de 1975, fundada por Nivalda Costa.

Parti do desejo de construir a trajetória da mulher negra no teatro baiano, analisando e demarcando os fatores sociais de invisibilidade artística e compreendendo, a partir dos dados

em registro, a contribuição dos objetos de pesquisa na formação da cena baiana. Nesta dissertação, fiz uso de registro em jornais e fotografias, do acervo pessoal de Lúcia di Sanctis, preservado pela sua família, e dos conteúdos de seus trabalhos no Acervo do Teatro Xisto e no Teatro Castro Alves. Utilizei também os documentos, recortes jornalísticos e fotografias do Acervo Nivalda Costa e do Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Por meio da curadoria dos documentos preservados pela família de Lúcia di Sanctis, realizei – nos capítulos subsequentes – a análise dramaturgicada das seguintes obras encontradas em arquivos preservados pela família da artista: *A formiguinha professora* (1969)³², *O ratinho astronauta* (1969)³³ e *A oncinha peteleca* (1973)³⁴, assim como as recepções e críticas na imprensa desses e de diversos trabalhos que marcaram a trajetória de Lúcia di Sanctis nesse período. No acervo digital Nivalda Costa, criado pela pesquisadora Débora de Souza, consta uma diversidade de materiais de imprensa e jornais, textos e manuscritos dramaturgicados, cartazes de espetáculos e registros de censura. Irei realizar, neste trabalho, a análise dramaturgicada das obras *Aprender a Nadar* (1975)³⁵, *Anatomia das Feras* (1978)³⁶ e *Glub! A estória de um espanto* (1979)³⁷, assim como os registros dessas obras na imprensa baiana por meio de recortes de jornais do período em questão. Inclusive, acervos digitais democratizados nunca se fizeram tão necessários como neste momento de pandemia global, por isso, como pesquisadora, firmo a importância de tal acervo para o desenvolvimento desta pesquisa.

As escolhas dessas obras específicas, diante de um amplo repertório das duas artistas que se firmam a partir da direção teatral e da dramaturgia, se dão principalmente pelo caráter autoral que permeia as dramaturgias analisadas neste trabalho, por pertencerem ao começo da vida profissional e artística e pela forma com que essas conseguem ser registradas na imprensa baiana, possibilitando a compreensão desses trabalhos para além das estruturas narrativas e a possível originalidade destas. O início da carreira de qualquer artista, principalmente o artista negro, é fundamental para manutenção da existência de seus trabalhos futuros, pois é a partir desse período que se consegue visualizar as potências e fragilidades de suas escolhas profissionais e da formação que atravessa sua linguagem pessoal em construção. Por isso, visualizando a possível potência desse período do trabalho de Lúcia e Nivalda

³² SANCTIS, Lúcia de. **A formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a. 18p. Acervo pessoal.

³³ SANCTIS, Lúcia de. **O ratinho astronauta**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1970a. 11p. Acervo pessoal.

³⁴ SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973. 13p. Acervo pessoal.

³⁵ COSTA, Nivalda Silva. **Aprender a nadar**. [S. l.: s. n.]: 1975a. 7p.

³⁶ COSTA, Nivalda Silva. **Anatomia das feras**. [S. l.: s. n.]: 1978a. 12p.

³⁷ COSTA, Nivalda Silva. **Glub! Estória de um espanto**. [S. l.: s. n.]: 1979a. 10p.

refletimos suas trajetórias a partir da compreensão desses primeiros trabalhos na cena teatral baiana.

1.6 CAIXAS DE PANDORAS ABERTAS PARA O INESPERADO

O mergulho no universo criativo dessas multiartistas se dará fora dos moldes comparativos, mas por meio da exposição das pluralidades dessas trajetórias, buscando afastar a ideia homogeneizada da mulher negra nas produções artísticas. Acredito que a intencionalidade de documentar sobre si mesmas se faz presente na análise desses registros, pois, em alguma instância, ambas enxergaram a importância de seus trabalhos não apenas para elas, mas para a posteridade e para seus pares do presente-futuro. Como artista, gosto de imaginar esses acervos pessoais como “caixas de pandora” aguardando ansiosamente serem descobertas para mudarem o curso da história do teatro baiano.

Caixas de pandora(s) são convites para o inesperado. Ao iniciar esta pesquisa, talvez movida pelas injustiças raciais e de gênero que atravessam a minha própria trajetória artística, angustiava-me a ideia de propor um trabalho acadêmico que falasse sobre a inexistência de mulheres negras no teatro baiano, porque falar sobre isso seria como deparar-me com minha própria existência. Essa sensação de invisibilidade ou de irrelevância dos meus próprios trabalhos na cena teatral sempre me aterrorizou e, por isso, eu necessitava encontrar no passado uma resposta para o meu presente. Em alguns momentos, eu me questioneei sobre a relevância dessa empreitada de encontrar as mulheres negras do teatro baiano e falar sobre suas trajetórias. O racismo e as violências de gênero fragilizam e tiram a legitimidade das nossas próprias certezas e, se somos sujeitas, assim com Sojourner Truth³⁸ indaga, “e eu não sou mulher?”, eu também me indago nesta escrita acadêmica sobre as pluralidades que atravessam e que encontro nessas objetos³⁹ de pesquisa, Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, “e, nós não somos mulheres e multiartistas?”. Esse fluxo de alteridade que desloca o meu lugar no mundo, seja ele histórico ou artístico, mobiliza-me a abrir essas caixas de pandoras e a descobrir o inesperado, pois os arquivos encontrados sobre Lúcia e Nivalda surgiram em meio ao caminho das minhas incertezas acadêmicas sobre o binômio inexistência versus apagamento/invisibilidade.

³⁸ *Sojourner Truth* (1797 – 26 de novembro de 1883) foi o nome adotado, a partir de 1843, por Isabella Baumfree, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Truth nasceu no cativeiro, em Swartekill, Nova York. Seu discurso mais conhecido, “Não sou uma mulher?”, foi pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio.

³⁹ Objetos na designação do feminino “objetos” surge do objetivo de destituir o determinismo hegemônico masculino da conjugação nominal, ampliando o conceito de existências múltiplas e não binarizadas.

Por meio do estudo do trabalho de arquivamento e registro realizado pelo pesquisador Alexandre Araújo Bispo sobre as irmãs Nery e Alice Rezende, atrizes do Teatro Experimental do Negro em São Paulo, pude compreender que o meu processo de pesquisa poderia alcançar um posicionamento que não apenas analisasse o racismo institucional no campo das artes cênicas, mas que também revelasse, por meio do arquivamento de si mesmas, realizado por Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, o preenchimento de lacunas das histórias das mulheres negras no teatro.

Isso porque são os documentos que os arquivos mantêm e fazem viver que continuam a alimentar práticas e lutas, no caso da população negra, a luta por integração social, por igualdade de condições e tratamento digno, que podem modificar, quem sabe, ações da militância negra no Brasil em torno da importância de preservação e estudo de acervos como este. Nesse sentido de dar voz, de recuperar experiências desconhecidas e/ou silenciadas, esta tese é engajada, intelectual e politicamente, esperando contribuir com histórias presentes e futuras. (BISPO, 2019, p. 21).

A palavra “preenchimento” supracitada retoma o lugar mobilizador do afeto, que muitas vezes é desconsiderado dos processos acadêmicos sobre registros históricos. E, por isso, acredito que a narrativa desta dissertação de mestrado, que também me atravessa por meio da escrevivência, abre possibilidade de incentivo para que outras pesquisadoras e artistas possam retomar suas próprias escrevivências e o arquivamento de si mesmas, assim como Audre Lorde⁴⁰ (1984), que aponta o uso do erótico como uma estratégia de empoderamento pessoal e coletivo de mulheres negras.

Entre a memória e o esquecimento, existem diversas nuances que possibilitam o historiador a investigar e fazer surgir o inesperado. Por isso, entrar em contato com os arquivos de Lucia di Sanctis e Nivalda Costa contribui para uma perspectiva diferente para a história do teatro baiano. Nos próximos capítulos, são analisadas suas obras e a recepção destas pela sociedade soteropolitana por meio da imprensa e de registros pessoais. Encontramos também a influência do contexto histórico-político brasileiro entrelaçado nessas produções. Dessa forma, finalizo este capítulo convidando o leitor ao pensamento crítico sobre registros que ultrapassam as próprias existências das sujeitas⁴¹ da pesquisa.

⁴⁰ Audre Lorde (1932-1992) foi escritora, poeta, ativista e referência nas lutas feministas, LGBTQIA+, do movimento negro e pelos direitos civis. O artigo “Os usos do erótico: o erótico como poder” reflete sobre transcender as normas impostas para poder sentir o erótico como força vital. Artigo Original: Use of the Erotic: The Erotic as Power. *In*: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

⁴¹ Sujeita, na designação do feminino “sujeito”, surge do objetivo de destituir o determinismo hegemônico masculino da conjugação nominal, ampliando o conceito de existências múltiplas e não binarizadas.

2 LÚCIA DI SANCTIS: O TEATRO INFANTIL NO PROTAGONISMO DE UMA TRAJETÓRIA

Figura 1 – Fotografia de Lúcia



Fonte: Lúcia di Sanctis⁴²

2.1 O TEATRO INFANTIL NA BAHIA EM 1960 E 1970 E O PIONEIRISMO DE UMA AUTORA NEGRA

Colocar mulheres negras numa mesma caixa, seja essa metáfora sobre a “caixa cênica”, ou de caixas que enquadram as questões identitárias a um único tipo de existência, é

⁴² SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo Pinóquio**. [S. l.: s. n.]: 1968. Arquivo pessoal não catalogado.

ignorar a dimensão da subjetividade artística e pessoal, da própria trajetória individual de cada uma. Levanto essas questões no início desta parte da dissertação, para que os leitores que acompanham este estudo compreendam a intenção deste trabalho de analisar e registrar a trajetória de duas mulheres negras no teatro baiano de 1965 a 1979, sem colocá-las uma contra a outra, mas firmando o lugar múltiplo que ambas evocam no início de suas carreiras artísticas e os aspectos que compartilham em suas trajetórias, compreendendo, de alguma forma, os períodos em que estão inseridas.

Partimos, nesta parte, analisando as seguintes obras autorais de Lúcia di Sanctis: *A formiguinha professora* (1969), *O ratinho astronauta* (1969) e *A oncinha Peteleca* (1973), tendo em vista as reverberações destes trabalhos na cena baiana, encontrando intersecções entre a autora e a obra e as estratégias de inserção encontradas pela multiartista para realizar seus espetáculos num período complexo, hostil e desigual em que atravessava o teatro baiano e o próprio país sob a ditadura militar, no entanto, também revelando os aspectos subjetivos do seu fazer artístico e sua aposta nas narrativas direcionadas para público infantil.

Ao iniciar a análise das obras que marcam o início da carreira de Lúcia como autora de peças infantis, é importante situar o cenário em questão, e adiantar que a autora é a única mulher negra nesse espaço, o que acabou gerando polêmicas e contradições. Entretanto, tal aspecto, que conjuga relações raciais e de gênero, como é visto a seguir, é completamente ignorado por esse contexto que evoca outras questões políticas e sociais, conforme refletimos ao longo da dissertação.

De todo modo, partindo das análises de Aninha Franco sobre a imprensa e o teatro baiano, constatamos que a cena infantil, especialmente a partir de 1975, estava permeada de “infindáveis polêmicas”. Antes disso, porém, a autora destaca que

Os colunistas comentavam que a partir dos anos 60, o gênero tornou-se uma fórmula infindável de fabricar-se dinheiro. Os espetáculos eram feitos com o intuito de produzir fundos para montagens adultas ou para obter-se lucro sem muito trabalho. Textos imbecilizantes, temas obsoletos, cenários e figurinos luxuosos, direções pouco criativas e elencos desequilibrados, eram os expedientes utilizados pela maioria dos grupos envolvidos com a linguagem há anos. (FRANCO, 1994, p. 220).

No trecho acima, Franco (1994) afirma que a imprensa baiana passou a discutir o assunto com paixão nas colunas teatrais, em suas palavras o cenário era tomado por “Textos imbecilizantes, temas obsoletos, cenários e figurinos luxuosos e direções pouco criativas”, deixando clara a sua percepção sobre o teatro infantil da década de 1960. Entretanto, em seguida, ressalta as exceções ao contexto, apontando os diretores Deolindo Checcucci e João das Neves como os mais promissores e responsáveis pela renovação do teatro infantil na Bahia.

Apesar de fazer parte da cena infantil da capital baiana, pouco se cabe a “carapuça” dessas reflexões sobre Lúcia di Sanctis, já que ela sempre necessitou de auxílio de colaboradores para realizar seus trabalhos e, em poucos momentos, conseguiu o amparo dos órgãos oficiais. Outro aspecto que a autora não buscou no teatro infantil foi uma forma de produzir fundos para montagens adultas. De fato, muitos elementos evocados por Aninha Franco não cabem no trabalho da artista. Entretanto, ao apontar os nomes que se sobressaem como relevantes na renovação do teatro infantil, ficam em evidência dois homens brancos. Ainda que a presença feminina no teatro infantil seja igualmente significativa, a exemplo de Maria Idalina⁴³ e Jurema Penna⁴⁴, que também são mulheres lidas como brancas:

Em agosto,⁴⁵ Branca de Neve e Os setes anões (Chico Ribeiro, Maria Idalina) apresentou à cidade um novo dramaturgo e uma nova diretora, e vários espetáculos destinados ao público infantil, fizeram boas temporadas: Dona Patinha vai ser Miss (A. Maia, A. Bandeira), O Quati Papa Ovo (João Jorge Amado⁴⁶), Viagem ao Faz de conta (Lúcio Mendes), A Três Marrecas (Miguel Calombrero e Pedrinho Karr, João Augusto) e O Pequeno Polegar (Lucia di Sanctis). (FRANCO, 1994, p. 170).

Apesar de um ambiente hostil, em plena ditadura militar, a cena baiana no teatro infantil não foi impactada no período e revelou diversos autores e encenadores, justamente em contraponto importante em relação às peças adultas. Ainda conforme Franco (1994):

Resistente a toda sorte de tragédias, o teatro infantil permaneceu produtivo no segundo semestre do ano⁴⁷, com as estreias de Tio Fusca e Seus Sobrinhos (Sócrates Gentil), Joãozinho e Maria (Daniel Rocha, Manoel Lopes Pontes), O Consertador de Brinquedos (Stella Leornados, Maria Idalina) e O Ursinho e Máquina do Tempo (Lúcia di Sanctis). (FRANCO, 1994, p. 210-211).

O que observamos é que o teatro infantil se apresentava como um campo fértil para discussões no teatro baiano. Mesmo revelando muitos nomes nas décadas de 1960 e 1970, em determinados momentos, alguns foram subestimados tanto pela censura como pelos críticos. A partir dessas questões, é preciso refletir que, de fato, houve uma escolha profissional de Lúcia di Sanctis em se especializar na estética do teatro infantil, e os motivos que impulsionaram seus trabalhos também se relacionam com a forma com que ela escolheu registrar suas conquistas

⁴³ A atriz e autora trabalhou em alguns espetáculos infantis com Lúcia di Sanctis a exemplo de *A formiguinha Professora* em 1969, mas principalmente em espetáculo infantil Teatro de Equipe dirigidos por Manoel Lopes Pontes. Inclusive não restringiu sua carreira apenas ao teatro infantil, se fazendo presente em diversos espetáculos adultos na capital baiana nas décadas 1960 e 1970, que podem ser conferidos de forma mais detalhada no livro em *O Teatro na Bahia Através da Imprensa do século XX* escrito por Aninha Franco em 1994.

⁴⁴ Jurema Penna (1926-2007) foi atriz, autora e diretora baiana, sua carreira, iniciada em 1949, possui grande repertório de trabalho, seja no teatro, na televisão ou no cinema. Formada em Direito e em Teatro, atuou como professora na "Escola de Teatro Jurema Penna e Mário Gusmão". Desenvolveu, com apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o projeto "Chapéu de Palha", divulgando o teatro no interior da Bahia.

⁴⁵ Referente a espetáculos do segundo semestre 1969.

⁴⁶ Produzindo também dramaturgia para peças infantis, João Jorge Amado é filho de Jorge Amado e Zélia Gatai.

⁴⁷ Referente ao ano de 1971.

artísticas, a partir de um aspecto “positivo”. No entanto, isso também revela a complexidade de “definir ou não” como era ser a única mulher negra nesse espaço criativo, ainda que as questões de gênero, de raça ou de classe, bem como suas intercessões, não surjam como protagonistas nos registros sobre a autora na imprensa baiana e na historiografia referenciada nesta análise.

2.2 A INTENÇÃO DE ARQUIVAR A SI MESMA E A RELAÇÃO FAMILIAR NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

Os registros sobre os espetáculos e diversos trabalhos produzidos por Lúcia di Sanctis foram arquivados pela própria Lúcia em vida e, posteriormente, preservados pelos seus familiares, que concedem acesso ao acervo pessoal da artista, até o momento sem nenhum tipo de organização tipológica ou arquivística. Esses elementos devem ser compreendidos dentro da perspectiva do arquivamento de si mesma e da intencionalidade de documentar os seus trabalhos por meio dos seus próprios critérios de preservação, relevando, de forma empírica, os aspectos que acreditava serem relevantes em sua trajetória.

A partir desses contextos, encontramos também alguns registros dos trabalhos de Lúcia no Teatro Castro Alves, espaço onde a artista realizou inúmeras temporadas do espetáculo *A formiguinha professora*, mas onde apenas encontramos um *flyer* do cartaz do espetáculo. No Acervo do Espaço Xisto Bahia, ao qual não pudemos ter acesso por motivos estruturais do espaço, em função da pandemia de Covid 19, também constam registros da imprensa sobre o espetáculo.

Entretanto, boa parte dos materiais coletados para esta pesquisa são do acervo pessoal da autora. No percurso da investigação, observamos que seu acervo, o qual, para além da intencionalidade de registrar os momentos que ela acredita serem significativos em sua trajetória, alguns documentos incluem datação (com dia, mês e ano de acontecimento), órgão da imprensa e local de publicação.

No entanto, existe uma quantidade significativa que foi recortada, sem a preocupação com a localização, mas, especialmente, com o que o conteúdo diz sobre a própria artista. Para localizá-los e identificá-los minimamente, busquei relacionar o conteúdo com registros em obras de historiografia baiana sobre período, a fim de esclarecer certos contextos no tempo-espaço dessa trajetória.

Conforme destaca Artières, no processo de “arquivamento do eu”, há uma “intenção autobiográfica”, em que o “caráter normativo” e o “processo de objetivação e de sujeição”

coexistem, se confundem com o próprio “movimento de subjetivação” do indivíduo. Assim, completa o autor,

Práticas como a escrita de um diário, a seleção de documentos ou a elaboração de uma autobiografia são orientadas pela preocupação com o eu. Nesse sentido a ação de arquivar a própria vida é um exercício de contrapor a “imagem social à imagem íntima de si próprio, e **nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência** [o grifo é nosso]”. (ARTIÈRES, 1998 *apud* SILVA, 2011, p. 120)

Tendo em vista a complexidade biográfica que atravessa o arquivamento de si mesma, mas considerando o recorte artístico escolhido para ser analisado nesse acervo, também é importante assinalar o protagonismo da vida artística no arquivamento de Lúcia di Sanctis sobre si mesma, pois a intenção de falar sobre si privilegia apenas a dimensão de um legado artístico.

No acervo pessoal da autora, há fotografias, programas do espetáculo, cartazes de divulgação e seus esboços, recortes de jornais, texto impresso datilografado e o livro publicado pela autora na década de 1990. Existem também documentos de liberação de censura datados de 1 setembro de 1977, com validade até 1 de setembro de 1982, referentes ao espetáculo *A formiguinha professora* e outros certificados referentes às peças *O peixinho que não sabia nadar*, liberado em 3 de agosto 1972 e no mesmo dia em 1977, *Pinóquio*, de 3 de maio de 1976 e em 1981, o *Ursinho e a máquina do tempo* (1971-1976) e *O ratinho astronauta*, de 1970-1975.

Partindo dessas questões que se referenciam sobre a esfera íntima da autora, um dos aspectos importantes na trajetória de Lúcia di Sanctis é que, para além das alianças e parcerias construídas a partir da Escola de Teatro da UFBA e do Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), seus locais de formação artística e trabalho, a artista nunca fez parte, de fato, de um grupo teatral infantil em Salvador.

Em geral, realizava seus trabalhos levando o próprio nome de forma independente. Entretanto, isso não significava que não contasse com uma rede de apoio e de trabalho, com uma equipe formada por atores, figurinistas e cenógrafos, que incluía diversos artistas baianos, sem distinção de raça, gênero ou classe social. Nesse grupo, destacava-se a presença de Lúcia

Margarida⁴⁸ e Hélio Agapito⁴⁹, atores negros, já falecidos, dos quais possuímos poucas informações, mas que participaram de diversos espetáculos com a autora, e que são creditados como artistas negros da capital baiana na Linha do Tempo do Teatro Negro da Bahia, criado por Marcio Meirelles.

Nesse contexto de parcerias, é importante ressaltar a presença de suas irmãs, Doroty Dias e Mariú Dias, em toda trajetória artística de Lúcia di Sanctis. Em conversas informais, as irmãs relatam o quanto sempre incentivaram e buscaram auxiliá-la. Na ficha técnica de seus espetáculos, é possível observar que, em sua maioria, eram assinados como assistente de produção por Doroty Dias, e o figurino e o cenário, por Mariú Dias. As irmãs mais novas de Lúcia compõem sua trajetória de forma afetiva e recebem o crédito em seus trabalhos, seja na ficha técnica, nas fotografias dos espetáculos, seja por serem responsáveis pela preservação do seu acervo pessoal.

Em conversas informais, as irmãs relatam o quanto sempre incentivaram e buscaram auxiliar a irmã mais velha, que foi responsável pela criação das duas, ocupando, em muitos, o papel de mãe, já que se tornaram órfãs muito cedo. Doroty Dias, apesar de no período ser muito jovem, auxiliava levando o material dos espetáculos para a imprensa, e locais para divulgação, e Mariú Dias, formada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, auxiliava Lúcia com figurinos, cenários e cartazes, incentivando a irmã a sempre criar registros dos seus trabalhos.

É importante perceber que a artista trilhou seu caminho sobre o olhar de apoio de admiração de sua família, que veio de classe baixa e não pertencia às elites artísticas baianas. Cumpre destacar também que o incentivo de seus familiares pode ter sido elemento importante para sua persistência na cena teatral da Bahia, ainda que num período histórico hostil para os artistas no país, e inclusive esse aspecto não é valorizado nos registros da imprensa baiana.

⁴⁸ Lúcia Margarida marca presença em alguns espetáculos de Lúcia di Sanctis, inclusive na estreia de *A Formiguinha Professora*, onde sua fotografia se encontra no programa do espetáculo associado à personagem “Baratinha”. Seu nome é referenciado na Linha do Tempo do Teatro Negro na Bahia: 1972 – Lúcia Margarida participa da primeira montagem de *Quincas Berro d’Água* dirigida por João Augusto, com o Teatro Livre da Bahia. (MEIRELLES, 2010).

⁴⁹ Em folder do espetáculo *Pinóquio* (1968), seguido de fotografia do ator, dirigido por Lúcia di Sanctis, consta as seguintes informações sobre Hélio Agapito: “Estreou sob a direção Carlos Petrovich no ano de 1966 em “A Oncinha de Asas”, de Walmir Ayala. Trabalhou em grupos teatrais, geralmente peças infantis. Gato Fígaro é o personagem defendido por Helio Agapito dessa vez.

2.3 A FORMIGUINHA PROFESSORA

Figura 2 – Cartaz do espetáculo *A formiguinha professora*



Fonte: Lúcia di Sanctis⁵⁰

2.3.1 Descrevendo a *A formiguinha professora*⁵¹

A formiguinha professora marca a estreia autoral de Lúcia di Sanctis como dramaturga e diretora na cena teatral baiana em 1969. Aninha Franco, em breve colocação, explica o contexto:

⁵⁰ SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo A formiguinha professora**. [S. l.: s. n]: 1969b. Arquivo pessoal não catalogado.

⁵¹ O espetáculo teve sua primeira temporada apresentada aos sábados e domingos de abril de 1969 no Teatro Castro Alves. Consta na ficha técnica do elenco: Alberto Viana, Ariston Silveira, Claudia Virgínia, Jackson Santa Barbara, Lúcia Margarida, Maria Idalina, Hélio Agapito. Cartaz do programa: Leonardo Alencar. Entretanto, conforme Franco (1994), e uma nota de jornal não catalogada no acervo de Lúcia, Leonardo Alencar também assumiu a cenografia do espetáculo. Conforme seu programa, em documento não catalogado do acervo de Lúcia, o figurino ficou a cargo de Lena Robatto e confeccionado por Damiana e Mariú Dias. Confecção de Cenários: Moreira; Iluminação: Roberto Santana; Filme: Teles; Sonoplastia e passatempo: Maria Rita; Contrarregra: Gato Felix; Assistentes: Maria Rita e Gato Felix.

A perseguição do governo militar ao artista brasileiro, penalizando com prisões, exílios, espancamentos, censura prévia e coação econômica, tirou da classe a coragem de criar e o fôlego para a resistência, uma opção sempre muito oneroso. Dessa forma, Salvador iniciou sua vida teatral em 1969 com a *A Formiguinha Professora* (Lúcia di Sanctis) e com a renúncia coletiva dos conselheiros⁵² da Fundação TCA. (FRANCO, 1994, p. 169).

O cenário político hostil e de exceção no qual a obra estreou revela o impacto das questões políticas na cena teatral, ainda que o campo resista produzindo seus espetáculos sob certas fragilidades. Importante frisar que, antes disso, Lúcia di Sanctis já havia feito alguns trabalhos como atriz e figurinista em espetáculos produzidos pela Escola de Teatro da UFBA, diretora de peças adultas e infantis e produtora de projetos musicais. No início de sua carreira, após sua formatura no curso de direção da Escola de Teatro da UFBA, Lúcia realizou algumas peças infantis adaptadas de textos clássicos da literatura, a exemplo de *Pinóquio* (1968). Por isso, *A formiguinha professora* (1969) foi um marco em sua trajetória, seja por ser sua primeira obra autoral, seja pela repercussão que o espetáculo causou no teatro infantil da capital baiana. O espetáculo rendeu à artista inúmeras temporadas em diversos teatros de Salvador e do interior e um livro publicado na década de 1990. Esse trabalho foi o primeiro de muitos outros de dramaturgia autoral produzidos por Lúcia, que passou a ser lembrada e reconhecida no teatro infantil por meio dessa obra.

O texto dramático *A formiguinha da professora* conta a história de um grupo de amigos que decide se unir, com economias de Dona Baratinha, para construir uma escola para que todos pudessem aprender e “sair da ignorância”. A chegada da Formiguinha, uma professora que veio da cidade passar férias e descansar na Insetolândia, motiva os amigos Grilo, Gafanha, Mosquitinho e Dona Baratinha a realizarem o sonho de estudar, pois, por causa do descaso do governo, a comunidade não possuía uma escola, o que os obrigava a ter que ir do campo para cidade em busca de conhecimento.

Entretanto, o dilema se encontrava no fato de que a cidade era perigosa para os insetos, pois podiam ser “envenenados pelos homens”, por isso a chegada da Formiguinha professora causa uma grande revolução entre os amigos, que decidem construir essa escola. No entanto, no decorrer da narrativa, encontram diversas dificuldades, pois - após perderem as economias de Dona Baratinha – conseguem recuperá-las novamente. Juntos, encontram um espaço para inaugurar a escola, mas sofrem o ataque do Formigão Saúvo, antagonista e vilão da estória, que age como uma espécie de grileiro de terras se apossando de vários terrenos da Insetolândia. Diante das dificuldades e com sua escola ameaçada, o grupo de amigos se une

⁵² Segundo Franco, eram conselheiros do Teatro Castro Alves: Dulce Aquino, Afonso Ruy, Victor Gradim, Alexandrina Ramalho, João Carlos Teixeira Gomes e Manoel Veiga (FRANCO, p. 169, 1994).

para enfrentar o vilão que, após ser vencido, se converte ao final em um novo aluno da escola da Formiguinha Professora.

O primeiro ato apresenta os personagens da narrativa e o problema central da história: a necessidade de adquirirem conhecimento e a ausência de uma escola na região da Insetolândia. É interessante perceber que a circunstância central surge do desejo de Dona Baratinha de se casar, e quando os personagens Grilo, Gafanha e Mosquito se oferecem para se casar com esta, ela afirma que não quer se casar com quem não seja “educado”. Ambos justificam que a falta de educação deles se deve à ausência de escolas. Surge então a Formiga voltando da cidade para o campo em seu momento de férias. Cansada de viver na cidade, ela chega à Insetolândia, mas desacreditada. Será de fato uma professora? Recebe gozações de Grilo, Gafanha e Mosquito, gerando uma situação conflituosa, que rapidamente é resolvida. Nesse primeiro ato, a personagem é apresentada como a solução para os problemas centrais da narrativa. Entretanto, o “dono das terras”, o Formigão, também surge nesse momento dando pistas do seu possível antagonismo na história.

Formigão: “Sou pão duro/ Vivo bem
 Não dou terra/ Tomo terra
 Não dou esmola/ Não faço favor
 Não faço nada/Não ajudo ninguém

(Abrindo os braços com ar superior⁵³)

Ah! Maravilha das maravilhas...Estas minhas terras são uma das maravilhas do mundo. Maravilha maravilhosa. Ai de quem eu encontrar pondo as mãos e os pés em cima delas (para a plateia)Vocês nem queiram saber o que eu faço.

(Gargalhando) Faço uma marmelada com a minha vara de marmelo que o sujeito não volta mais aqui. Eu sou o famoso Formigão Saúvo. (Canta seu refrão)

(Pára de cantar quando descobre o lugar onde o grilo e mosquitinho cavaram)

Formigão: (Observa com detalhes) Quem se atreveu a cuidar da minha terrinha de estimação? Isto deve ser coisa de sem terra. Hei de encontrar os sujeitos para dar uma marmelada bem azeda. Vou mostrar quem é o Formigão Saúvo (sai cantando irritado)⁵⁴.

Um dos pontos dessa dramaturgia é que, por meio de universo micro dos personagens simbolizados por insetos da natureza, Lúcia aborda temáticas e discussões que envolvem questões sociais e políticas do macro universo, como a situação dos “sem terra”, a importância da educação, o descaso governamental com as estruturas escolares e as necessidades básicas da população.

⁵³ Rubrica referente à indicação textual da ação dos personagens.

⁵⁴ SANCTIS, Lúcia de. **A formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a, p. 5. Documento sem Catalogação.

Entretanto, é importante sinalizar a dificuldade enfrentada para selecionar alguns trechos da obra *A formiguinha professora*, a exemplo do trecho acima, pois esse espetáculo, o qual marca o sucesso da artista no teatro infantil, foi feito em 1969 e realizou diversas temporadas até a década de 1980, sendo que, nos anos seguintes, alguns trechos e falas foram inseridos, informações sobre os personagens e gírias da época foram substituídas, fazendo com que o texto sofresse pequenas alterações para se tornar atual no momento em que era encenado.

A questão da reforma agrária, no Brasil, existe desde o início do século XX, mas foi se estruturando por meio de movimentos sociais até a organização e a fundação do movimento “Sem Terra” em 1984 (FERNANDES, 1999) e, por isso, essa modificação no texto de Lúcia reflete questões que já eram discutidas desde 1969, mas que se atualizavam nos anos subsequentes de suas temporadas. Um outro aspecto importante que atravessa o problema central da narrativa é a falta de investimento do governo na construção de escolas, como se pode ver a seguir:

Barata: Silêncio, silêncio prestem atenção. Vejam que vem chegando!

Todos: Viva a Formiguinha... Viva a Formiguinha...

Grilo: Vamos ver se ela aceita ser nossa professora.

Formiga: Baratinha, quero falar com você sem que estes mal-educados estejam por perto

Barata: Formiguinha não fale assim. Eles estavam preparando um discurso para você ser a nossa professora.

Formiga: Isto é uma loucura! Como posso ensinar a vocês sem ter uma escolinha?

Gafanha: Como é que a gente poderia construir uma escola?

Formiga: Para construir uma escola, é preciso dinheiro. Só a Prefeitura tem condições. É preciso construir a casa e comprar: quadro negro, mesa, cadeiras, tudo isto.

Barata - Formiguinha, eu tenho dinheiro na caixinha.

Mosquito - Então passa pra cá este cacau

Gafanha: Não comece seu mosquito pé de cebola

Barata: Vamos parar de brincadeira?

Grilo: Baratinha, porque você não empresta este capital?

Barata: Como vocês vão pagar este empréstimo?

Grilo: Depois que construirmos a escolinha, vamos dizer ao sr. Prefeito que você emprestou o dinheiro e nós não podemos pagar.

Barata: Acho melhor dar o dinheiro a vocês. Ouvi dizer que a cidade está cheia de insetos por falta de verbas.

Mosquito: Tomara que fique sempre desverbada (Chega Gafanhoto)

Gafanha: O que vocês resolveram?

Formiga: A baratinha ofereceu o dinheiro da caixinha dela.

Todos: Que bacana Baratinha!⁵⁵

Esse trecho também sofre algumas alterações ao longo das temporadas do espetáculo, mas permanece a mesma perspectiva de sinalizar que Dona Baratinha prefere dar o dinheiro ao invés de emprestá-lo na promessa de que a prefeitura irá ressarcir-la, pois, na concepção de todos, a prefeitura sempre alega estar sem verbas para educação. Lúcia aborda um assunto sério e preocupante para a época, numa linguagem que gera uma reflexão e entendimentos para os pequenos espectadores.

Ainda que, em alguns momentos, a dramaturgia levante temas polêmicos, como a falta de investimentos públicos na educação fora do eixo das grandes cidades, o que desencadeia o êxodo rural e o inchaço das metrópoles, logo em seguida, o foco do diálogo é direcionado para uma questão mais leve, e isso fica muito evidente ao decorrer da narrativa. Mesmo diante de uma problemática de difícil (quase impossível) solução, aposta nas opções trazidas pelos personagens.

É importante analisar também que essas questões são levadas à encenação dentro de uma perspectiva ficcional do universo infantil, mas que os pais e responsáveis que levavam as crianças para assistir ao espetáculo também usufruíam das reflexões trazidas pela narrativa. Inclusive, apontar a falta de investimento do governo em escolas também refletia a situação da própria Lúcia como encenadora e educadora, que enfrentava dificuldades e o desamparo dos órgãos públicos para realizar seus projetos teatrais, muitas vezes contando apenas com a bilheteria do espetáculo e/ou patrocinadores, como algumas empresas citadas nos agradecimentos⁵⁶, aos colaboradores que aparecem ao final no programa do espetáculo e, possivelmente, também contribuía para as realizações.


⁵⁵ SANCTIS, Lúcia de. **A formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a, p. 8. Documento sem Catalogação.

⁵⁶ Na estreia do espetáculo *A formiguinha professora* (1969) consta a divulgação do Chocolates Chandler, fábrica de chocolate na capital baiana que fechou em 1994. Além dela, há agradecimentos ao Empório dos Tecidos, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Professor Antônio Barros, Fortunato Russo, Magazine Londres, Orlando Sena, Harildo Déda, Arapiraca e Antártica.

Figura 3 – Programa do espetáculo


Lúcia

LÚCIA DI SANCTIS é a professorinha que criou os personagens: Formiguinha, Baratinha, Grilinho, Formigão, Mosquitinho e Gafanha para a alegria das criancinhas.




Claudia Virginia

FORMIGUINHA - Dona Formiguinha brincando com a palmatória quase derruba a escola, mas, prá finalizar a estória, considera essa tristeza uma vitória.




Licia Margarida

BARATINHA - Era uma vez uma baratinha tão feinha que não arranjava nenhum flirtezinho. Desprezando seus amiguinhos, termina sozinha.



Maria Idalina

GRILINHO - Com a cuca no chão, o grilinho aquático só pensa numa "Psicologia" para encontrar o Tesourão e no final acaba freiando num mamão. Essa não!



Chadler
é chocolate gostoso

Fonte: Lúcia di Sanctis⁵⁷

O jornal *Diário de Notícias*, de 5 de dezembro de 1969, trazia o panorama geral financeiro ao qual Lúcia e muitos artistas baianos estavam inseridos, mas – muitas vezes – preferiam não explicitar:

Quem dá colher de chá ao teatral infantil? Lúcia não fala, fica sem jeito tira o corpo de banda, como quem não quer alimentar papo, prosseguir no diálogo. Ou simplesmente não deseja falar. Insiste: Cadê o Fundo Especial para o Teatro? Gato comeu? Ela apenas informa: “pedimos ao Departamento Superior e Cultura um “auxílio”. A resposta ainda não veio. Por que? Ela se encolhe desconfiada como quem não quer se meter em bronca. (GUERRA, 1969, p. 1).

⁵⁷ SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo A formiguinha professora**. [S. l.: s. n.]: 1969. Arquivo pessoal não catalogado.

Figura 4 – Nota da imprensa

DIÁRIO DE NOTÍCIAS
5/12/69

Diretora teatral quer a criança na nova platéia

Texto de GUIDO GUERRA
Foto de Arquivo DN

Wol há pouco mais de um ano que Lúcia di Sanctis, aluna da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, resolveu tomar uma parada indigesta pra cachorro: fazer teatro sem medir consequências, sacrifícios, nada. No começo, poucos lhe deram crédito. Em geral, os homens sérios olhavam-na e sorriam: — Esse fogo de palha passa...

Lúcia di Sanctis provou exatamente o contrário. Afirmou-se como valor. Sua primeira experiência, com efeito, foi "Pinóquio" e vingou. Em seguida, produziu e dirigiu nova peça infantil, gênero a que se vem dedicando: "A Formiguinha Professora", que, a exemplo de sua estréia, agradou em cheio.

Dai pra cá se tem dedicado a seu ofício, com esmero e critério, melhorando de trabalho para trabalho. Sem pose de gênio e sem a obsessão da esnobação ela se tem empenhado, levando a sério sua vocação, sem ligar pro azar. Eventuais decepções, como a quase inexistência de estímulo, não a desanimam, mas resmumam-na a possuir em seu trabalho, com fé no futuro. Lúcia, apesar dos revezes, persiste, disposta, porque sabe o que quer e luta exatamente por isto.

O PEQUENO POLEGAR

Agora, ela volta ao noticiário. E que, após meses de trabalho, ensaios e muita luta, encontra-se em cartas até o próximo dia 21, aos sábados e domingos, no Teatro Castro Alves,

mais, aos que sofriam e lutavam por um lugar ao sol. Moral da história: o inteligência, a argúcia conseguem vencer à força bruta, à svaatza e à mesquinhez. O bem sempre triunfa sobre o mal.

Ao propôr-se a produzir e dirigir peças infantis, Lúcia di Sanctis não o fez por simples dilettantismo. Há um empenho mais sério, porque existe um compromisso para com o público. Cada trabalho que se nos apresenta esta jovem de talento, tem objetivos marcados: atingir ao público com um espetáculo de nível e formar uma nova platéia. Ou, por outra: tenta colocar a criança na magia do teatro através de produções suas, ao mesmo tempo em que a prepara para pensar sobre a história e a participar dela através das situações e dos personagens que põe em constante movimento.

Quem dá colher-de-chá ao teatro infantil? Lúcia não fala, fica sem jeito, tira o corpo de banda, como quem não quer alimentar papo, prosseguir no diálogo. Ou, simplesmente, não deseja falar. Insiste: "Cada o Fundo Especial para o Teatro? Gato comeu?" Ela apenas informa: "pedimos ao Departamento Superior e Cultura um auxílio". A resposta ainda não veio. Por que? Ela se encolhe, desconfiada, como quem não quer se meter em broncas. DESC se enstrist, amarrar Insetol, perguntando: "Quer di Lúcio sabe que, um dia, a b ra vai melhorar pro seu le Agora, as palavras pena modias, ela fala.

— O teatro infantil ser prestigiado, incluso órgãos oficiais, porque, ser pedagógico e ent perando. Até quando?

Ela, porém, não desanima. to par as crianças. Vai tocar pro frente até não bita de is: ao ter buindo, de modo o desenvolvimento De fato, é pr tenda isso, não desiste. Não adianta o real, sem bil

Na foto, uma cena de "O Pequeno Polegar", peça infantil dirigida por Lúcia di Sanctis, em cartaz no Teatro Castro Alves aos sábados e domingos, no horário das 17 horas.



Fonte: Diário de Notícias⁵⁸

O artigo escrito por Guido Guerra, do jornal *Diário de Notícias*, tinha o intuito de divulgar o espetáculo *O Pequeno Polegar* (1969), dirigido por Lúcia di Sanctis, produção que ocorre no mesmo ano que *A Formiguinha Professora* (1969), entretanto, revela também um espelhamento com a narrativa do espetáculo, pois o grupo de amigos, desamparados pelas verbas da prefeitura e em busca de construir sua escolinha, pedem a ajuda financeira à Dona Baratinha, e com a orientação da Formiguinha professora, concretizam seus objetivos, ainda que enfrentem a maldade do Formigão Saúvo. Nesse sentido, apesar do acanhamento de Lúcia em falar sobre o assunto, provavelmente por medo da retaliação, a realidade ficcional da Insetolândia se assemelha muito à realidade do teatro infantil de Salvador: promessas de auxílio financeiro que nunca chegam, e os artistas locais buscando parcerias para fazer seus espetáculos acontecerem.

Retomando o contexto da obra, no segundo ato, o grupo de amigos comemora a inauguração da escola, saindo para comprar um presente para a Formiguinha professora. Desconhecendo o que seria uma palmatória, levam-na para a professora acreditando ser algo essencial para aulas. Ao mostrarem para a Formiga o presente, a personagem acha graça, mas frisa: "hoje não se usa mais palmatória":

⁵⁸ GUERRA, Guido. Diretora teatral quer a criança na nova plateia. *Diário de Notícias*, Salvador, s. p., 5 dez. 1969.

(Gafanha que estava junto com a Formiguinha e a Baratinha, sai e chama os amigos)

Gafanha: Grilo, Mosquitinho, olhem o que eu comprei para Formiguinha! Vou dar a ela de presente.

Mosquito: O que é isso Gafanha?

Gafanha: Eu não sei para que serve e nem sei o nome.

Grilo: Como você foi comprar um presente sem saber o nome?

Gafanha: Eu cheguei numa loja e perguntei ao moço qual o presente para uma professora! O que ela mais gostaria de ganhar. Aí, ele disse que este aqui era o melhor presente e eu comprei.

Mosquito: Acho melhor a gente perguntar pra que serve isso, Gafanha.

Gafanha: O que você acha da ideia Grilo?

Grilo: Acho boa. Entregue para a Formiguinha, que a gente fica sabendo logo para que serve.

Gafanha: Então, vamos lá! (Entram na escolinha)

Mosquito: Professora, pra que serve isto?

Formiga: Onde acharam este objeto tão necessário para vocês?

Grilo: Eu que achei.

Mosquito: Não foi não, Professora, fui eu.

Gafanha: Professora, não foi nem Grilo nem Mosquito que achou. Depois a senhora fica sabendo. Agora queremos saber para que serve.

Formiga: Isto serve para dar bolos.

Grilo: (Apressado) Que bacana, como é que a gente faz pra virar bolo?

Mosquito: Eu quero experimentar primeiro

Formiga: É muito fácil. Vire à mão, Mosquitinho. (Vira a mão todo contente e a Formiguinha bate a palmatória. Sai pulando de dor).

Gafanha: ha, ha, ha...(irrita o mosquito) "Eu quero experimentar primeiro". ha, ha, ha.

Grilo: Bem feito, quem mandou você ser oferecido.⁵⁹

Nos trechos seguintes, a Formiguinha explica o ocorrido para Dona Baratinha e o que é exatamente uma "palmatória". Ao que Baratinha responde: "ótimo, assim ficaram quietos durante as aulas". Em seguida, a professora afirma: "Baratinha, hoje não se usa mais isto", evidenciando que castigos físicos não fazem mais parte de um modelo de "educação". Esse posicionamento exposto na cena demonstra a visão da dramaturga como arte educadora sobre qual princípio da pedagogia estaria ligada, reforçando a mensagem de que, no ambiente educacional, a presença de castigos físicos não auxilia no processo educativo. Mesmo apresentado de forma cômica, essa situação acaba revelando seu posicionamento pedagógico para além da esfera teatral, mas também refletido pelo seu trabalho como professora de teatro

⁵⁹ SANCTIS, Lúcia de. **A formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a, p. 10-11. Documento sem Catalogação.

no ICEIA. Um outro trecho emblemático levanta a questão da democratização das terras e da moradia. O Formigão Saúvo, antagonista da estória, chega e diz para saírem do lugar onde construíram a escola, afirmando que as terras são dele. Entra em cena então a reflexão sobre as desigualdades de terra e moradia na Insetolândia, que podem ser espelhadas no contexto da realidade em que a obra está inserida por refletir a problemática da reforma agrária no Brasil e dos grileiros de terra.

Barata: Vou enfeitar a escola

(Enfeita a escola cantando. De repente os três entram correndo espantados)

Barata: O que aconteceu com vocês?

Grilo: E agora, o que vamos fazer? (Explicando) Fomos procurar flores e quando olhamos para trás um sujeito enorme estava pertinho da gente e disse: Saíam daqui, isto não lhes pertence. Quando a gente correu, ele correu atrás.

Barata: Meu Deus, quem será este sujeito?

Mosquito: Eu ouvi ele dizer, que quando encontrar a gente vai prender todo mundo na casa dele.

Grilo: E agora?

Mosquito: Nós erramos, não devíamos ter ido buscar flores nas terras dele.

Gafanha: Eu pensava que as flores fossem para todos. Elas não deviam ter donos, não era Grilo?

Grilo: Era mesmo...⁶⁰

Esse trecho reafirma uma reflexão política explicitada na narrativa. Na esfera ficcional, as flores são uma metáfora do que deveria ser um “bem comum”, de todos os habitantes da Insetolândia, assim como a própria “escolinha” construída com as economias de Dona Baratinha, devido ao descaso da prefeitura. Entretanto, no Brasil de 1969 e das décadas que se seguiram, com apresentações do espetáculo, qual tipo de metalinguagem Lúcia di Sanctis tem a intenção de relacionar na ficção do teatro infantil para a realidade brasileira?

De forma leve, criativa e repleta de metáforas, as reflexões críticas são dadas sutilmente na dramaturgia de Lúcia, como no momento em a Formiguinha professora passa mal e o Mosquito fica aliviado dizendo: “Mosquito (desamarrando): – A senhora já ficou boa, Dona Formiguinha? Foi até bom, porque nenhum médico quis vir até aqui. É muito longe”.⁶¹

Esses aspectos da dramaturgia demonstram que as narrativas do teatro infantil podem ser permeadas por complexidade, engajamento com temáticas sociais, políticas, ainda que de forma ficcionalizada e não panfletária. Devido a isso, percebe-se que o teatro infantil,

⁶⁰ SANCTIS, Lúcia de. **A formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a, p. 12. Documento sem Catalogação.

⁶¹ SANCTIS, Lúcia de. **A formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a, p. 18. Documento sem Catalogação.

visto de forma despreziosa pela censura e pela ditadura militar, foi caminho estratégico para muitos artistas daquele momento. Como apontou Raimundo Leão,

É importante registrar de que maneira os artistas baianos concebem o teatro para crianças e jovens no momento em que a cena em transe se presentifica. Nas tramas e nas transas em que ela se constitui, há espaço para que esse filão, o teatro infantil, se realize de maneira regular, encontrando um público receptivo e interesse por parte dos que o produzem. Na década de sessenta, foram levados à cena 45 textos destinados às crianças, num total de 262 montagens. Nos setenta, houve um aumento na produção, contabilizando-se 104 textos, no universo de 327 encenações. (LEÃO, 2009, p. 101).

A aposta artística em espetáculos infantis, nesse período regido pela censura, denota que obras infantis eram subestimadas pelos censores, pelo seu caráter alegórico, ficcional e de uma narrativa voltada para o público infantil, o que reverberava no investimento da classe artística nas produções teatrais voltadas para esse público.

Analisando os aspectos estruturais e estéticos, o texto dramático *A Formiguinha Professora* segue as três unidades aristotélicas, de tempo, espaço e ação, as quais determinam, respectivamente: que o tempo da obra deve delimitar-se ao momento presente performado em curto espaço cronológico; o espaço único onde ocorre a narrativa referente à Insetolândia; e a ação dramática⁶² envolvida em um eixo temático central, que expressa a linearidade de início, meio e fim bem estabelecidos. Entretanto, além dos aspectos aristotélicos citados, a obra também apresenta elementos do teatro épico brechtiano⁶³, quando o personagem Formigão Saúvo traz uma narrativa musicalizada⁶⁴ e, também, se relaciona diretamente com o público⁶⁵ em alguns momentos, gerando quebra de quarta parede⁶⁶.

Pensando num público-alvo, nos aspectos lúdico, musical e fluido, a dramaturgia de Lúcia di Sanctis segue uma linearidade apostando em “plot twist⁶⁷”, que marca a reviravolta do fluxo dramático da narrativa, o qual vai além do problema central dos personagens e

⁶² A ação dramática é a intenção motivadora, a força de onde se originam os acontecimentos entre os personagens. É a ação carregada de emoções, sentimentos e acontecimentos cronologicamente dispostos durante o desenrolar da peça que dá ritmo e intenção dramática à cena.

⁶³ A partir da perspectiva brechtiana, o teatro épico é um drama narrativo que nos oferece uma análise crítica da sociedade, procurando mostrar a realidade em vez de a representar, para levar o espectador a reagir criticamente e a tomar posição. O elementos brechtiano são respectivamente: quebra da quarta parede, onde há interação direta com o público; personagens não representam indivíduos, mas sim a classe social em que vivem; os Gestus, movimentos repetidos dos atores que classificam a classe de seus personagens, como instrumentos para afastamento e análise; usar a história como metáfora; e usar o grotesco no fazer cômico (ROSENFELD, 1975).

⁶⁴ Refere-se ao elemento brechtiano “songs”.

⁶⁵ Refere-se ao elemento brechtiano da “quebra de quarta parede”.

⁶⁶ A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, o recurso teatral da quebra de “quarta parede” ocorre quando há interação da plateia na ação dramática, entre personagem e público.

⁶⁷ *Plot twist* é uma reviravolta inesperada no enredo de uma narrativa, seja ela textual ou encenada, que muda completamente o resultado de uma história ficcional

aponta diversas temáticas que atravessam o contexto em que os personagens estão inseridos, a exemplo da transformação do antagonista da história em vilão recuperado.

É também uma estratégia pedagógica presente nas obras dramáticas da artista, colocando o seu ponto de vista sobre a complexidade dos personagens, não determinando a narrativa sobre um aspecto maniqueísta. Acredito que, apesar dessa obra infantil apresentar elementos ficcionais, ela também expressa, nas entrelinhas das metáforas evocadas no texto, um espelhamento com a realidade do contexto baiano e brasileiro. Os aspectos do êxodo rural, desigualdade social e impotência perante o descaso dos governantes fazem parte do contexto da história e geram uma reflexão não apenas para o público infantil, mas para os adultos que acompanham as crianças ao teatro; e esse é um papel importante na abordagem cênica do teatro infantil.

2.4 O RATINHO ASTRONAUTA⁶⁸

Figura 5 – Cartaz do Ratinho astronauta



Fonte: Lúcia di Sanctis⁶⁹.

⁶⁸ O espetáculo foi apresentado nos dias 22, 23, 29 e 30 de agosto de 1970 no Teatro Castro Alves. Fizeram parte do elenco: Elcio Sá, Lucia Maria, Alfredo Brito, Otto Muniz, Hélio Agapito e José Eduardo. Programa e Figurino: Vera Lucia e Mariú Dias; Execução de som: Cerqueira; Iluminação: Ronaldo Senna; Execução de Iluminação: Henrique Allatta. O espetáculo contou com colaboração do DESC (Secretaria da Educação e Cultura).

⁶⁹ SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo O ratinho astronauta**. [S. l.: s. n.]: 1970b. Arquivo pessoal não catalogado.

2.4.1 A ida do ratinho Zero Um à Lua e a inspiração da autora

Essa obra estreou no ano seguinte à obra *A formiguinha professora* (1969) e marca a sequência de dramaturgias autorais da artista Lúcia di Sanctis. Apesar de sua originalidade, *O ratinho astronauta* (1970) não teve muitas temporadas e, por isso, nos registros pessoais da autora, não há muitos documentos sobre a obra, apenas texto datilografado da peça, cartazes, fotografias e poucas publicações em jornal, sem indicação de data ou o veículo ao qual pertencia, mas foi possível identificá-los a partir da historiografia do teatro baiano. Contudo, os registros preservados por Lúcia mostram que a obra foi bem recebida pela cena teatral e a temática da ida do homem à Lua e do ratinho que se torna astronauta dialogam com o contexto em que o espetáculo foi escrito e encenado.

Em 20 de julho de 1969, o Apollo 11 chegou à Lua⁷⁰, em agosto de 1970, Lúcia estreia o espetáculo *O ratinho astronauta*. Esses fatos não se tratam de coincidência, mas de uma forte conexão do trabalho de Lúcia com os acontecimentos inspirados e ficcionalizados a partir de situações que marcaram a época. Como um grande gancho, a temática dessa dramaturgia cativa todos aqueles que se sentem impressionados como o “impossível” acontecendo: a chegada do homem à Lua e a possibilidade de um ratinho se tornar um astronauta. Então, assim como na obra *A oncinha Peteleca* que será escrita por Lúcia nos anos seguintes, a autora busca capturar, como inspiração para seus trabalhos, elementos e fatos que reverberam e causam grande comoção popular no período em que decidia escrever seus espetáculos. Apesar de não haver registro de entrevistas sobre esse trabalho, por meio do qual poderíamos compartilhar suas fontes de inspiração, os elementos em torno da ida do homem à Lua aparecem como referência na própria narrativa.

O texto dramático conta as aventuras do ratinho Zero Um que, inspirado pela ida do homem à Lua, constrói uma espaçonave e decide desbravar o espaço. Motivado pelo desejo de fugir da perseguição do gato Gatex e, por acreditar que a Lua “é feita de queijo”, considera que teria para si mesmo um estoque ilimitado de queijo e estaria a salvo das perseguições diárias. O protagonista da estória divide o seu contexto e motivações com um grupo de amigos: Chiquinha, Vovô, Calunga⁷¹ (o ratinho) e Barra Pesada (o cachorro), que vivem sendo ameaçados pela vilania do gato Gatex, o qual causa várias situações pela vizinhança, como consta no seguinte trecho da obra:

⁷⁰ Apollo 11 foi um voo espacial que marcou a ida do Homem à Lua, tripulado pelo norte-americano responsável pelo primeiro pouso na Lua. Os astronautas Neil Armstrong e Buzz Aldrin alunissaram o módulo lunar *Eagle* em 20 de julho de 1969, às 20h17min UTC.

⁷¹ Forma coloquial de se referir a um tipo de camundongo.

A peça inicia com o Gato tentando roubar as flores de Chiquinha. Depois de algumas tentativas do Gato, aparece Chiquinha regando as flores. O Gato corre e se esconde atrás de um muro. Chiquinha continua cantando despreocupada, súbito o Gato espirra, ela procura, mas não consegue encontrar ninguém.

Chiquinha: Quem será que está por aqui? Ah deve ser o danado do Gato. Nunca vi gato gostar de flores como este, até parece o touro Ferdinando⁷². Vou esconder as minhas flores, porque senão ele pode roubá-las.

Vovô: (entrando) Chiquinha, Chiquinha. Onde está você?

Chiquinha: Estou aqui vovô.

Vovô: Aqui é que você não está coisa nenhuma.

Chiquinha: (alto)Estou aqui vovô. (rindo) O vovô não entende bulhufas de nada. Vou apresentá-lo a vocês, ele é muito engraçado; Eu vou buscá-lo, mas prestem a atenção: Se o Gato aparecer, não deixem que ele leve as flores, tá bom?

(Neste momento aparece o Gato)⁷³

Todos os personagens da obra têm um problema em comum com o gato antagonista e a narrativa em volta da perseguição se desdobra em duplos sentidos. Os estranhamentos do ratinho Zero Um, que se torna astronauta para fugir dos ataques do Gatex, são entendidos por todos do grupo que também desejam distância do vilão:

Vovô: Vamos antes fazer alguns exercícios. O Gatex quando corre parece a Apollo 8. A gente precisa de um bom preparo físico. Vamos lá: Vivo, morto. Vivo, morto...morto..morto...Psiu, estou ouvindo passos estranhos...parece gente.

Chiquinha: Parece que o senhor não quer continuar os exercícios.

Barra: Agora, eu também estou ouvindo algo. (Aparece Zero-um) Já vi esta figura em algum lugar.

Calunga: Parece um gato fantasiado...

Barra pesada: Mas não me é estranho. Onde é que eu vi...Ah já sei, foi na televisão. É o Flash Gordon em mini versão.

Zero-um: Flash Gordon coisa nenhuma. Sou Zero-um, o ratinho astronauta.

Chiquinha: É o Ratinho branco, ele virou astronauta.

Barra pesada: Ele não virou nada, continua sendo ratinho

Vovô: Viva ao nosso ratinho astronauta...Mas...Astronauta faz o quê?

Calunga: O senhor ainda não sabe o que é e fica tão contente?

Vovô: Me conta logo, estou muito interessado em saber.

Zero um: Sou um astronauta, porque vou conquistar um lugarzinho só para mim, não vai ter ninguém. Principalmente nenhum Gatex para me perseguir, seremos os primeiros habitantes.⁷⁴

⁷² Personagem do livro *Ferdinando, o touro* (1936), de Muron Leaf, conta a história do touro Ferdinando, que prefere cheirar as flores ao invés de lutar em touradas. Convocado para atuar nas touradas, Ferdinando evita as provocações tanto do toureiro quanto da plateia, pois, para ele, era mais divertida a vida no campo e viver em paz com a natureza.

⁷³ SANCTIS, Lúcia de. **O ratinho astronauta**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1970a, p. 1. Documento sem Catalogação.

⁷⁴ SANCTIS, Lúcia de. **O ratinho astronauta**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1970a, p. 2. Documento sem Catalogação.

O elemento central da narrativa é a temática da perseguição, o ratinho astronauta deseja ir para a Lua para fugir do gato malvado Gatex, entretanto, o antagonista rouba a nave de Zero Um, e toda turma segue a perseguição a Gatex, agora reconhecido como ladrão. Após toda a perseguição, ao chegar à Lua, o ratinho astronauta Zero Um descobre que ela está habitada por gatos e que o gato Gatex era primo desses habitantes, que não aceitam sua chegada e decidem prendê-lo.

Zero um: Se é para felicidade geral de todos, digam que eu vou. Tchau.

(Entra no aparelho. Escurece o palco e começa a projeção. Enquanto isto abre a cortina, aparece o cenário da Lua com diferentes luzes. A nave e o Zero observando).

Que lugar maravilhoso, parece que estou sonhando. Aqui deve ter queijo para um milhão de ratos. Já sei, vou abrir uma firma e vender queijo para os ratos por um preço de arrasar. (Ouvem-se sons estranhos. Os atores que ficam na Terra, aparecem vestidos de gatos).

Zero um: (Recuando) Parece que tem habitantes. Com essa eu não contava. Que azar!

Gato1: Nós somos os Gatenitas e não suportamos invasores.

Gato 2: O queijo é nosso.

Gato 3: Os peixes também.

Gato 4: Morte aos infiéis.

Zero um: (Tentando fugir) Eu não sou invasor, sou apenas um astronauta.

Gato1: Ah, ah, ah... E quem disse que um astronauta pode invadir o vosso amado satélite?

Zero um; Mas acontece, amáveis gatos, que não sabia que o vosso amado satélite era habitado.

Gato 2: Você da Terra, que se julga tão avançado, não sabe que isto aqui é habitado? Isto nos pertence. Tome nota disso.⁷⁵

Entretanto, a *expertise* de Zero Um faz com que ele consiga, com ajuda de um dos “gatos da Lua”, escapar, voltar para Terra e avisar seus amigos que os gatos que “comandam a Lua” irão atacá-los e dominar todo o planeta. O que a turma de amigos não sabe é que tudo não passa de um grande plano do gato Gatex para aterrorizar a todos, mas ele consegue ser desmascarado e rendido pela turma de amigos, que o envia para Lua para um acerto de contas com os “gatos da Lua”, os quais estão raivosos com as mentiras e peripécias do gato Gatex. O personagem revela seus planos antagônicos e é descoberto por Barra Pesada.

(Barra Pesada começa a parecer espreitando. Vê o Gatex e se esconde)

Gatex: (Saindo feliz) Primeiro os peixes, depois as rosas. Ah,ah,ah...

Barra pesada: (Chamando) Chiquinha, Vovô, Calunga, venham cá. Não tenha medo. Descobri tudo.⁷⁶

⁷⁵ SANCTIS, Lúcia de. **O ratinho astronauta**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1970a, p. 7. Documento sem Catalogação.

⁷⁶ SANCTIS, Lúcia de. **O ratinho astronauta**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1970a, p. 9. Documento sem Catalogação.

Nessa obra, que também apresenta aspectos estéticos brechtianos, onde existe a quebra da quarta parede, alguns personagens se dirigem diretamente ao público, convidando-o para participar da obra, em auxílio aos personagens. Chiquinha e Gato Gatex, por exemplo, dividem seus pensamentos e opiniões diretamente com os leitores e espectadores. As ações dramáticas dos personagens são bem estabelecidas e expressam a dinâmica de cada um no contexto em que estão inseridos na obra: Chiquinha: proteger suas flores e seu camundongo do gato Gatex; Vovô : ajudar a encontrar e prender o gato Gatex; Barra Pesada (cão de guarda): perseguir para capturar o gato Gatex; ratinho Zero Um: viajar à Lua para fugir do gato Gatex, capturá-lo, já que roubou sua aeronave, fugir dos capturadores Gatineos da Lua e retornar à Terra; Ratinho Calunga: fugir do gato Gatex e ajudar seus amigos a capturá-lo; Gato Gatex: roubar as flores de Chiquinha, encontrar a chave da espaçonave para ir à Lua, enganar a turma para conseguir roubar as flores e os peixes. Visualizar essas ações no contexto da obra revela que a narrativa está baseada em como a ação dramática de um personagem interfere ou colabora na ação do outro, gerando conexões importantes entre eles.

O desfecho dramático de Gatex, que acaba sendo capturado e, como punição, é mandado para a Lua, difere do final do vilão de *A formiguinha professora*. Na conclusão da narrativa, todos se sentem aliviados, comemoram e ficam felizes por morarem na Terra. O antagonista se mostra arrependido e, apesar de contribuir para todas as reviravoltas da trama, recebe um castigo por suas perseguições e malfeitos, uma moral da estória bem determinada, onde o “bem” vence o “mal”, com os injustiçados alcançando a “justiça”, ou ainda o acerto de contas pelas "consequências dos seus atos”.

Importante perceber que a autora, inspirada pelo acontecimento que gerou comoção mundial, também transfere essa inspiração para seus personagens, os quais encontram, na metáfora da chegada à Lua, a esperança de um futuro diferente, de realização daquilo que é “aparentemente” impossível de acontecer. A Lua como metáfora de solução para os problemas "terrenos"; a fuga como elemento de resolução das questões do presente; a perseguição do gato Gatex simbolizando as perseguições da realidade de uma época de ditadura militar, de liberdades cerceadas, que limitam, em alguma instância, os desejos individuais. É muito presente nos trabalhos infantis para teatro o aspecto educativo de que “algo é para ser aprendido” com a estória contada na cena. Entretanto, nem sempre esse aspecto é privilegiado na cena baiana da década de 1960 e 1970.

No mesmo ano em que faz as declarações a respeito de Stopem, Stopem!, Roberto Duarte dirige *Pluft, O Fantasminha*, texto para crianças de Maria Clara Machado. Pretendendo uma modernização da peça, já que “a criança não acredita mais em

fantasma vaporoso e sim em fantasma armado de metralhadora e fuzil” (A Tarde, 29.07, 1968), o diretor se opõe ao teatro infantil ancorado nas lições de moral, de boas maneiras e de educação doméstica. Para essa infância que, em contato com o cinema e a televisão, vê se alterarem as visões do bem e do mal, o caminho é mostrar que tais conceitos não estão pré-estabelecidos “e que a cada momento cada um terá que optar por um ou por outro com dificuldades de reconhecê-los cada um de per si”. O diretor valoriza o sentido poético e humano contido no texto de Maria Clara Machado, evitando as “palhaçadas”. (LEÃO, 2009, p. 101).

Existem nuances entre o teatro infantil que visa a causar reflexões para público que lhe é direcionado, e o teatro que prioriza divertir e entreter seu público enquanto passa uma mensagem a ser refletida. Este segundo modo, que exclui o outro, se faz presente nas obras de Lúcia di Sanctis. Nesse sentido, a crítica baiana se posicionava, frequentemente, em relação a esse campo teatral em efervescência no período, no entanto, os debates sobre o assunto nem sempre se preocupavam, de fato, com o público infantil, e sim com uma visão de como esse teatro deve ser feito esteticamente e qual narrativa é de maior valia. Ainda assim, em contraponto, Lena Franco, atriz e diretora de peças infantis, ao responder “Onde está a pedagogia do teatro infantil?”, ressaltava que a

[...] principal virtude moral que dou aos meus espetáculos é de trazer o otimismo e a calma. A única virtude pedagógica que se lhes pode atribuir seria, eu creio, o poder de fixar totalmente a atenção das crianças durante 40 minutos. De lhes ensinar a escutar e a se revelar tomando partido ou tomando consciência do outro, seu amigo, seu camarada, seu adversário, descobrindo a força de uma reação coletiva do bem contra o mal a tornar-se o espectador crítico e consciente, que será uma vez adulto. (JORNAL A TARDE, 1967 *apud* LEÃO, 2009, p. 102).

Conhecida pela direção do espetáculo *Dona Patinha Vai ser Miss* (1967), Lena expõe, conforme aponta Leão, o problema da função didática no teatro infantil, atentando para o fato de que, se o teatro infantil está colocado em um plano de caracterização dos valores e verdades éticas manipulados didaticamente, com a finalidade de ordenar a imaginação dispersiva da criança, não se pode dizer que exerça a função única de “moral da história”. Nos trabalhos de Lúcia, isso se faz bastante presente. Nem sempre numa perspectiva do “bem e o mal”, mas, na maioria das vezes, sobre “as consequências das ações empreendidas pelos personagens”. Nesse sentido, sua obra tem um aspecto reflexivo, que conversa diretamente com a realidade das crianças. O aspecto lúdico e ficcional auxilia a autora a afirmar sua perspectiva sobre o mundo e as relações. Assim, a sua escrita evidencia a personalidade da artista e seus propósitos no teatro, a relação desses com a educação, a infância e com as fragilidades sociais.

2.5 A ONCINHA PETELECA⁷⁷

Figura 6 – A divulgação do desenho da oncinha



A Oncinha Peteleca

Estreará, no próximo dia 17, às 17 horas, no Teatro Castro Alves, a peça infantil "A Oncinha Peteleca", de autoria de Lúcia Di Sanctis, que também dirige o espetáculo, que mostra o lado bom da oncinha que fugiu do zoo e depois de muito zanzar acabou melancolicamente abatida por um tiro de espingarda. Segundo Lúcia Di Sanctis, na sua peça ela procura mostrar Peteleca não como uma onça, "mas como uma artista, que devido à sua fama em sua terra foi convidada a se apresentar no programa do Chacrinha e do Sílvio Santos. Como nada disso aconteceu, Peteleca fugiu à procura de um circo para mostrar suas habilidades artísticas e fazer uma criança sorrir. Para realizar este sonho, tem que se defender do Rei Leão, o bom de samba e baiano". No espetáculo há a integração teatro-circo, com um show de palhaços e números de magia, com a participação direta das crianças espletadoras. Do elenco fazem parte Heloisa Andrade, Antônio Livino, Jackson Santa Bárbara, Ana Fachinetti, Sérgio Fachinetti, Djalma Pacheco e o Mágico Zo. Cenário de Mariú Dias e iluminação de Enrico Allata. O espetáculo conta com a colaboração da Secretaria da Educação e Cultura, e será levado nos dias 17, 18, 24, 25, 31 do corrente e 1o. de abril.

Fonte: Jornal A Tarde⁷⁸

⁷⁷ O espetáculo foi apresentado, em sua primeira temporada, no Teatro Castro Alves, nos dias 17, 18, 24, 25, 31 março e 1 de abril de 1973. Fizeram parte do elenco: Eloisa Andrade, Antonio Livino, Jackson Santa Bárbara, Ana Fachinetti, Sérgio Fachinetti, Djalma Pacheco, O mágico de Oz. Cenário de Mariú Dias; iluminação: Enrico Allata. Produção: DESC (o espetáculo conta com a colaboração da Secretaria da Educação e Cultura).

⁷⁸ A ONCINHA Peteleca. **Jornal A Tarde**, Salvador, p.1, 14 mar. 1973a.

2.5.1 Peteleca, “Atenta e Forte”

A *oncinha Peteleca* foi um espetáculo teatral que contribuiu significativamente para a carreira de Lúcia, pois a inspiração da peça surgiu de um acontecimento de grande repercussão em Salvador: por volta de 19 de outubro de 1972, capturou-se uma pequena onça que fugiu do zoológico da capital. O documento que inspira a obra consta do arquivo da autora: parte de um recorte de jornal sem catalogação intitulado “Há um ano, a “Peteleca” virou a cidade de cabeça pra baixo”, descrevendo a fuga e a captura da Onça, que, em 15 de novembro de 1972, se tornou “candidata do povo” à vereadora de Salvador. Seu “carisma” na comunidade local inspirou, por meio do espetáculo, um novo desfecho para a personagem. Em seu acervo, Lúcia preservou o texto teatral da obra datilografado, juntamente a cartazes do espetáculo, notas em jornais da capital baiana, alguns sem identificação, fotografias de cena e programas de teatro feitos com palavras cruzadas e espaço de pintura para as crianças.

É uma característica marcante nos trabalhos de Lúcia di Sanctis observar acontecimentos que reverberam na capital baiana ou até mesmo em sua própria trajetória, e nessa obra esse aspecto se torna mais evidente. A inspiração para a escrita da estória da onça Peteleca vem de uma matéria jornalística, mas Lúcia apresenta uma outra perspectiva sobre a narrativa noticiada na imprensa, construindo uma nova trajetória e um outro ponto de vista, transformando-a em artista. Peteleca é espelhada em uma onça que realmente existiu na década de 1970 e ficou muito conhecida na capital baiana por ter fugido do zoológico da cidade, ficando “desaparecida” durante um ano.

Os diversos boatos sobre suas andanças e aparições pela cidade ganharam espaço na cidade, a ponto de ela ser “eleita” vereadora como uma “candidata do povo”. Sua morte, sob a emboscada do pelotão da Polícia Militar da Bahia e, posteriormente, seu empalhamento, transformado em símbolo no zoológico de Salvador, foram contados nos jornais com bastante destaque. Aproveitando-se da dimensão do “carisma” e da repercussão desse acontecimento, Lúcia di Sanctis *imortaliza* a memória da Onça Peteleca sobre sua própria perspectiva ficcional, levantando também temas importantes para o “mundo dos humanos”, como a dificuldade de ser artista, a perseguição e o preconceito.

Assim, o espetáculo conta a estória de uma onça que foge do zoológico para ser artista e encontra, em seus perseguidores, uma forte repressão aos seus sonhos. Antes de escapar, Peteleca é marginalizada, vista como perigosa e é rechaçada por alguns personagens da trama, como o macaco Quinho e o Rei Leão, que são contra sua permanência no zoológico, criando situações para a tirarem do seu espaço e, mais tarde, perseguindo-a pela cidade. Seus

problemas começam quando os bichos falam que ela seria a onça mais querida do zoológico e, devido a sua beleza, seria eleita a rainha do local no próximo carnaval.

Bicho I: Garotada, uma salva de palmas, para nossa oncinha Peteleca. De hoje em diante ela será a onça mais querida do Zoológico.

Bicho II: Veja como ela é linda...

Bicho II: No próximo carnaval ela será eleita a rainha do Zoológico (Música bem alegre, todos dançam e cantam. Depois de algum tempo voltam para os bastidores, logo que a turma sai, o macaco e a preguiça saem do esconderijo).

Macaco: (Saindo do esconderijo) Achei esta Onça muito feia e também parece malvada, além de Onça, com o nome de Peteleca isso não me agrada...

Preguiça: (Rindo) ha...ha...ha...

Macaco: Não vi nada para você achar graça, muito pelo contrário, acho que as coisas de agora por diante vão ficar pretas.

Preguiça: Eu acho que pior que a preguiça é o medo.

Macaco: Por que a senhora diz isso?

Preguiça: Você está com medo...só porque ela se chama Peteleca? Não há razão para tanto medo.

Macaco: Você diz isso porque não sabe o que significa Peteleca; se você soubesse estaria morrendo de medo (Neste momento ouve-se um barulho e o Macaco fica se tremendo de medo)⁷⁹

A postura antagonista do Macaco Quinho, o qual, movido pelo medo, demonstra desgostar da oncinha Peteleca, acontece ainda nas primeiras páginas do texto, gerando, posteriormente, insegurança e inimizade entre a Oncinha e o Leão, o rei do zoológico. O personagem afirma que a chegada da Onça deixou “as coisas pretas”, essa afirmação no contexto está associada às coisas “ficarem ruins”. Ainda que não possamos confirmar como uma visão crítica ou intencional da autora, é importante refletir o quanto frases como essas, que podiam evocar questões racistas, eram naturalizadas no período em questão.

O personagem do Macaco Quinho não consegue convencer D. Preguiça de que a onça é malvada e, por isso, Peteleca consegue seu apoio, dividindo seus sonhos de ser artista de circo, sua tristeza de ter sido enganada e capturada pelo zoológico, e, também, seu desejo de fuga, apoiado pela amiga preguiça. Entretanto, escapar não resolve os problemas de Peteleca, pois o Rei Leão, sentindo-se ameaçado com o risco de a onça roubar o seu trono, articula uma perseguição por toda a cidade. Assim, seu nome ficará estampado em todos os jornais, em troca de recompensa para quem conseguir capturá-la. Dessa forma, Peteleca passa ser definida como a “onça perigosa”, de quem todos têm medo. Injustiçada, ela encontra, na amizade com

⁷⁹ SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973, p. 1. Documento sem Catalogação.

Joãozinho, a possibilidade de se apresentar num circo do Corujão e mostrar às pessoas que não precisam temê-la.

Onça: O que posso fazer para acreditarem em mim? Não sou uma onça má, sou uma artista (Pegando o jornal). Ah que bom...será que neste jornal tem algum anúncio pedindo artistas para trabalharem no circo (música enquanto Oncinha lê o jornal). Não é possível! Nem o endereço de um circo. Estou tão cansada que está me dando vontade de desistir. Não desistirei, vou continuar, procurando. Mas meu Deus que é isto? (Lendo jornal) Onça Peteleca foge do Zoológico. Meu nome nos jornais/ Tenho que me esconder o quanto antes.

Narrador: E a oncinha saiu procurando, procurando, sem encontrar aquilo que era muito importante em sua vida. Devido às dificuldades que tinha encontrado, já estava procurando o caminho de volta para o zoológico...quando...(Entra no palco um garoto carregando lenha. Este cai de cansado)

Onça: (Entra e vê o menino caído; tenta ajudá-lo) O que terá acontecido com este menino? (tira a lenha de cima do menino)

João: (Assustado) Eu não...Eu n-ão (Levantando) Quem é você?

Onça: Você não está vendo? Eu sou uma onça. Mas não pense...

João: A senhora está querendo me devorar.

Onça: Nada disso...não tenha medo de mim, eu sou Onça, mas não sou má.

João: Porque você está disfarçada de gente?

Onça: Eu disfarçada? Não, eu me visto assim porque sou artista

João: (Rindo) ha...ha..ha...artistas?

Onça: Sim, estou procurando um circo para trabalhar.⁸⁰

Para infelicidade da heroína da peça, o circo se torna uma armadilha para capturá-la. O Leão disfarça-se de dono do circo para enganar Joãozinho, que é capturado, mas conseguem fugir e encontrar o verdadeiro circo do Senhor Corujão, o qual, também interessado na recompensa pela onça, aprisiona-a junto com Joãozinho novamente. Por meio do plano de apresentar um show, convencem o palhaço e o mágico do circo a ajudá-los. No desfecho da trama, o domador encontra a oncinha no circo para nomeá-la rainha do zoológico. Ao dizer que deseja ser artista e não rainha, o Sr. Corujão muda de ideia ao ver o talento de Peteleca e decide então levar o circo para o zoológico. Finaliza com todos dançando e cantando.

Palhaço: Palmas para o macaco Sabidão que ele merece. E agora, o grande mágico da cartola falante. (Entra o mágico e faz o show) e agora a nossa grande atração internacional: A... A... A...A Oncinha Pe-te-le-ca. (a oncinha canta e dança)

Domador: (Da plateia) Encontrei o circo, a oncinha deve estar lá dentro assistindo o espetáculo que me parece muito animado.

Onça: (Percebendo o domador) Quem me salva, eles querem me prender.

João: Logo agora que este domador foi aparecer, só para atrapalhar.

Onça: Ai...ai...minha perminha...dói muito.

⁸⁰ SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973, p. 10. Documento sem Catalogação.

Domador: Mas oncinha, eu não quero te prender, vim aqui para avisar que você foi eleita a rainha do zoológico.

João: Pessoal, a oncinha foi eleita a rainha do zoológico, palmas para ela.

Palhaço: Oncinha, você recebe esta notícia e ainda fica triste?

Onça: Prefiro ser artista. Voltando pra lá não poderei trabalhar no circo

Corujão: Eu acho que pode.

Onça: Senhor Corujão, o senhor aqui? O senhor está falando sério?

Corujão: Estou sim, oncinha. Quando cheguei que assisti este espetáculo maravilhoso se realizando, fiquei tão feliz, que tive uma ideia

Macaco: Qual senhor Corujão?

Corujão: Levar meu circo para o zoológico.

Macaco: Viva ao senhor Corujão...viva!

Todos: Viva!

Onça: Quando, senhor Corujão?

Corujão: Agora mesmo Oncinha. Vamos lá (Todos saem cantando e dançando)

FIM.⁸¹

A dramaturgia do espetáculo *A oncinha Peteleca* traz elementos fortemente ligados ao teatro épico brechtiano. E os elementos como quebra de quarta parede, musicalidade, narração em formato de teatro épico, mensagem direcionada e interação com o público são muito presentes na dramaturgia e se adequam para aproximar o público infantil da obra. Por isso, a estrutura dramaturgic é elaborada para que o público possa participar, se envolver e ser envolvido, tirar suas próprias conclusões dessa narrativa, antagonizar ou protagonizar os lugares dos personagens, inclusive movimentando o palco para o público e o público para o palco, elementos presentes nas indicações dramáticas do texto teatral, e com a quebra de quarta parede auxiliando os personagens a interagirem e dialogarem com o público.

Cenário: No primeiro ato; Jardim Zoológico. No segundo fachada e interior.

Narrador: Boa tarde...pessoal...não...assim não, está muito fraco.

Boa tarde...agora sim.

Estamos aqui para contar a vocês uma estória interessante: quem não ficar quietinho vai virar papagaio falante.

A estória da Peteleca se passou na Bahia terra boa muito boa, por todos muito querida por isso a estória da Peteleca, por todos ficou conhecida. E agora minha gente apertem o cinto ou o barbante porque lá vai a estória da Peteleca para muitos interessante e para todos emocionante.

Disso tenho certeza, porque quem contou garante.

(Narrador sai, entra música, começa o espetáculo)⁸²

⁸¹ SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973, p. 10. Documento sem Catalogação.

⁸² SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973, p. 1. Documento sem Catalogação.

O narrador, indicado no trecho acima, é responsável por contar a estória para o público e, ao mesmo tempo em que conversa com ele de forma cômica e debochada, propõe uma relação próxima com o espectador. O espetáculo evoca, por meio da dramaturgia, elementos circenses e teatrais em diálogo com a temática da obra, onde a protagonista, Peteleca, deseja ser artista de circo e os personagens, como o palhaço, o mágico, o macaco do circo e o dono do Circo, Sr. Corujão, trazem esses elementos para a ação dramática do espetáculo.

Do ponto de vista da narrativa, a peça apresenta seus personagens com muita simplicidade e descontração e, aos poucos, os problemas centrais vão surgindo e se desenrolando, dando um plano de fundo dramático para os acontecimentos que atravessam a protagonista da estória entre os cenários do zoológico, da cidade e do circo. Talvez a força imagética e lúdica do universo ficcional onde acontece a interação dos personagens, que são animais do zoológico que falam e interagem com o público, passe uma atmosfera para o espetáculo repleta de reviravoltas e intensidade. Porém, de forma sutil, por meio da “caça à onça peteleca” e da afirmação de que “oncinha que também é artista”, vão se formando metáforas e alegorias não apenas sobre a fuga da onça, acontecimento na cidade de Salvador, mas refletindo sobre as perspectivas políticas do período em questão relacionadas à perseguição aos artistas pela censura e à sua desmoralização, considerados como perigosos perante a ditadura militar.

Preguiça: Ah! Sim, a Onça? A Onça já era...

Leão: Já era, como assim, quer dizer que...?

Preguiça: Ela acaba de fugir. Por isso eles queriam me prender acusando-me de ter soltado a D. Onça.

Leão: Ah... então ela fugiu? ha...ha...ha Tenho uma ideia, vou combinar com eles.

Preguiça: O senhor também está querendo perseguir a Onça, não é?

Leão: Não...não...D. Preguiça, não é bem isto, é que aquela fedelha não pode tomar meu trono de jeito nenhum. Tenho certeza que eles farão um acordo comigo tranquilamente, é só eu fazer a proposta.⁸³

Os artistas são perseguidos, enjaulados, torturados, mal compreendidos, vistos como perigosos, marginalizados nos meios de comunicação, a possibilidade de ser artista se torna cada vez mais difícil.

Segundo Marcelo Ridenti (2007), em toda a América Latina, do final dos anos 1950 até a década de 1970, muitos artistas e intelectuais viveram o dilema “entre a pena e o fuzil”, isto é, uma “cisão fáustica” entre desenvolver sua ocupação específica ou participar do processo

⁸³ SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973, p. 5. Documento sem Catalogação.

de transformação social mais amplo, que teve seu marco decisivo com a revolução cubana, em 1959. No Brasil, em especial, esse dilema ganhou tal vulto que já se falou em relativa “hegemonia cultural” de esquerda na década de 1960. Florescia um sentimento de brasilidade ao mesmo tempo romântico e revolucionário (RIDENTI, 2007).

Relacionando esse cenário com a narrativa da obra, nas últimas páginas, a oncinha fala (SANCTIS, 1973, p. 11): “(chorando) que vida difícil esta de artista...”, após ter sido presa pela segunda vez, agora pelo Corujão, dono do circo. Esses aspectos remontam a intenção de Lúcia de trazer um outro olhar para personagem que reverberou no imaginário social da capital baiana, colocando-a dentro de uma perspectiva artística, circense, cômica e, ao mesmo tempo, trazendo reflexões sobre a condição de ser artista em 1973, diante da marginalização profissional, de perseguições políticas e incompreensões sociais. De acordo com Franco (1994),

Sem dúvidas, o Departamento de Censura arruinou o teatro brasileiro durante esses anos, esvaziando-o de bons textos e de boas propostas. Em 1975, artistas e produtores teatrais já estavam trabalhando com texto liberados anteriormente, com besteiróis inventados ou com velhos clássicos da dramaturgia universal, destituídos de periculosidade. Escrever pra quê, então? Em matéria imediatamente posterior ao incidente de Ringue, a Tribuna da Bahia registrou o veto a 400 obras dramáticas entre 1968/75 no país, numa média assombrosa de 50 textos por ano. (FRANCO, 1994, p. 222).

A referência citada por Franco (1994), o *Jornal da Bahia*, datado de 13 de junho de 1975, escrita por Carlos Borges, reflete o estado de perseguição constante da censura a artistas e espetáculos. E, apesar dessa realidade não afetar diretamente produções de teatro infantil na capital baiana, elas reverberam no imaginário e no cotidiano da classe artística desse período, por isso a narrativa de Lúcia di Sanctis, seja em *O Ratinho Astronauta* (1970), seja em *A oncinha Peteleca* (1973), expressa, metaforicamente, o estado de alerta e perseguição ao qual o ambiente teatral era atravessado. Compreender que essas questões podem ser trazidas, inclusive na narrativa de peças infantis, escondidas sob a justificativa de inspiração de um acontecimento local, revela o quanto também esses detalhes são despercebidos, seja pela censura, seja inclusive por outras instâncias da sociedade baiana, apegadas ao aspecto lúdico do entretenimento do teatro infantil.

2.6 O CARTÃO DE VISITA QUE ATRAI OS HOLOFOTES DA IMPRENSA BAIANA

Nesta parte, analisamos as obras que marcam o início da carreira de Lúcia di Sanctis, no final da década de 1960 e no início da década 1970, por meio de fontes jornalísticas

preservadas em seu acervo. É importante frisar a intencionalidade desses registros que, por fazerem parte do acervo pessoal da autora, estão sobre o “seu próprio grivo”, que privilegia os momentos de prestígio do seu trabalho. Tendo em vista essa questão, por meio do cruzamento de fontes observamos a relação desses registros pessoais com as referências da historiografia baiana, percebendo se de fato existem pontos de conexão entre esses contextos, pois alguns trabalhos são citados em análises sobre a história do teatro baiano apenas de forma superficial, o que traduz a (pouca) importância dada para esses espetáculos no campo acadêmico. É possível concluir, por meio desses registros de imprensa, qual aspecto da sua carreira a autora considerava importante preservar, seja para si mesma ou para posteridade.

O elemento recorrente, o qual demonstra a forma com que Lúcia é lida nos jornais da capital, é a legitimação do seu trabalho atrelado a sua formação no curso de Direção Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Nesse sentido, compreendemos a dimensão do seu currículo na visibilidade de suas obras e nos espaços que consegue adentrar e quais critérios de “passabilidade” a formação acadêmica lhe permitiu na cena teatral baiana.

Um aspecto a ser levantado nesses registros é como o repertório de peças infantis, escritas ou adaptadas por Lúcia, é sempre evocado, como se uma produção fortalecesse o crédito do próximo espetáculo a ser lançado, como um esteio para credibilidade do seu trabalho, a exposição de um amplo conjunto de trabalhos como chamariz de sua trajetória.

Esse elemento quantitativo, expressa quais aspectos eram considerados importantes no fazer teatral do período, e que possivelmente a quantidade de trabalhos produzidos poderia ser compreendida como sinônimo de prestígio para o artista. Entretanto, a historiografia baiana aponta que nem sempre os “dados quantitativos devem, necessariamente, cruzar com os referentes qualitativos para que se possa avaliar a contribuição dessas realizações, verificando-se de que maneira esses espetáculos, para crianças, são alçados a um patamar expressivo como manifestação artística

Esse é o recurso de que lanço mão para aquilatar até que ponto os artistas baianos inventaram e imaginaram as encenações, inovando o gênero. Para isso, tomo como ponto de partida muito mais o que se diz, já que não posso dar conta do que a cena revela, embora tenha assistido a algumas das produções realizadas entre 1967 e 1968. Ressaltamos a inventividade de *Pluft, O Fantasminha*; o apurado cuidado das superproduções do Teatro de Equipe⁸⁴, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Gata*

⁸⁴ O Teatro de Equipe foi fundado pelo diretor Manoel Lopes Pontes, o qual representa um contraponto a Lúcia di Sanctis na cena do teatro infantil na Bahia. Manoel Lopes Pontes – ator e diretor – iniciou carreira ao entrar como aluno na segunda turma da Escola de Teatro da UFBA, em 1957. Em 1961, formou o segundo grupo profissional de teatro da Bahia, o Teatro de Equipe, estreando com a peça *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho. Em 50 anos de carreira, já montou mais de 60 espetáculos, 32 deles para o público infantil. O Teatro de Equipe atravessa a década de 1960, objetivando montar autores nacionais, de apelo popular, e apresenta *Do Tamanho de um Defunto*, de Millôr Fernandes. Após um longo período de inatividade, o Teatro de Equipe monta os infantis *O*

Borrallheira, Peter Pan e Ali Babá e os Quarenta Ladrões, dirigidas por Manoel Lopes Pontes; O Consertador de Brinquedos, de Stela Leonardos, montagem que projeta Haroldo Cardoso como diretor. Em 1969, Deolindo Checcucci⁸⁵ dirige uma versão de A Bela Adormecida, impregnando-a de elementos tropicalistas. (LEÃO, 2009, p. 102).

A partir dos exemplos apontados no trecho anterior, podemos observar quais trabalhos e autores receberam o mérito por meio da academia, a exemplo de Manoel Lopes Pontes que, a partir do Teatro de Equipe, construiu um nome de destaque na cena do teatro infantil da capital, e Deolindo Checcucci, que possui um acervo digital do seu trabalho construído pela Equipe de Textos Teatrais Censurados (ETTC)⁸⁶, com documentação proveniente de diferentes arquivos/acervos, organizada em sub-dossiês correspondentes aos seis textos teatrais que compõem o dossiê, como *A Bela e a Fera (1985)*; *A galinha dos ovos de ouro (1985)*; *A roupa nova do rei (1977)*; *Julinho contra a bruxa do espaço (1970)*; *Um dia, um sol (1975)* e *Um, dois, três, alegria (1975)*. Ainda assim, o acervo pessoal de Lúcia possibilita o cruzamento dessas fontes, ainda que aposte no valor artístico da autora a partir do reconhecimento da imprensa baiana e do público que a acompanha.

Outro elemento elucidativo para compreensão dos registros em questão é que a efemeridade do teatro é fator predominante na tentativa de se fazer seu registro por meio da história. Sendo perpassado por essa fragilidade, esbarramos nas dificuldades em localizar, por exemplo, quem são exatamente os críticos, colaboradores, cenógrafos, figurinistas, e alguns atores e atrizes que aparecem em meio a essa narrativa. Ainda que, por vezes, as lacunas persistam, o trabalho de Aninha Franco, *O Teatro na Bahia através da imprensa – século XX*, é um inventário fundamental para se ampliar essas conexões e conhecer elencos e equipes técnicas de muitas peças.

Rapto das Cebolinhas, de Maria Clara Machado, e *As Aventuras de Ripió Lacraia*, de Francisco Pereira da Silva, o que termina abrindo o interesse de Pontes para o teatro infantil. Na Escola de Teatro participou de *A Almanjarra (1958)* e *A Ópera dos Três Tostões*, entre outros.

⁸⁵ Deolindo Checcucci Neto, entre 1967 e 1968, foi aluno do Curso de Formação do Ator na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Concluiu o Bacharelado em Direção Teatral na Escola de Teatro da UFBA em 1978. Tornou-se Mestre em Direção Teatral na Universidade do Kansas, Estados Unidos, em 1983. Iniciou, em 1970, as atividades como professor no Curso de Teatro e Expressão Corporal, da Universidade Federal da Bahia (CHECCUCCI, 2003). Para informações sobre o autor no acervo <http://www.acervodeolindocheccucci.com> Acesso em: 4 abr. 2022.

⁸⁶ A Equipe de Textos Teatrais Censurados produziu um acervo digital sobre o autor que destaca o seu trabalho no teatro infantil na Bahia

2.6.1 Entrevistando a formiguinha professora

Figura 7 – Formiguinha e a imprensa



Fonte: Lucia di Sanctis⁸⁷

⁸⁷ SANCTIS, Lúcia di. **Recortes de jornais:** Tribuna da Bahia 29 de outubro de 1977, A Tarde 11 de abril de 1969 e Jornal da Bahia 14 de setembro 1975. [S. l.: s. n.]: n. d. Arquivo pessoal não catalogado.

No jornal *A Tarde* de 12 de abril de 1969, apareceu uma foto do espetáculo *A Formiguinha Professora*, acompanhada de um breve trecho de divulgação da temporada aos sábados e domingos no Teatro Castro Alves. Na publicação, consta a imagem dos atores Maria Idalina, Jackson Santa Bárbara, Lúcia Margarida e Ariston Silveira, respectivamente referenciados e caracterizados como personagens de uma forma bem descontraída. Esse trecho recortado e guardado por Lúcia, em seus arquivos pessoais, marca os primeiros registros do ano de estreia do espetáculo, que, ao decorrer do seu sucesso, vai ganhando mais espaço na imprensa baiana.

No dia 16 de agosto de 1969, o jornal *A Tarde* publica, a partir das palavras de Roberto Machado, um artigo com título “Lúcia di Sanctis: Um grande teatro para pequenos”, que, ao mesmo tempo que divulga o espetáculo, também revela as entrelinhas que atravessavam a criação artística da autora. Descreveu Lúcia como “tímida, a simplicidade marcando cada um de seus gestos”⁸⁸, uma artista que falava enquanto acendia vários cigarros. Entre as afirmações da diretora, estava: “O teatro é para mim o mais fácil meio de comunicação”, uma frase que repetiria em outros momentos na imprensa. Em seguida, Roberto Machado mencionou que sua necessidade de se comunicar por meio da arte era comprovada pelas várias tarefas que a artista já havia desempenhado na cena teatral: autora, atriz e assistente. Assim, revelava que a característica de uma multiartista era algo perceptível em sua trajetória. Nessa mesma matéria, Lúcia ainda revela porque preferia dirigir a ser atriz e produtora: “Sabe, eu gosto muito de melhorar as coisas, e melhorar a mim própria, na direção eu consigo isso de forma mais integral” (MACHADO, 1969, p. 1).

Esse é um dos muitos relatos da autora que revelam sua preferência no fazer artístico. Apesar de desempenhar vários “papéis” em sua trajetória no teatro, a direção de peças é o seu lugar de realização pessoal. Roberto Machado continua, em seu artigo, apresentando a primeira experiência de Lúcia como autora, escrevendo a peça infantil *A Formiguinha Professora*, dirigida por ela mesma no Teatro Castro Alves em 1969. Sobre o público infantil, a artista foi direta: “gosto de trabalhar com eles porque são mais sinceros e sabem julgar um trabalho” (MACHADO, 1969). A sinceridade, evidenciada nas palavras de Lúcia, parece uma das principais características para tornar o teatro seu meio de comunicação. Como ela reafirma: “[...] as crianças adoraram, vibraram, reagiram muito bem, e a peça foi um verdadeiro sucesso” (MACHADO, 1969, p. 1). E compartilha, com os leitores, que o texto da *Formiguinha professora* intenciona mostrar uma “formiguinha” desgarrada do formigueiro e a dificuldade

⁸⁸ Palavras do próprio autor da publicação, Paulo Roberto Machado.

que é forçada a enfrentar longe de sua coletividade, conseguindo superar seus problemas quando encontra outros animais.

Partindo dessa frase podemos compreender que Lúcia reconhece o próprio sucesso por meio da reação das crianças, elemento importante sobre o reconhecimento do seu autovalor no trabalho que desempenha, mas não isentando as inseguranças do fazer artístico. A autora revela que, apesar da admiração que tem pelas obras de Maria Clara Machado, ela não possui influência em seu trabalho, afirmando que o seu estilo é completamente diferente. O artigo tem a intenção de divulgar o espetáculo de Lúcia di Sanctis, mas também aborda a experiência e as ideias da própria artista. Interessante observar que, apesar de ter feito poucos espetáculos infantis, antes da estreia da *Formiguinha Professora*, essa obra ganha um olhar privilegiado da imprensa, seja pela repercussão, seja por ser uma obra inédita escrita por Lúcia, e de fato sua estreia autoral.

Prosseguindo na análise do artigo, num subitem intitulado “De fofocas e outras bossas”, Roberto Machado afirma que “a seriedade com que Lúcia di Sanctis encara o teatro demonstra o interesse que ele tem em conhecer de perto os problemas que enfrenta a arte dramática da Bahia”. A partir desse trecho, expõe a problemática de bons atores na cena teatral, de poucos espaços para a produção de espetáculos, revelando a fragilidade estrutural da cidade de Salvador com o fazer artístico teatral na década de 1960. Sobre a postura de Lúcia de Sanctis, ele assinala que “ela é da opinião que a ajuda oficial tem sido muito superficial, não sendo bastante para tornar possível a realização de determinadas montagens” (MACHADO, 1969, p. 1).

E a diretora ainda acrescenta:

A falta de um melhor entendimento e união entre as pessoas que fazem teatro dificulta a profissionalização. Essa gente não percebe por exemplo que quanto mais há trabalho, maior se torna a possibilidade de profissionalizar o teatro. Quanto maior número de peças sejam produzidas, mais aumenta o mercado para atores, diretores e técnicos, assim como ajuda a formação de público, entende? (MACHADO, 1969, p. 1)

Ao longo da reportagem, a autora vai reafirmando a desunião como um aspecto limitador, quando se pensa em produzir espetáculos. Assim, há necessidade de superar inúmeras barreiras colocadas pela própria classe artística que, na maioria das vezes, “encara a coisa como uma concorrência de ordem pessoal”. E solta o verbo trazendo sua própria experiência:

Afirmo isso com experiência, pois sei de pessoas que foram obrigadas a abandonar a função de produtor em vista das fofocas, partidas geralmente de elementos que nada fazem, “criticozinhos” da mesa do Brasa⁸⁹, semeadores de conflitos entre diretores,

⁸⁹ Referência ao botequim local.

atores, e produtores. Tais “críticos” via de regra discursam para uma plateia de uísque e vento. (MACHADO, 1969, p. 1)

O próprio Roberto Machado afirma que, após esse relato, Lúcia, precisa tomar fôlego e encerrar o “papo”, afirmando, com palavras assustadas, que tem “medo terrível de entrevista”. Quase sempre dá uma confusão danada”. Além de falar sobre a própria postura da autora frente ao teatro, há, nesse texto revelador, impressões sobre a cena teatral baiana e como a própria autora ali se insere. Mas não é possível descobrir quem, exatamente, eram os antagonistas na trajetória de Lúcia. Ainda que, a partir dos indícios deixados por ela mesma, possamos afirmar que eles existiam. Pelas palavras da autora, percebemos o incômodo que certas posturas da classe artística, sem citar nomes, lhe causavam e a seu trabalho. A visão que ela mesma tem sobre a competitividade produzida na cena teatral, a crítica informal, e os conflitos que surgem desse território mostram a temperatura e as sensações que atravessavam a artista ao início de sua carreira.

A forma como alguns recortes de jornal foram organizados por Lúcia deixa inviável a localização da data e da origem de algumas notícias, o que demonstra o maior interesse da autora nas considerações sobre a obra, quase sempre elogiosas, em vez da identificação do registro. Ainda assim, em algumas cópias, há documentos que já aparecem com sinalização escrita, feita de forma posterior, de data, local e ano, o que favorece o entendimento que a autora revisitou seu acervo em alguns momentos para organizá-lo e demarcar a temporalidade dos registros.

Entretanto, vejamos o texto seguinte, escrito por Francisco Barreto⁹⁰, sem identificação de data ou jornal onde foi publicado, mas que é possível identificar, por meio da descrição da equipe técnica, que o crítico-autor estava relacionado ao jornal *A Tarde*:

Está sendo apresentada às 17 horas dos sábados, domingos e feriados, a peça infantil, de Lúcia de Sanctis, A FORMIGUINHA PROFESSORA. Lúcia de Sanctis, que já tem boa folha de serviços ao teatro baiano, estreia, agora, como autora. No elenco, Maria Idalina, Jackson Santa Bárbara, Alberti Viana, Lúcia Margarida e outros. Os cenários são de Leonardo Alencar, e figurinos de Lena Robatto. Formada em Direção pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Lúcia de Sanctis, além de autora, atriz e diretora, é um elemento que vem se dedicando mais e mais, ao teatro, sendo a primeira atriz baiana a montar peça da sua autoria. (BARRETO, 1969, p. 1).

Esse trecho que introduz o artigo selecionado por Lúcia vem acompanhado de registros e comentários sobre outros trabalhos e espetáculos de teatro e uma fotografia do ator

⁹⁰ Por meio da comparação de dados presentes na obra historiográfica *O teatro na Bahia através da imprensa, século XX*, de Aninha Franco (1994), pude identificar que esse jornalista era responsável pelas colunas teatrais do jornal *A Tarde*, na década de 1960. Assim, certamente, o texto aqui analisado foi publicado no referido periódico, nesse período.

Jackson Santa Bárbara⁹¹, caracterizado com figurino do personagem Mosquito, com a seguinte legenda:

Jackson Santa Bárbara (foto) que estreou sábado na peça de Lúcia de Sanctis, A FORMIGUINHA PROFESSORA, no papel de Mosquito. A peça será apresentada aos sábados, domingos e feriados, às 17h horas, no Teatro Castro Alves. (BARRETO, 1969, p. 1).

Na fotografia, em preto e branco, o ator que apresenta traços fenóticos do que, à época, seria caracterizado como mestiço, veste um figurino flanelado simples com uma bandana sobre os cabelos compridos, ondulados e gravata borboleta.

As informações contidas nesse texto, apesar da impossibilidade de identificar de qual jornal se trata, demonstram que a publicação ocorreu na época da estreia do espetáculo em 1969, mostrando a recepção e a legitimação da obra de Lúcia em seu primeiro trabalho autoral na cena teatral baiana. Mais adiante, reafirmamos que a aposta da artista no teatro infantil, apesar de desafiadora, marca e caracteriza sua trajetória de multiartista, a qual acredita cada vez mais na sua escrita dramaturgica e na conexão dos seus trabalhos com acontecimentos locais da capital baiana, como vimos.

2.6.2 Nilda Spencer e o ratinho que não aparece muito na imprensa

Figura 8 – Ratinho e a imprensa



Fonte: Nilda Spencer⁹²

O primeiro texto de divulgação sobre o espetáculo *O Ratinho Astronauta*, conservado no arquivo pessoal de Lúcia, não contém data de publicação, mas há indícios de

⁹¹ Jackson Santa Rosa é um ator marcante nas peças infantis desse período, mas não se tem muitas informações sobre ele. Pelas fotografias, podemos inferir que se trata de um ator mestiço e carismático e que esteve presente em diversos espetáculos de Lúcia di Sanctis, a exemplo de *A formiguinha professora* (1969) e *A oncinha Peteleca* (1973).

⁹² SPENCER, Nilda. O ratinho astronauta. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p.1, 22 ago. 1970.

que foi publicado dias antes da estreia em 22 de agosto de 1970⁹³, no jornal *Tribuna da Bahia*. O trecho foi escrito por uma grande figura feminina que marcou a história do teatro baiano, a atriz, professora, tradutora e colunista Nilda Spencer⁹⁴. Em breve resumo, a colunista descreve o espetáculo da seguinte forma: “Trata-se das aventuras de um ratinho muito astuto que resolveu conquistar a Lua, a fim de se livrar da perseguição do terrível Gato Gatex”. (SPENCER, 1970, p. 1)

Logo em seguida, retorna o foco para a autora, descrevendo a formação de Lúcia no curso de Direção da Escola de Teatro da UFBA, mas sem informar as entrelinhas que perpassam a relação das duas, que trabalharam juntas no espetáculo *Esta Noite Improvisamos* (1967), no qual Nilda foi atriz juntamente a outras figuras importantes da cena teatral baiana, a exemplo de Deolindo Checcucci, Sônia dos Humildes e Harildo Déda, e Lúcia foi assistente de direção. Inclusive, durante os anos de 1961 a 1965, como diretora da Escola Teatro, Nilda Spencer também fez parte da formação⁹⁵ de Lúcia di Sanctis. Tendo em vista esse aspecto próximo entre as duas, é possível compreender esse artigo sobre uma perspectiva em que a neutralidade não é um fator a ser considerado e os aspectos de proximidade entre ambas devem ser vislumbrados.

Como nos outros textos examinados, Spencer também ressaltou a preferência artística da autora: “Gosta mais de aplicar a sua atividade na direção de peças, porque, com a direção, há possibilidade de dizer ou esclarecer uma ideia, não somente de quem dirige, como também da que o autor coloca no texto literário” (SPENCER, 1970, p. 1).

Esse aspecto evidencia que, para Lúcia, na direção teatral residia o lugar criativo que, assim como na dramaturgia, a comunicação se dava de forma mais efetiva com o público, e a partir de seu próprio olhar. Dessa forma, os outros trabalhos desempenhados pela multiartista, a exemplo de atuação, produção, cenografia, figurino, dentre outros, eram acionados em função da necessidade de produzir seus próprios trabalhos e do engajamento que Lúcia estabelecia com o fazer teatral, que não se limitava à direção e à escrita. Além disso,

⁹³ O espetáculo foi apresentado nos dias 22,23,29 e 30 de agosto de 1970, às 17 horas, no Teatro Castro Alves.

⁹⁴ Nilda Spencer (1923-2008) foi uma atriz brasileira. Começou a se envolver com o teatro na década de 1950, quando conheceu o diretor teatral Eros Martim Gonçalves, fundador da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Desde então, ligou para sempre sua vida ao teatro. Foram dezenas de peças e interpretações marcantes, que se estenderam também ao cinema. Diplomada na primeira turma da Escola de Teatro da Universidade da Bahia em 1956, logo após, foi a substituta de Martim Gonçalves, por indicação deste. Foi professora por 25 anos na instituição, e ainda atuou como tradutora e colunista.

⁹⁵ Sobre a trajetória de Nilda Spencer. Disponível em: <http://teatro.ufba.br/galeria-nilda-spencer/>. Acesso em: 20 mar. 2022. Também podem ser conferidos de forma mais detalhada no livro em *O Teatro na Bahia através da Imprensa do século XX*, escrito por Aninha Franco em 1994.

seguindo no texto de Nilda Spencer, observamos como Lúcia di Sanctis encarava o teatro infantil como veículo fundamental para o fortalecimento da formação de plateia na capital baiana:

Através do texto cênico, o espetáculo poderá obter de imediato a reação do público. Considera o trabalho de interpretação, apenas um veículo, uma parte do todo. Apesar disso já tem trabalhado diversas vezes como atriz, gostando dos vários papéis que interpretou, confessando mesmo que não deixará de aceitar qualquer proposta se houver oportunidade, dando a mesma intensidade de trabalho que dá na direção dos seus espetáculos. (SPENCER, 1970, p. 1).

Entretanto, para quem não tinha intenção de ser atriz, Lúcia nunca negou as diversas experiências que teve, realizando, nesse período, os espetáculos *A Lição* (1968), de Ionesco, *Gonzaga* (1967), de Castro Alves, *Os Da Mesa Dez* (1967), de Osvaldo Drágun e *A Companhia das Índias* (1968), de Nelson Araújo. Ao afirmar que a atuação é apenas um veículo, Lúcia também abre espaço para a reflexão sobre como poderiam ser, naquele período, limitadas as oportunidades para atrizes negras, por depender de produções e personagens que lhes “coubessem” e gerassem oportunidades para o seu trabalho. Levantando essas questões, inclusive, é possível perceber que, naquele período, existiam poucas mulheres negras no palco brasileiro, e as oportunidades de Lúcia seriam ainda menores caso se limitasse apenas à atuação, pois o seu discurso como atriz seria atrelado à vontade do autor e ao diretor, o que poderia impossibilitar a artista de usar o teatro como veículo de comunicação, sem interferências maiores.

Em artigo⁹⁶ sobre a trajetória de Lea Garcia no Teatro Experimental do Negro, o historiador Julio Claudio Silva aponta que, nas matérias jornalísticas que destacam a atuação da atriz no grupo teatral em seus primeiros anos de atuação no TEN, identificou críticas ao seu desempenho, ao lado dos estereótipos atribuídos à mulher negra (SILVA, p. 24, 2019). Por isso, assim como afirmei em alguns momentos neste trabalho, o espaço da dramaturgia e da direção teatral no período são duas instâncias de poder relevantes a serem ocupadas por mulheres negras.

⁹⁶ Artigo intitulado “Lea Garcia: Narrativas de si e Narrativas sobre uma Dama Negra do Teatro e Cinema 1952-1957”.O artigo apresenta resultados parciais dos projetos de pesquisa “Relações raciais e de gênero nas telas do cinema brasileiro: a trajetória de Léa Garcia entre Orfeu do Carnaval e O Forte (1957-1973)”, fomentado pela bolsa de produtividade de pesquisa da Universidade do Estado do Amazonas, conforme processo nº 2018/00016109 e portaria 141/2019 e “Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Léa Garcia entre o Teatro Experimental do Negro e Ganga Zumba (1951-1963)”, desenvolvido no âmbito do estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Professor da Universidade do Estado do Amazonas e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas.

Retornando à coluna de Nilda Spencer, mais uma vez, nós nos deparamos com as referências às “fofocas” no meio teatral baiano, revelando que o tema era recorrente e explorado em seus depoimentos:

O teatro lhe dá grande satisfação, mas não pode viver exclusivamente dessa profissão, porque não há mercado de trabalho, sendo a grande compensação mesmo proporcionar entretenimento às pessoas. Porque financeiramente falando, o resultado é quase sempre muito pouco. **O que falta no teatro baiano? Casa de espetáculo (logo público), e, uma real tomada de consciência da classe teatral em relação ao profissionalismo** [o grifo é nosso].

O que sobra? Fofocas. Pensa que uma fórmula para se formar um público, além de outras coisas, seria montar casas de espetáculos, e isso faz parte dos seus planos (SPENCER, 1970, p. 1)

A necessidade do profissionalismo na cena baiana é muito evocada por Lúcia em seu diálogo com a imprensa baiana e é uma temática recorrente também no período em questão, pois a fundação da Escola de Teatro da UFBA, em 1956, marca a profissionalização do teatro baiano, antes apenas realizado por pequenos grupos amadores. Como destaca Franco,

A nova situação do teatro soteropolitano definiu-se nos primeiros anos desta década com o funcionamento da Escola de Teatro que, 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, ainda que desfalcados de seus melhores integrantes pela ETUB (Escola de Teatro da UFBA). Infelizmente, nada disso aconteceu num clima pacífico, porque um emaranhado de brigas envolveu surda ou publicamente diretores, atores, técnicos, críticos, colonistas e quem mais esteve ligado, de alguma forma, com a evolução da arte cênica local. (FRANCO, 1994, p. 142).

Assim como descreve Franco, podemos compreender que esse tipo de evolução no teatro desse período foi importante para que se estabelecesse o crescimento do número de casas de espetáculos, o fortalecimento da frequência assídua do público da capital, a visibilidade dos trabalhos na imprensa, a valorização do profissional de teatro, o favorecimento dos direitos trabalhistas e amparo dos órgãos oficiais para as produções de espetáculos. Todavia, não significa que o processo do amadurecimento do teatro na Bahia tenha ocorrido isento de conflitos. Assim, podemos conjecturar que as tais fofocas, insistentemente evocadas por Lúcia, também estivessem relacionadas ao “emaranhado de brigas” no meio teatral, fossem públicas ou apenas nas coxias, conforme mencionado por Aninha Franco.

Sobre a dramaturgia do *O Ratinho Astronauta*, ao final da coluna, Nilda Spencer retoma a divulgação do espetáculo, afirmando que o texto teatral foi baseado na conquista do homem à Lua, “dentro da imaginação da criação”, sendo, assim, um elemento externo, podemos acrescentar, que caracterizava a ficcionalização nas obras da autora. Para além das diversas questões sobre o contexto da cena teatral baiana do período, o texto de Spencer evidencia, de

forma significativa, especialmente legitimando, a trajetória de Lúcia no começo da década de 1970, tanto pela relevância de quem escreve o artigo, como por revelar o ponto de vista artístico, político-ideológico da artista no fazer teatral e as motivações que permeiam sua narrativa pessoal e profissional. Por que teatro infantil? O que lhe motiva no fazer teatral? Quais são os problemas da cena teatral baiana? Esse aspecto diretivo da publicação mostra elementos da personalidade de Lúcia, suas crenças, seu posicionamento, o seu olhar para o fazer artístico de forma ampla, sincera e desnudada. E, naquele período, quem iria contrariar algo escrito e legitimado por Nilda Spencer?

No jornal *A Tarde*, de 29 de junho 1970, a matéria jornalística visava a divulgar dois projetos artísticos de Lúcia di Sanctis, descrita como “uma jovem que faz teatro sério, por vocação e por amor à arte”, afirmava-se que seu último espetáculo, *Você vai, eu fico*, de teatro musical voltado para adultos, fora à cena no Teatro Vila Velha. Nas palavras do autor, não creditado na publicação, “obteve a melhor repercussão nos meios artísticos”. E nas palavras de Lúcia, “a coisa foi tão boa que já recebi convite para montar o show no Rio de Janeiro e São Paulo. Vamos fazer força para atender, mas tudo vai depender dos recursos, pois uma viagem desta natureza não se faz apenas com boa vontade” (DEPOIS..., 1970, p. 1).

Em minhas palavras, percebo por meio de alguns registros de imprensa trazidos nessa parte do trabalho, que Lúcia mostrava-se bem “pé no chão” quando o assunto eram os recursos financeiros para produção de seus trabalhos, ainda que “corresse atrás” de financiamento pelos órgãos oficiais do governo. Em muitos momentos, usava de criatividade para realizar parcerias com colaboradores, aspecto muito comum na cena teatral do período. Os artistas que não vinham das elites buscavam, por meio de apoiadores, produzir seus projetos, já que contar com a bilheteria nem sempre era a escolha mais acertada no fazer artístico teatral. Após o artigo divulgar o espetáculo *Você vai, eu fico* (1970), chegou a vez de se falar sobre o próximo projeto da autora, *O Ratinho Astronauta* (1970). Lúcia afirmou já estar preparando o espetáculo para o mês de agosto, descrevendo o processo da seguinte maneira:

É uma peça moderna, não uma estilização, deixando a criança compreender, através do mundo da fantasia a luta do bem contra o mal. É, em resumo, a estória de um ratinho que vive perseguido por um gato com pretensões de ser dono da Terra e com isto acabar com todos os ratos. O ratinho mais fraco abandona o planeta Terra em busca de tranquilidade na Lua e acaba sendo conquistado. (DEPOIS..., 1970, p. 1).

Esse registro é um dos poucos referentes ao *O Ratinho Astronauta*, revelando as intenções de Lúcia com a narrativa do espetáculo. A partir da temática da “luta do bem contra o mal”, e afastando aspectos maniqueístas, abria espaço para que as crianças compreendessem,

a partir da ficção, os dilemas enfrentados pelo ratinho protagonista. Ao fim da reportagem, no tópico intitulado “Uma vocação”, a diretora foi assim descrita:

Lúcia di Sanctis é uma das mais autênticas vocações artísticas da nossa terra. Desde criança ela só pensa em teatro. Jamais se apaixonou em desempenhar papéis. Seu forte é a direção teatral e foi com Pinóquio, uma peça infantil que ela estreou em 1968 na Escola de Teatro. (DEPOIS..., 1970, p. 1)

Mais uma vez, a formação de Lúcia é evocada para justificar sua habilidade artística, assim como a referência do seu repertório de trabalho para validar a imagem do trabalho seguinte. Esse aspecto, valorizado pela imprensa, demonstra quais elementos do trabalho da autora são legitimados para inserção de Lúcia na cena teatral baiana, o que também poderia ser um reflexo de como o público que acompanhava os jornais da capital visualizava a qualidade dos espetáculos de forma atrelada à profissionalização e quantidade de obras encenadas. Por outro lado, não podemos descartar o fato de que esses registros – selecionados e conservados pela autora em seu acervo – fossem justamente apenas aqueles em que esses aspectos e características fossem ressaltados. Seria essa a imagem que Lúcia queria “arquivar” de si mesma? Ou essa era mesmo uma impressão generalizada na cena teatral baiana do período?

Preservado por Lúcia em seus arquivos, um outro recorte de jornal, sem dados indicativos sobre data ou local de publicação, vem com o título “Bahia já tem teatro infantil”. Ao final da legenda que acompanha uma fotografia do espetáculo, há créditos dos atores e a informação de que o espetáculo era dedicado ao Professor. Afonso Rui⁹⁷, historiador do teatro baiano responsável pela publicação *História do Teatro na Bahia. Séculos XVI a XX* (1949)⁹⁸, falecido em 20 de julho de 1970, dias antes da estreia do espetáculo. Essas informações indicam como esse professor foi importante na formação universitária de Lúcia, valendo uma homenagem logo na abertura do espetáculo. Esse recorte define que, de fato, naquele momento, o teatro infantil na capital baiana se consolidava e que a figura artística de Lúcia di Sanctis contribuía para a legitimação da produção artística feita para um público pouco explorado na cena baiana do período.

⁹⁷ Afonso Rui de Souza (1893-1970) foi um advogado, historiador e jornalista brasileiro. Formou-se em Direito pela Faculdade da Bahia, em 1915. Além de exercer o Direito, fez carreira como jornalista, escrevendo para vários jornais baianos, como *O Correio*, *A Época*, *A Semana*, *Diário da Bahia*, *O Imparcial* e *Gazeta do Povo*, além de dirigir várias revistas, como *Renascença*, *Artes e Artistas*. Como historiador, escreveu *Seresteiros e boêmio baianos do século passado* (1954), *História do teatro na Bahia* (1959) e *Conservatório Dramático da Bahia*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/afonso-rui-de-souza/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

⁹⁸ RUI, Afonso. **História do Teatro na Bahia: Séculos XVI a XX**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1949.

Outro aspecto importante é que *O ratinho astronauta*, ao contrário de *A formiguinha professora*, conseguiu o apoio da a Secretária de Educação e Cultura (DESC), recém-fundada em 1967, e que ainda estava se estruturando em 1970, quando o espetáculo foi lançado⁹⁹.

Como observamos em algumas partes deste capítulo, existia, no período, pouco amparo dos órgãos oficiais do governo ao teatro baiano, reflexo da ditadura militar, mas também da fragilidade do setor, estruturado de forma conjunta com a Secretária de Educação. Não sabemos que tipo de apoio era dado aos artistas locais, seja ele financeiro ou de concessão de equipamentos públicos, e muito menos a quais tipos de burocracias eram submetidos, mas é importante assinalar que, com uma certa insistência, a autora conseguiu auxílio desse departamento em algumas de suas produções artísticas, e tais informações ficam evidentes nas fichas técnicas e nos programas de suas peças.

Como se tratava de um de seus primeiros trabalhos, falar sobre sua carreira, o mínimo que fosse, era uma aposta feita por Lucia nos programas teatrais, em textos que podem ter sido escritos por ela ou com o auxílio de assistentes de produção, visto que a autora produzia seus próprios espetáculos e se fazia presente em todos os contextos da encenação.

Ampliando essas questões, tanto no espetáculo *A formiguinha professora*, quanto em *O ratinho astronauta*, é possível perceber suas intenções de interagir com a plateia infantil, com programas das peças que incluíam palavras cruzadas e desenhos feitos para colorir. No entanto, esse material também privilegiava um conteúdo que situava o trabalho da própria Lúcia como uma espécie de “cartão de visitas” sobre seu aspecto artístico. Vejamos uma dessas situações.

Lúcia di Sanctis, baiana de gema, começou na Escola de Teatro, onde se formou como diretora. Ainda como aluna trabalhou como atriz nos seguintes espetáculos: *A Lição*, de Ionesco, *Os da mesa 10* de Dragun, *O Gonzaga* de Castro Alves, *Escola de Viúvas* de Cocteau e *Companhia das Índias* de Nelson Araújo. Foi assistente de direção de Alberto D'aversa em *Os da mesa 10* e *Esta noite Improvisamos*. Como diretora iniciou-se em *Pinóquio*, que logo transformou-se em grande sucesso. Depois dirigiu *Papai Noel colorido*. Em 1969 escreve e dirige *A Formiguinha Professora*, espetáculo até hoje lembrado pela garotada. *Soraia* posto 2, de Pedro Bloch, pela adulta e *O pequeno Polegar*, adaptação sua. Neste ano, fez *Você vai, eu fico*, show musical, lançando novos talentosos e compositores baianos. E agora mais uma obra de sua autoria, *O Ratinho Astronauta*. (SANCTIS, 1970, p. 1)

⁹⁹ BAHIA. **Lei nº 2464, de 13 de setembro de 1967**. Dispõe sobre a organização da Secretaria da Educação e Cultura e dá outras providências. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1967. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ba/lei-ordinaria-n-2464-1967-bahia-dispoe-sobre-a-organizacao-da-secretaria-da-educacao-e-cultura-e-da-outras-providencias-1970-11-19-versao-consolidada>. Acesso em: 30 mar. 2022

Para finalizar as apresentações no programa teatral, consta ainda um trecho escrito por Remy de Souza¹⁰⁰, diretor do DESC, que descreve Lúcia como um artista resiliente:

Há em Lucia di Sanctis uma perseverança profissional que acaba levando de roldão todas as dificuldades.

Não é fácil fazer teatro em parte alguma do mundo. O artista, semeador de ilusões, vive constantemente se esbarrando com a dura realidade da vida e assim mesmo não toma jeito: volta sempre à sua arte.

Lúcia também faz teatro infantil com um toque de ternura que merece registro. Seu coração de mulher não foi secado pelas quentes luzes do tablado. (SANCTIS, 1970, p. 2)

Agregando o programa artístico do espetáculo *O Ratinho astronauta*, o relato do Diretor do DESC apresenta um tom paternalista, com visões muito particulares sobre a autora como mulher de teatro. Ao falar que seu “coração de mulher não foi secado pelas quentes luzes do tablado”, revela seu olhar sobre o “nervo artístico” de Lúcia, mas também a forma como o gênero era abordado nesse espaço. As mulheres seriam mais sensíveis, numa naturalização de seus sentimentos, e por isso seu coração “secava”? Para além dessas considerações, que explicitavam as desigualdades na cena teatral, Remy de Souza também chamava atenção para as dificuldades de produção, reafirmando a falta de prioridade dos órgãos oficiais com o setor de cultura e com os artistas locais que persistiam na cena cultural.

A percepção de que a Bahia exporta muitos artistas e de que “não é fácil fazer teatro em nenhum lugar do mundo” ainda permeia o contexto atual, e enxergar a responsabilidade do estado e das secretarias no apoio aos artistas locais para que esses não precisem sair da sua “Terra Mater” se faz coerente e atravessa minha própria trajetória artística. E aqui abro um pequeno parêntese para um pequeno relato pessoal. Ao finalizar minha graduação em Interpretação Teatral na Universidade da Federal da Bahia, e percebendo que as oportunidades no mercado artístico para quem estava “começando a vida profissional” eram escassas, me vi diante de uma realidade de muitos artistas baianos e nordestinos: migrar para o Sudeste em busca de mais formação e espaço artístico. Se, por acaso, no período de 1973, essa era uma realidade pulsante, nos dias de hoje, em 2022, não se faz muito diferente. Entretanto, mesmo diante das fragilidades dos órgãos estaduais e municipais, existe, no momento presente, uma consciência maior, principalmente devido a consequências da pandemia do Covid 19, que

¹⁰⁰ Remy de Souza (1932-2015) foi docente da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pertenceu ao Conselho Estadual de Cultura, do qual foi vice-presidente, exerceu funções administrativas na Secretaria de Educação e Cultura, inclusive a de subsecretário (1984-1987). Foi assíduo colaborador na imprensa local e em diversas publicações periódicas, entre essas, a Revista Brasileira de Filosofia. UFBA. **UFBA se despede do professor Remy de Souza**. Salvador: UFBA, 2015. Disponível em: https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/ufba-se-despede-do-professor-remy-de-souza. Acesso em: 28 mar. 2022.

fragilizou o setor cultural nacionalmente, sobre a importância da ação do governo no incentivo à cultura.

Voltando aos anos 1970, reencontramos a apresentação de Remy de Souza, em que rememora seus primeiros encontros com Lúcia di Sanctis: “Desde que a conheci no DESC, acompanho com interesse essa jovem atriz que trabalha e luta contra mil dificuldades e só pede a oportunidade a que todos têm direito na vida para a conquista de um lugar ao sol” (SANCTIS, 1970, p. 2).

Não há, aqui, nem nos outros registros analisados anteriormente, qualquer referência a questões raciais, mas a afirmação de “que todos têm direito na vida para a conquista de um lugar ao sol” pode levar à interpretação de que todas as pessoas, independentemente de suas origens, gênero, classe ou raça, numa possível “democracia racial” no ambiente teatral, podem conquistar seu lugar. Entretanto, o silêncio sobre temáticas raciais, seja na imprensa, seja em outros relatos sobre a autora, deixa espaço em aberto para possíveis reflexões sobre como o assunto, propositalmente, não é inserido neste contexto. Podemos nos questionar, por exemplo, se os “problemas” com os quais ela se defrontava, repetidamente mencionados, mas não nomeados, também não envolviam barreiras raciais ou de gênero. De qualquer forma, Remy, ao final, também exprimia a possível relação da autora com a Secretaria de Cultura: “O DESC não tem poupado seu apoio e incentivo à Lúcia, a fim de que mais essa vocação do palco não emigre de Terra Mater da nacionalidade e da Cultura. Não esmoreçam, Lúcia e seus companheiros dedicados!” (SANCTIS, 1970, p. 2).

Todo esse relato expressa não apenas que Lúcia conseguiu um apoio da Secretaria de Educação e Cultura para realizar a sua segunda peça autoral, mas que a artista sempre buscou ter uma relação próxima com as instituições culturais e de educação da capital baiana, demonstrando insistência e diálogo com esses espaços para manter firme a empreitada de fazer teatro. O reconhecimento do estado de resiliência no trabalho de Lúcia demonstra que tal aspecto de fato permeia sua característica principal como artista e educadora. Colocar o seu currículo artístico e esse relato do programa teatral da sua peça demonstra o quanto a legitimidade do seu trabalho se fazia necessária naquela época para se inserir na cena teatral baiana. Em que medida o fato de ser uma mulher negra, num espaço marcadamente branco, masculino e elitista, tornava essa “adequação” fundamental?

2.6.3 Peteleca, rainha do zoológico e candidata do povo

Figura 9 – Oncinha e a imprensa



Fonte: Valdi Coutinho¹⁰¹

Como vimos, a obra *A oncinha Peteleca* foi inspirada num acontecimento de grande repercussão em Salvador: a fuga da onça do jardim zoológico. Caçada por toda cidade, morrendo afinal numa mata, num matagal do bairro do Chame Chame, “[...]depois de quase ser

¹⁰¹ COUTINHO, Valdi. Lúcia de Sanctis no Santa Isabel. *Diário de Pernambuco*, Salvador, p.1, 2 set. 1973.

eleita vereadora, apesar de não ter partido e não ter pedido voto a ninguém”, como descreve o anúncio do espetáculo no jornal *Diário de Notícias* de 24 de março de 1973.

Nesse período, o que levava a população local a usar a figura de animais como candidatos a cargos políticos? Em 1950, um bode chamado “Bode Cheiroso” foi candidato a vereador em Jaboatão, Pernambuco, e, na mesma década, produziu um efeito em cadeia em outras regiões do Brasil. No ano de 1956, São Paulo também elegeu um rinoceronte, batizado de “Rinoceronte Cacareco”, reflexo da insatisfação popular com políticos e com o voto por cédulas¹⁰². Por conta de sua inspiração na “candidata do povo”, *A oncinha Peteleca* teve uma excelente receptividade do público baiano”. Uma proposta interessante da dramaturga Lúcia di Sanctis que costumava abordar simulacros¹⁰³ de forma sutil, cativante e imperceptível para os censores da época, a meu ver. A estreia do espetáculo, datada de 24 de março de 1973, marca o sucesso de recepção do público, pois, assim como *A Formiguinha professora*, *A oncinha Peteleca* se tornou uma peça teatral que rendeu, à carreira de Lúcia, um grande reconhecimento. Além disso, Lúcia realizou diversas temporadas entre o final da década de 1960 e meados da década de 1980. Por isso, alguns registros de jornal datam desse período. Entretanto, irei analisar apenas os documentos que retratam o início de sua carreira e a estreia e recepção desses trabalhos autorais, mas é preciso ter em vista que as repercussões do espetáculo continuariam presentes na imprensa baiana nas décadas seguintes.

No dia 24 de março de 1973, uma publicação do *Diário de Notícias* apresenta quatro fotografias do espetáculo: um ator negro retinto com um caneco branco na mão, vestido de terno e gravata, sorri em cena ao lado de um garoto também negro que faz parte da plateia e está vestido de branco. Na mesma imagem, um outro ator vestido de palhaço com mãos estendidas para o ar. Em outra fotografia, atores caracterizados como leão e preguiça carregam um ao outro, em seguida, a atriz caracterizada de onça peteleca traja um vestido, pele de onça e um laço grande na cabeça. Os registros em preto e branco não possibilitam enxergar mais detalhes, mas evidenciam os personagens caracterizados em cena, dando um panorama do espetáculo e mostrando que o público, repleto de crianças, ocupa, juntamente aos atores, o palco do teatro, e inclusive a legenda afirma: “Peteleca é a alegria da garotada. A participação da plateia mirim é um fato e o pessoal que faz a peça está muito contente com isso” (PETELECA..., 1973, p. 1).

¹⁰² JUSLIBERDADE. **Você sabia que animais já se candidataram a eleições para câmara municipal e para prefeitura no Brasil?** [S. l.]: JusLiberdade, 2019. Disponível em: <https://jusliberdade.com.br/voce-sabia-que-animais-ja-se-candidataram-a-eleicoes-para-camara-municipal-e-para-prefeitura-no-brasil/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

¹⁰³ O conceito de simulacro está relacionado à imitação feita sobre uma representação imagética que engana por transmitir determinada coisa como real, sendo na realidade falsa ou incorreta. No campo da Filosofia, Jean Baudrillard (1929 - 2007) foi o responsável por desenvolver a ideia do simulacro na sociedade contemporânea.

O artigo vem com o título “Peteleca conta sua história no TCA hoje” e, ao lado, a seguinte legenda-descritiva: “A peça é muito movimentada, mas a oncinha Peteleca, depois de trabalhar até em circo, volta ao Zoológico como Rainha dos animais”. A nota de divulgação destaca o contexto no qual se inspira a dramaturgia do espetáculo, trazendo trechos e diálogos e descrevendo a trajetória da protagonista e de seus perseguidores, de alguma forma, “entregando” toda narrativa para quem pretendia assistir à peça. A publicação pouco fala sobre os artistas envolvidos na montagem, mas enaltece o trabalho da direção de Lúcia, redirecionando o foco apenas para inventividade da estória de Peteleca, de forma a incentivar o público-alvo da peça a assistir ao espetáculo.

Um dos recortes de jornal conservados no acervo de Lúcia, sem indicação de tempo e local de publicação, foi corrigido à caneta pela autora com as datas 25, 26 de março de 1973, e a sigla “J.B” referente ao *Jornal da Bahia*. Na publicação, vemos a imagem dos atores em cena e, ao fundo, crianças como público do espetáculo, junto a um texto que divulgava o espetáculo no Teatro Castro Alves. Em um deles, que de fato não possui identificação, há fotografia dos atores sem figurino em ensaio da peça e a seguinte informação: Durante a apresentação, visando a despertar na criança o interesse pela leitura de jornais, será distribuído um pequeno jornal no estilo de literatura de cordel escrito pelo ator e diretor de teatro Carlos Petrovitch¹⁰⁴.

Não podemos afirmar que existisse um motivo concreto em torno desses registros recortados dos jornais, os quais foram deslocados da página central da imprensa, e selecionados pela autora sem a preocupação de localizá-los no tempo e no espaço. Entretanto, esse aspecto pode demonstrar a inexperiência da artista na própria catalogação de seus registros, nesse período, pois alguns documentos de seu acervo apresentam cópias de consulta em acervo público da capital e possuem carimbos escritos, a exemplo do artigo de 24 de março de 1973 do *Diário de Notícias*, com a seguinte inscrição: “Confere com o original, em 19/02/1982”, seguido de rubrica de algum funcionário responsável. Isso possibilita a interpretação de que, com intuito de recuperar a localização de certos registros, a autora buscou, em espaços de

¹⁰⁴ Carlos Petrovich (1936-2005) foi um ator, arte-educador, diretor teatral, escritor e professor, consagrado na cena teatral baiana e no cinema nacional. Conhecido por fazer parte da Sociedade Teatro dos Novos, criada em 1964 e formada por Echio Reis, Sônia Robatto, Othon Bastos, Thereza Sá e Carmem Bittencourt, alunos dissidentes da Escola de Teatro da UFBA, liderados pelo professor João Augusto. Juntos, eles fundaram o Teatro Vila Velha. Fruto da contracultura, do Tropicalismo e da contestação que marcou o momento cultural brasileiro durante a ditadura militar de 1964, o Vila albergou movimentos sociais, como as lutas estudantis da década de 1970. Informações colhidas no conjunto da obra e que podem ser conferidas de forma mais detalhada no livro em *O Teatro na Bahia através da Imprensa do século XX*, escrito por Aninha Franco em 1994.

documentação da imprensa baiana, trechos publicados sobre seus espetáculos para restituir certas informações não localizadas em seu próprio arquivamento de si mesma. Por outro lado, como já sugerimos, embora também não se possa afirmar suas intenções, a escolha por determinados registros podia evidenciar o desejo de construção de uma imagem própria, legitimada na cena teatral baiana.

Retomando as divulgações do espetáculo, os aspectos educativo e interativo entre a peça e o público infantil, tão presentes nos trabalhos realizados por Lúcia, foram novamente ressaltados, seja no espaço para colorir, nas palavras cruzadas e figuras para completar, em seus programas, seja na parceria com Carlos Petrovitch, distribuindo um jornal de literatura em cordel para incentivo da leitura das crianças. Nesse sentido, a mediação cultural e o aspecto do fortalecimento da formação de plateia vão além de trazer o público para o teatro, permeando também outras estratégias pedagógicas.

O jornal *A Tarde*, de 14 de março de 1973, publicou o cartaz do espetáculo com a ilustração da Onça Peteleca, indicando que a ideia era mostrar a personagem não como uma onça, “mas como uma artista que, devido à sua fama em sua terra, foi convidada a se apresentar no programa do Chacrinha e do Silvio Santos. Como nada aconteceu, Peteleca fugiu à procura de um circo para mostrar suas habilidades artísticas e fazer uma criança sorrir” (A ONCINHA..., 1973a, p. 1). Extrapolando o próprio texto da peça, há um relato de toda a saga da onça Peteleca para realizar seu sonho, e a integração teatro-circo que o espetáculo promove por meio de show de palhaços, números de mágica e participação direta das crianças espectadoras.

Peteleca chega até Recife em setembro de 1973, em artigo escrito por Valdi Coutinho, no jornal *Diário de Pernambuco*, com o título “Lúcia de Sanctis no Santa Isabel”. Como nos periódicos da imprensa baiana, também se destacou a formação da autora pela Escola de Teatro da Bahia e seu trabalho “em prol do teatro infantil a partir do momento em que o público a consagrou”, e iria poder consagrá-la com seu grupo no dia 15 daquele mês na capital pernambucana (COUTINHO, 1973)¹⁰⁵. Destacando que essa era uma promoção conjunta das prefeituras do Recife e de Salvador, por meio das secretarias de Educação, o autor ainda lembrava que o público recifense já tivera a oportunidade de conhecer Lúcia como atriz, e que sua dedicação ao teatro infantil possuía seriedade “didática, psicológica e social”. Nas palavras da autora sublinhadas no texto:

É necessário não se fazer um mundo de monstros, o reino animal em face da criança. O bicho papão que usam para atemorizá-la ou ameaçá-la diante de uma evidente traquinice dá-lhe a ideia errônea da vida animal, contribuindo para traumas e desvios

¹⁰⁵ COUTINHO, Valdi. Lúcia de Sanctis no Santa Isabel. *Diário de Pernambuco*, Salvador, p. 1, 2 set. 1973.

na sua personalidade em formação. No teatro infantil que me proponho a fazer, quero mostrar à criança que alguns animais são ferozes, mas que eles não são os monstros que alguns adultos criam. (COUTINHO, 1973, p. 1).

Para corroborar esses propósitos, os atores que interpretavam os personagens-animais não usavam máscaras, mas sim uma maquiagem alegre e divertida, visando à desconstrução desse imaginário. A chegada do espetáculo até Recife, sob articulação das secretarias de educação de ambas as capitais, demonstra o sucesso do espetáculo e a visibilidade deste para além da cena teatral baiana, e afirma o prestígio da autora alcançando outras localidades da região Nordeste.

Em outro recorte, sem quaisquer referências, intitulado “Peteleca agora é das crianças. Está no teatro.”, reafirmava-se a perspectiva mais leve que a autora propunha na representação dos animais:

A oncinha Peteleca continua viva e agora é artista de teatro infantil. Depois de onça feroz e perigosa, assunto de cordel, candidata a vereadora e mil coisas, foi aproveitada por Lúcia di Sanctis na composição de uma peça em apresentação no Teatro Castro Alves. Ontem pela primeira vez, às 17h a oncinha foi apresentada a muitas crianças no seu novo papel. Na peça ela não morre e acaba como principal espetáculo no circo do S.r Corujão. Dança, canta e faz mil coisas. É boazinha e não morde ninguém.” (Acervo da autora)

Mais adiante, a própria Lúcia falou sobre o trabalho:

Lúcia di Sanctis imaginou no seu trabalho a sobrevivência de Peteleca que, na realidade, não deveria ter morrido, de acordo com a opinião de alguns. A oncinha é apenas ferida, mas logo se recupera para trabalhar no circo, junto ao palhaço, ao mágico e à dançarina. Um final alegre feito para crianças e não gostam das coisas tristes. (Acervo da autora)

E ainda enfatizou a imagem que pretendeu construir da onça “famosa” de Salvador:

A ideia de Lúcia di Sanctis foi aproveitar um personagem bastante conhecido e comentado como peça de teatro. Ela, que depois de participar de outras e até intérprete, resolveu caprichar na “Oncinha Peteleca”: - Aliado a isso, quis dar uma versão diferente à história, adaptando tudo para as crianças, que deixarão de ver Peteleca como uma onça perigosa. [...]Tenho certeza do sucesso do trabalho por causa das pessoas que me ajudam. (Acervo da autora)

Como complemento, seguia a ficha técnica do espetáculo, creditando os atores, alguns já conhecidos de suas outras produções, Eloisa de Andrade, Antonio Livino, Jackson Santa Bárbara, Sérgio Fachinetti, Victoriano Almeida. No figurino, Caribé e Heloisa, e na cenografia Mariú Dias, assinando a iluminação do espetáculo, Arara, e a produção sendo responsável pela própria Lúcia Di Sanctis. A autora, ao afirmar, no trecho acima, a certeza do sucesso de seu trabalho, por consequência de todas as pessoas que contribuíram para sua realização, demonstrava o quanto acreditava no seu potencial artístico a partir do olhar das

peessoas que faziam parte de seus espetáculos e mobilizavam sua carreira. Esse aspecto é muito importante, pois, para uma mulher negra ser artista em diferentes contextos sociais e históricos, que inclusive silenciavam (e ainda silenciam) a narrativa racial da sua trajetória na imprensa, requer muito enfrentamento, resistência e amparo coletivo, de um trabalho que não é meramente individual, mas que conta com muitos agentes que impulsionam o percurso dessa trajetória. Nesse sentido, compreendo que Lúcia, assim como eu mesma, que incorporo a geração que resiste no momento presente, encontramos em nossos caminhos parceiros de vida e de arte, os quais possibilitam a inserção de nossas carreiras na cena teatral, não apenas na perspectiva legitimadora, mas também no campo do afeto que, segundo Audre Lorde (1984), é algo que abarca existências subjetivas das mulheres negras no campo intelectual, cultural e social.

Voltando à imprensa, localizamos um pequeno recorte, datado dos dias 25 e 26 de março de 1973, no *Jornal da Bahia*, com a fotografia de uma cena ¹⁰⁶e uma pequena legenda, divulgando o espetáculo nos sábados e domingos no Teatro Castro Alves até o dia 1º de abril. Destaca-se ainda que a peça “tem agradado ao público” e é aconselhada, pelos educadores, para as crianças. Na foto, uma das cenas de oncinha Peteleca” (A ONCINHA..., 1973b, p. 1). De forma breve e direta, ainda que em um trecho diminuto, é possível enxergar o espetáculo que encantava o público e era recomendado educativamente, por isso mesmo a parceria com a secretaria de educação.

Ao recortar esses trechos de jornais, Lúcia registrava o que era importante para si mesma, como gostaria de ser lembrada pelo seu trabalho. Essas recordações e registros revelam que, no arquivamento de sua trajetória, nem sempre houve a preocupação da artista criar uma cronologia exata de seus trabalhos, mas sim manter o registro de sua obra, de seus aspectos positivos, potentes na acolhida e na repercussão que a cidade de Salvador e seus espectadores lhe conferiam.

2.6.4 Lúcia di Sanctis e o teatro infantil

Lúcia di Sanctis encontrou no teatro infantil um lugar para construir o seu legado artístico, pois acreditava nas gerações futuras que cresceriam e se tornariam um público presente do teatro baiano. A dramaturgia da artista possui uma forte conexão com acontecimentos locais e cotidianos de Salvador, que ficam bem evidentes na obra *A oncinha Peteleca*, e, também, questões sociais ficcionalizadas, presentes na obra *A formiguinha*

¹⁰⁶ No caderno de imagens produzido para o texto final da dissertação, acrescentamos alguns registros fotográficos citados no texto.

professora. De forma criativa, também no texto do espetáculo *O Ratinho Astronauta*, Lúcia aborda uma perspectiva ficcional de um acontecimento de grande reverberação em 1969.

Partindo dessas questões que trazem interseções nas obras entre si, é possível observar um tema comum, que fica muito mais evidente nas obras *A oncinha Peteleca* e *O ratinho astronauta*: a perseguição. A temática também remetia à atmosfera política, social e artística da época em questão, e por isso é importante ressaltar esse aspecto da narrativa, não apenas no que diz respeito à ditadura militar, mas o sentimento de perseguição artística que talvez Lúcia vivenciava em sua própria trajetória, por lidar com as “fofocas” frequentemente citadas, por ser a primeira “atriz” a estrear o texto de sua própria autoria, assim como descreve o crítico Francisco Barreto¹⁰⁷, do jornal *A Tarde*, e, possivelmente, por ser a única mulher negra, “característica” não mencionada pela imprensa, a fazer teatro infantil na capital de forma independente.

Os desafios de habitar esse lugar artístico instável – onde a legitimidade do seu trabalho precisava ser sempre reafirmada e o sucesso artístico nem sempre era compreendido – traduzem a sensação de ser a única mulher negra de classe baixa no teatro infantil da capital baiana, ainda que essas questões identitárias não apareçam nos registros sobre a autora. Essas várias instâncias de perseguição, sejam elas declaradas ou implícitas, certamente afetavam bastante, tanto a trajetória de Lúcia quanto a de Nivalda e, mais adiante, iremos apontar como esses aspectos acabam por serem predominantes no fazer artísticos dessas mulheres negras.

Esses três espetáculos que surgem em períodos próximos são marcantes por serem autorais, e não apenas adaptações de outras obras. São trabalhos realizados nos anos seguintes a sua formatura em direção teatral da UFBA, quando a diretora se lança de forma mais evidente no mercado profissional baiano, imprimindo sua estética pessoal na direção e na dramaturgia. Essa informação sobre sua formação esteve sempre presente e registrada quando se falava de Lúcia na imprensa, como uma espécie de predicado de qualificação e relevância do seu trabalho. Nessas apresentações, transmite-se a ideia de que a formação se iniciou na Escola de Teatro, sem mencionar sua experiência artística anterior no Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), reafirmando o valor dado pela formação universitária naquele período em contraposição ao teatro amador, evocando as questões da necessidade de profissionalização do teatro baiano, defendidas por Lúcia.

O texto teatral de Lúcia é baseado sempre nos diálogos entre personagens, ou entre personagens e o público. Apesar de deixar explícito o local onde a narrativa acontece, a autora

¹⁰⁷ O recorte de jornal citado é referente ao espetáculo *A formiguinha professora*. Nele, consta informações apenas da autoria do crítico Francisco Barreto.

não exprime de forma indicativa no texto os aspectos da sua direção na encenação, como, por exemplo, a movimentação ou a caracterização dos atores, deixando alguns elementos em aberto para serem realizados em cena. Esse aspecto da sua escrita demonstra a forma direta com que Lúcia intenciona se comunicar com o público, apostando numa narrativa fluida, sem muitas interferências, facilitando a compreensão da obra, seja pelos atores, seja pelas crianças.

Em alguns aspectos da obra *A formiguinha professora*, Lúcia di Sanctis parece estar falando sobre si mesma, pois sua dramaturgia estaria relacionada com sua própria trajetória, cuja carreira profissional foi iniciada muito cedo como professora de Artes no ICEIA. A preocupação da artista com a educação aparece no texto e, também, se faz presente no seu trabalho artístico, encontrando, por meio do teatro, um veículo de comunicação. A partir de elementos pedagógicos da própria narrativa, ela incentivava o público infantil a se interessar pela leitura e pelo aprendizado.

Já em *A oncinha Peteleca*, a onça, personagem principal, quer ser artista e é injustiçada, mal compreendida e enfrenta diversas dificuldades em realizar o seu sonho artístico, é eleita rainha do zoológico na peça teatral e vereadora na realidade soteropolitana. Nesse sentido, a coincidência (ou não) dos fatos aconteceu em momento anterior à estreia do espetáculo. Em 1975, ano após ter escrito esse espetáculo, Lúcia di Sanctis se candidatou à vereadora, e fico imaginando que tipo de relação Lúcia “criou” com a “candidata do povo” e os motivos que a fizeram recriar Peteleca como uma artista perseguida e “caçada”. Justamente nesse período, Lúcia começa a se interessar pela vida política como forma de realizar a estruturação do campo cultural da capital baiana e, ao se candidatar, caso ganhasse, seria a primeira vereadora negra na cidade de Salvador. Essa informação não aparece no texto, mas teria uma relação da escrita de Lúcia com a Peteleca vereadora? As incompreensões que Peteleca passa no espetáculo seriam semelhantes às que Lúcia pode ter vivenciado na sua trajetória artística? Voltaremos a essa questão na próxima parte da dissertação, mas já adianto aqui a intertextualidade do contexto da obra com a autora.

Importante perceber também que os registros em jornais sobre o trabalho de Lúcia, e por ela guardados, na maioria das vezes, não colocam em evidência apenas o espetáculo em si, retratam também a visão artística da autora e a originalidade do seu trabalho, sem, contudo, privilegiar comentários dos atores envolvidos. No artigo de Nilda Spencer, podemos observar a perspectiva de Lúcia como artista, seu posicionamento, seu discurso pessoal e sua relação com o teatro infantil. Em outros registros sobre os espetáculos, percebemos que Lúcia investia na ilustração dos cartazes de divulgação, em programa teatral interativo, nos quais as crianças pudessem pintar, escrever e preencher caça-palavras, possuindo uma relação forte com a

visualidade e o investimento na reprodução visual e fotográfica de seus trabalhos. Havia nos seus programas teatrais também a indicação de apoiadores do espetáculo, como Guaraná Antarctica, Chocolate Chandler e biscoito Tupy, mostrando que as parcerias alcançadas pela multiartista, elemento muito comum na empreitada da produção teatral, foram estabelecidas com parceiros que dialogam com o público infantil. Isso demonstra uma postura empreendedora, atrelada ao apoio não apenas das secretarias de cultura e educação, ainda que estas se façam muito presentes. No modelo de produção do período havia um recorte muito específico, de acordo com depoimento de sua irmã, Doroty Dias¹⁰⁸, que foi assistente de produção em muitos espetáculos de Lúcia, a artista buscava, no departamento de eventos e cultura dessas empresas, um diálogo pautado em como esses estabelecimentos poderiam apoiar seus espetáculos. Estes direcionavam a parceria para a impressão de cartazes e programas de espetáculos na própria gráfica da empresa, não havendo nenhum recebimento financeiro para os espetáculos. Em troca, esses estabelecimentos recebiam abatimento fiscal em impostos do período e divulgavam seus produtos nos programas e na divulgação do espetáculo. Em apresentações para orfanatos e escolas públicas, havia distribuição de refrigerante, no caso do Guaraná Antártica, e de biscoito da empresa Tupy.

São presentes, tanto no início da carreira quanto no decorrer da consolidação do nome artístico de Lúcia, o amparo e a presença colaborativa de suas duas irmãs, Mariú Dias e Doroty Dias, auxiliando na produção e na cenografia e recebendo o devido reconhecimento na ficha técnica. Isso não fica muito evidente na imprensa do período, mas, pelas fotos que acompanham as publicações e os artigos sobre a autora em alguns jornais baiano, podemos afirmar que Lúcia foi uma mulher negra, multiartista que manteve presente, em sua carreira, o apoio de seu núcleo familiar mais íntimo, cada um à sua maneira, mas se fazendo visível e alicerçando sua jornada. Esse diferencial na carreira de Lúcia diz muito sobre si mesma, uma mulher enraizada entre os seus, fortalecida e amparada pelos laços afetivos familiares e entre professores e amigos, também na esfera artística criativa e profissional.

¹⁰⁸ Em entrevista, realizada e gravada no dia 04 de junho de 2022, a irmã de Lúcia di Sanctis, Doroty Dias, que foi assistente de produção em muitos espetáculos da irmã, esclareceu questões sobre como funcionavam os bastidores da produção artística dos espetáculos da autora.

3 NIVALDA COSTA ENTRE “PODER E O ESPAÇO” DE UMA VANGUARDISTA CENSURADA

Figura 10 – Fotografia de Nivalda



Fonte: Jornal da Bahia¹⁰⁹

3.1 ENTRE OS DOCUMENTOS, CAIXAS DE PANDORA E ACERVOS DIGITAIS

O intuito desta parte da dissertação é promover um panorama da cena teatral baiana, na qual a multiartista Nivalda Costa estava inserida no início da sua carreira por meio da análise dos textos dramáticos e de suas repercussões na imprensa baiana. Assim, neste capítulo, examino as seguintes obras: *Aprender a nada-r* (1975), *Anatomia das feras* (1978) e *Glub! Estória de um espanto* (1979), promovendo a reflexão sobre a relação desses trabalhos com a subjetividade artística de Nivalda.

Esse período foi marcado pela profissionalização da artista, com a formação no curso de Direção Teatral na Escola de teatro da UFBA, concluído em 1978, além do seu forte engajamento político e as militâncias sociais contra a ditadura militar no Brasil. Essas obras surgem por meio da criação da *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço* (1975-1980), que marcou a sua estreia como diretora e dramaturga no teatro baiano da década 1970, e da

¹⁰⁹ CRIATIVIDADE múltipla. **Jornal da Bahia**, Salvador, p. 13, 8 dez 1987.

fundação do Grupo Testa, que colocava em cena os textos produzidos por Nivalda, a exemplo dos que serão analisados nesta parte da dissertação.

A *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço* é composta pelas seguintes obras: *Anatomia das feras* (1978); *Aprender a nadar* (1975); *Casa de cães amestrados* (1980); *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*; *O pequeno príncipe* (1976); *Glub! Estória de um espanto* (1979); e *Vegetal vigiado* (1977). Apesar da quantidade de textos teatrais escritos, apenas as obras selecionadas nesta dissertação conseguiram estreiar em curtas temporadas nos teatros baianos, e é esse o motivo principal para que possam ser analisadas para além dos aspectos textuais. Esse aspecto é imprescindível no início da carreira de Nivalda, pois – como iremos observar mais adiante – muitos trabalhos idealizados e escritos nesse período não conseguiram entrar em cartaz mesmo após serem anunciados na imprensa baiana. Um grande exemplo foi o espetáculo *Ciropédia ou A iniciação do príncipe* (1976); *O pequeno príncipe* (1976), da própria autora, que foi adiado diversas vezes e impossibilitado de ser encenado por conta da censura, de produção e espaço, o que é aprofundado no decorrer da análise dos registros.

A partir do exame desses trabalhos, realizados na década de 1970, na cidade de Salvador, observamos os aspectos e as estratégias de resistência e inserção da artista na cena teatral baiana num período em que a ditadura militar e a censura, seja ela política ou estrutural¹¹⁰, impactaram na trajetória de Nivalda Costa, ainda em início de carreira.

Aprender a Nada-r marca a estreia de Nivalda como diretora e dramaturga no teatro baiano. Dos registros existentes que podem ser acessados no acervo digital¹¹¹ Nivalda Costa, constam textos datilografados, críticas de jornais, documentos de censura, notas de divulgação na imprensa sobre a temporada do espetáculo, que aconteceu de 19 a 22 de junho de 1975 no Teatro Vila Velha. No fundo do DCDP/Peças Teatrais do Arquivo Nacional, apresentam-se também o texto do espetáculo completo datilografado e ofícios e certidões de seu processo de censura.

Importante contextualizar que, no período pós AI-5¹¹², existia todo um protocolo para que espetáculos teatrais pudessem entrar em cena. De início, era preciso enviar o texto

¹¹⁰ Para os artistas que possuem marcadores de gênero, raça e classe, reflexo de uma estória de marginalização, existe um tipo de censura pouco analisado em suas trajetórias que é o que podemos denominar “censura estrutural” que se refere aos entraves sistêmicos que existem para inviabilizar nossos trabalhos e a visibilidade destes.

¹¹¹ Os arquivos, textos, trechos da imprensa e documentos da censura analisados, nesse capítulo, estão disponíveis no acervo digital Nivalda Costa para o público geral e pesquisadores. SOUZA, Débora de. **Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa**: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico. 2019. 449f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://acervonivaldacosta.com/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

¹¹² O Ato Institucional nº 5 foi decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o período da ditadura militar, no governo do general Arthur da Costa e Silva. Este ato marcou um período de censura e repressão da ditadura militar

teatral para o departamento censório. Após o retorno, com liberação ou não, com ou sem cortes na dramaturgia, poderia ocorrer uma segunda etapa, em que o censor responsável assistiria aos ensaios antes da estreia do espetáculo para liberar definitivamente sua execução. Havendo recusa da censura, o autor ou autora poderia recorrer novamente, solicitando liberação a partir do cumprimento da resolução dos impedimentos que interditarão a obra. Conforme minha observação dos documentos censórios, em alguns casos, como o de Nivalda, o texto era liberado parcialmente com cortes e/ou com indicação de faixa etária para exibição, além de delimitar se o espetáculo poderia acontecer por determinado tempo e em determinada localidade, impedindo, por exemplo, que a encenação pudesse circular em outros estados do Brasil. Sobre a pressão que a censura governamental exerce sobre os artistas, observa-se que, apesar de a Secretaria de Educação e Cultura incentivar o teatro, produzindo espetáculos ou viabilizando a apresentação com produções originárias de outras praças, a imprensa baiana atesta, conforme Raimundo Matos Leão (2009), sobre a matéria publicada em *A Tarde*, de 11 de setembro de 1967:

Parece que a censura tomou gosto pela proibição de espetáculos na Bahia. Depois de proibir a apresentação de *A Revolta dos Beatos*, espetáculo montado em Feira de Santana, proibiu as apresentações da peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* e quis botar “banca” com o Recital de Poesias que está sendo apresentado pelo Teatro Jovem, desta capital, no Convento da Soledade. O pior é que parece que na Bahia este órgão é incapaz para julgar espetáculos que podem ou não ser apresentados, sendo necessário fazer consulta em Brasília, para liberá-los. Pelo visto, a função da censura teatral na Bahia é de meros fantoches que não têm competência para dar ou não permissão para a apresentação de um espetáculo. (LEÃO, 2009, p.73 – grifo no original).

Dessa forma, conforme vemos, em trechos publicados pela imprensa, eram esses os motivos que respaldavam os atrasos e os adiamentos nas estreias dos espetáculos produzidos por Nivalda Costa e pelo Grupo Testa naquele período.

Outros artistas baianos também enfrentavam a mesma realidade, e é possível ter acesso a seus textos teatrais censurados e seus documentos a partir do trabalho desenvolvido pelo Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), vinculado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), composto por mais de trezentos documentos, os quais foram organizados pelo Grupo de Edição e Estudo de Textos (GEET), Equipe de Textos Teatrais Censurados (ETTC), no período de 2015 a 2019 (SOUZA, 2019). A dimensão da burocracia para que se pudesse colocar os espetáculos em cena era muito criteriosa,

no Brasil, e ficou historicamente conhecido como o mais duro dos Atos Institucionais, que eram diplomas legais emitidos pelo poder executivo entre os anos de 1964 e 1969.

demandando do artista uma *expertise* que envolvesse o processo criativo da escrita, com criação de estratégias para driblar os critérios impeditivos estabelecidos pelas censuras, porém não revelados ao público. Como podemos observar, a partir da artista baiana Lia Robatto¹¹³, que relata em depoimento ao suplemento *A Tarde Cultural*, de 27 de março de 2004, as estratégias encontradas para desafiar a censura e a autocensura, afirmando que, ao pautar seu processo criativo por meio de espetáculos e por meio de metáforas, encontrou uma forma para compartilhar suas ideias com o espectador.

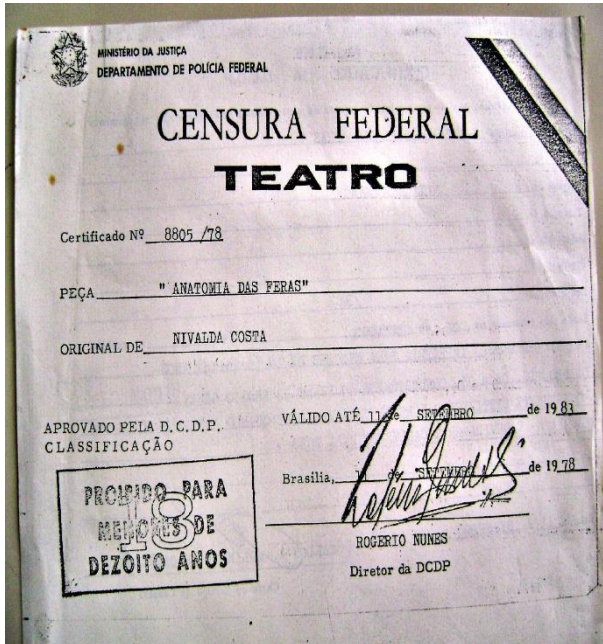
Meu trabalho não era expresso pelo tema, mas sim no tratamento da linguagem – “O meio é a mensagem”, McLuhan –, afirma Robatto. Para Lia Robatto, “a função perversa da censura prévia das obras de arte era coibir a expressão, provocando a autocensura na fonte, pelo próprio artista”. Tal fato abortou inúmeros trabalhos e muitos artistas passaram a conviver com o esquema autocensório. (LEÃO, 2009, p. 74).

A coreógrafa afirma que, apesar dos limites impostos pela censura, os artistas conseguiram desenvolver a capacidade de criação e invenção. No seu caso, criar *Sertões*, espetáculo inspirado em Euclides da Cunha, tornou-se um repto ao órgão governamental controlador (LEÃO, 2009, p. 74). A partir desse depoimento de Lia Robatto, anos depois do fim da ditadura militar, podemos perceber que o início da carreira de Nivalda, marcado pela censura, era compartilhado por toda cena artística soteropolitana, o que evidencia que as estratégias para driblar o impedimento de suas obras se fazia presente inclusive em seu processo criativo, o que, de fato, impulsionava artistas da época a se reinventarem, sem desistir de resistir politicamente a esse cenário político.

¹¹³ Lia Robatto (São Paulo, 1940) é uma coreógrafa brasileira que se mudou para Salvador em 1956, para ser assistente da polonesa Yanka Rudzka, com quem estudou dança moderna. Casando-se com o fotógrafo e arquiteto Silvio Robatto, consolidou sua carreira artística na capital baiana. Graduiu-se bailarina (1962) e professora de dança (1963) pela UFBA. Entre 1960 e 1964, criou suas primeiras coreografias para a companhia de dança da universidade: *Móbile*, *Águas glaucas* e *Antônio Conselheiro*. No entanto, após a saída de Rudzka, entrou em conflito com o novo diretor da Escola de Dança, Rolf Gelewski. Transferiu-se, em 1966, para a Escola de Teatro, onde ficou até 1977. Voltou então à Escola de Dança, onde lecionou até se aposentar, em 1982. Em 1983, tornou-se diretora do Departamento de Dança da FUNCEB, onde criou uma Escola de Dança. Nos anos seguintes, prosseguiu seu trabalho de implementação de escolas e cursos de dança na Bahia, entre eles, a Usina de Dança do Projeto Axé^[4]. Foi ainda gestora na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Dirigiu e coreografou cerca de 40 espetáculos, encenados por companhias profissionais, como o Balé da Cidade de São Paulo, o Balé do Teatro Castro Alves e o Grupo Experimental de Dança. MAPEAMENTO CULTURAL UFBA. **Lia Robatto**. Salvador: MAPCULUFBA, 2019. Disponível em: <https://mapeamentocultural.ufba.br/historico/lia-robatto>. Acesso em 10 abr. 2022.

3.2 NIVALDA SUBMERSA SOB A CENSURA E A DITADURA MILITAR

Figura 11 – Certificado de Censura: anatomia 1



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

**CENSURA FEDERAL
TEATRO**

Certificado Nº 8805/78

PEÇA "ANATOMIA DAS FERAS"

ORIGINAL DE NIVALDA COSTA

APROVADO PELA D.C.D.P.
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 11 de SETEMBRO de 1983

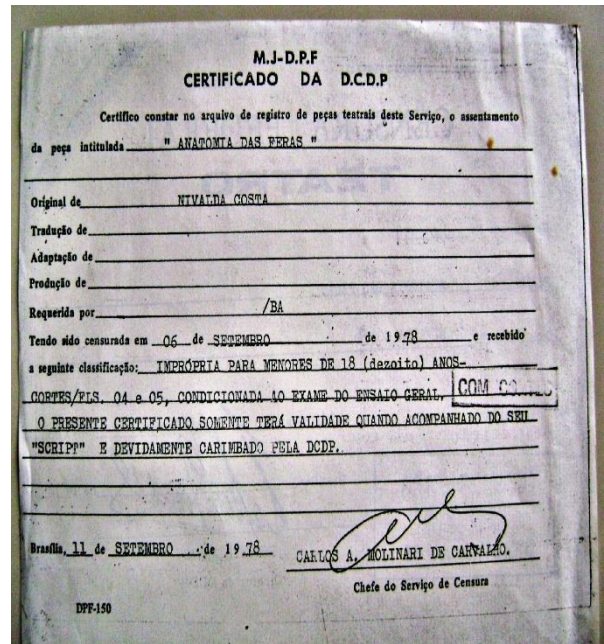
Brasília, 11 de SETEMBRO de 1978

Rogério Nunes
ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

**PROIBIDO PARA
MENORES DE
DEZOITO ANOS**

Fonte: Nivalda Costa¹¹⁴

Figura 12 – Certificado de Censura: anatomia 2



M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P.

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada "ANATOMIA DAS FERAS"

Original de NIVALDA COSTA

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de _____

Requerida por /BA

Tendo sido censurada em 06 de SETEMBRO de 1978 e recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 18 (dezoito) ANOS -

CORTES/PIS. 04 e 05, CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL, COM CC

O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SEU "SCRIP" E DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Brasília, 11 de SETEMBRO de 1978

Carlos A. Molinari de Carvalho
CARLOS A. MOLINARI DE CARVALHO
Chefe do Serviço de Censura

DPF-150

Fonte: Nivalda Costa¹¹⁵

O incentivo à leitura e à escrita surgiu na vida de Nivalda desde a infância. Numa entrevista à pesquisadora Débora de Souza, a multiartista contou que, desde os nove anos, fora incentivada pelos pais, Nair Silva Costa e Manoel Edvaldo Costa, por familiares e amigos a escrever poemas e ter contato com diferentes formas de expressão artística. Conforme recordou,

[...] artes dramáticas sempre me fascinaram, eu tenho uma memória das novelas de rádio que minha avó ouvia e [...] eu relacionava novelas de rádio com tramas [...] eu era apenas uma criança e isso era apenas uma mera intuição. Bem, assim, assistia teatro, minha mãe me levava pra ver, qualquer possibilidade que havia no teatro do ICEIA, que havia várias apresentações e também [...] assistia cinema[...]. (COSTA, 2007, s. p. *apud* SOUZA, 2012)

O desdobramento desse apoio à sua produção literária se desenvolveria, posteriormente, nos ambientes escolares e em grupos de teatro da escola.

Durante o ensino médio, nos colégios Severino Vieira e Estadual da Bahia, mais conhecido como Central da Bahia, ambos em Salvador, Nivalda Costa participou de diversos grupos teatrais estudantis. Na primeira unidade escolar, para a realização de

¹¹⁴ COSTA, Nivalda. **Certificado de Censura n. 8805/78**. Brasília, 11 set. 1978b. Arquivo pessoal de Nivalda Costa.

¹¹⁵ COSTA, Nivalda. **Certificado de Censura n. 8805/78**. Brasília, 11 set. 1978b. Arquivo pessoal de Nivalda Costa.

um trabalho de história, a adolescente produziu seu primeiro texto teatral, de cunho didático, sobre Grécia Antiga, a partir de pesquisas e leituras, a mesma informa: [...] certa vez, [em um] trabalho de colégio, de história geral, que também teria sido minha primeira peça de teatro, a professora pediu uma dramatização de determinado tema. Eu entendi dramatização como uma peça de teatro. Então, eu escrevi uma peça de teatro a partir do tema [...]. Minha equipe era enorme e escrevi uma peça teatral em que todas as doze pessoas da equipe tinham falas; tinha marca cênica. Foi uma pequena revolução na sala e foi a única equipe que teve dez, [...] e o nome da minha equipe era Equipe Foca. (COSTA, 2012, s. p. *apud* SOUZA, 2012, p. 75).

O amadurecimento artístico de Nivalda se deu antes, durante e depois da formação profissional na Escola de Teatro da UFBA, já que ela buscou, de forma autônoma, encontrar, fora dos muros da instituição, maneiras de expressar o seu engajamento com a cena teatral baiana. A *Série de Estudos Sobre Espaço e Poder* e o Grupo Testa refletem o tipo de criatividade que a dramaturga e diretora estava interessada em expressar. Nivalda, como aluna, começou a desenvolver estudos e pesquisas por conta própria e a participar de eventos científicos e culturais realizados dentro e fora da Bahia, locais em que buscava diferentes conhecimentos e referências artísticas, o que revelava o quão era expressivo o desenvolvimento intelectual. Em entrevista, discorre sobre a atividade ensino-aprendizagem vivenciada, naquela época.

[...] eu era uma rebelde [...], estudante da Escola de Teatro com uma série de rebeldias, com uma série de resistências [...] ao aprendizado que se tinha por lá, [...] ao comportamento, ao bom comportamento excessivo que se tinha por lá, que significava a ausência de atividade.[...] Esse bom [...] comportamento era absolutamente sem criatividade, [...] era uma elegia [...] ao teatro tradicional que me interessava somente como aprendizagem, como pesquisa, mas não [...] como ação, como elemento de criação [...](COSTA, 2010, s. p. *apud* SOUZA, 2019, p. 238).

É a partir dessas circunstâncias, de resistência, aversão ao “bom comportamento” e do pensamento crítico de Nivalda, que o início de sua carreira artística, na Escola de Teatro, se estabelece de forma engajada, buscando produzir um teatro que dialoga com as urgências do tempo presente.

3.3 OS “MESTRES DA TESOURA”

A partir daqui, analisamos os documentos censórios das obras *Aprender a Nada-r*; *Anatomias das Feras* e *Glub! A estória de um espanto*, tendo em vista que os documentos foram retirados do acervo digital Nivalda Costa e do Arquivo Nacional. Nesses registros, observamos que algumas informações foram preservadas para proteger a identidade de alguns censores, embora, vez ou outra, apareçam alguns nomes. Entretanto, não é possível identificá-los como pessoas que faziam parte do ambiente artístico da cena teatral baiana. Os critérios utilizados

pelo Departamento de Censura não aparecem de forma explícita nesses documentos, a censura acontece, muitas vezes, a partir da subjetividade de quem julga a obra.

O protocolo de censura do espetáculo *Aprender a Nada-r* tem data de início em 12 de maio de 1975 e, no acervo digital Nivalda Costa, constam 3 documentos relacionados à censura desse texto. Nos primeiros relatórios de censura, há avaliações dos dias 12, 16 e 21 de maio de 1975. Apresentam-se as seguintes deliberações no documento:

Sr. Chefe, em vista os pareceres 4474 e 4475-75 sugerirem a não liberação da peça, encaminho à consideração de V.s.^a. Em 26 de junho 1975. O documento foi assinado por Clorivaldo de Carvalho Queiroz, substituto Chefe da Seção de Censura de Teatro e Congêneres. (BRASIL, 1975a, s. p.)

No segundo documento, em carta da Divisão de Censura de Diversões Públicas, datada de 4 de junho de 1975, a assessoria do departamento afirma que a autora Nivalda Costa, em texto teatral, faz uma “elegia à liberdade” e que, diante do script, não enxerga motivos para interdição da obra:

Reelaborando a essência de uma bibliografia que menciona às folhas 04 do processo de referências, a autora quer fazer um elegia à liberdade, é o que se afigura, grosso modo, segundo meu juízo de valor.
Pela simples leitura do “script” não estou convencido de que o espetáculo deve ser objeto de interdição. Acho que qualquer analogia que se pretenda fazer com situações concretas ou abstratas ficará sempre no plano das idiosincrasias. (BRASIL, 1975a; 1975b, s. p.)

Em seguida, o parecer indica que o espetáculo pode ser liberado para maiores de 16 anos em razão do “caráter intelectual” da obra e que, para “maior segurança”, sugere que seja autorizado ensaio geral para condicionar a palavra final do relatório. Nessa carta endereçada ao diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, o qual a identidade é protegida com uma tarja preta que cobre o seu nome, a assessoria também comenta sobre o caráter estético do texto dramático, acreditando que, por seu conteúdo, seria pouco viável a execução fidedigna pelos artistas, pois os efeitos visuais, as marcações técnicas e a expressão corporal sinalizada em texto denotam uma dificuldade de materialização. Apesar da tarja preta que preserva o reconhecimento da autoria, podemos constatar que o parecer foi assinado pelo Diretor do Departamento de Censura, Sérgio Nunes, afirmando que consideraria a liberação do espetáculo após a consulta do ensaio geral.

Figura 13 – Documento de censura

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

PARECER Nº 4424/75

TÍTULO: "APRENDER A NADAR"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

O autor, utilizando-se de alguns trechos / de conhecidas obras e de uma linguagem simbólica, procura tecer críticas ao nosso regime, criando, veladamente, situações propícias à contestação. Um exemplo bem palpável da intenção de distorcer a realidade nacional, pode ser localizado no final de obra, quando o povo subjugado, silencioso, debata-se sobre um lençol azul, momento em que são expressas as seguintes dizeses: "não pode FALAR, não pode DIZER, não pode". "Mãe Pátria ensinando a nadar".

Considero a peça "Aprender a Nadar" nociva à coletividade e contrária à segurança nacional, razão porque inclino-me pela sua não liberação, baseada no que dispõe o Dec. 20.493/46 art. 41, alíneas "d" e "b" combinada com a Lei 5.536/68, art. 2º, inciso I.

Brasília, 16 de maio de 1975

Fonte: Acervo do Arquivo Nacional Distrito Federal¹¹⁶

Datado do dia 16 de junho de 1975, um ofício encaminhado ao Superintendente Regional do Departamento de Polícia Federal do estado da Bahia inseriu a segunda e a terceira versões do “script”, conforme expresso no documento, da peça para verificação de sua liberação diante do resultado da observação do ensaio. O documento censório é um relatório referente ao dia 20 de junho de 1975, conservado no Acervo *Nós por Exemplo*, Centro de Documentação e Memória do Teatro Vila Velha, escrito pelo técnico de censura que afirma ter assistido ao ensaio da peça *Aprender a Nada-r*, que ainda não teria recebido o certificado de censura. Em nome do Chefe da Superintendência Regional da Bahia, José Augusto Costa, o espetáculo seria liberado estritamente para os dias de programação no Teatro Vila Velha.

Os documentos existentes sobre a obra *Anatomias das Feras* (1978), no Acervo Digital Nivalda Costa, são registros de jornais/imprensa do período e também documentos do acervo pessoal da artista. Do repertório de fontes sobre o espetáculo, constam, no fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)/Peças Teatrais, existentes no Arquivo Nacional, o texto teatral datilografado na íntegra, além de relatórios, ofícios e cartas da censura. No acervo digital, encontramos fotografias dos atores em cena, trechos manuscritos, folhas datilografadas do texto teatral completo, cartaz do espetáculo, notas de imprensa, publicações sobre o espetáculo nos jornais *Tribuna da Bahia*, *A Tarde*, *Jornal da Bahia* e *Diário de Notícias*.

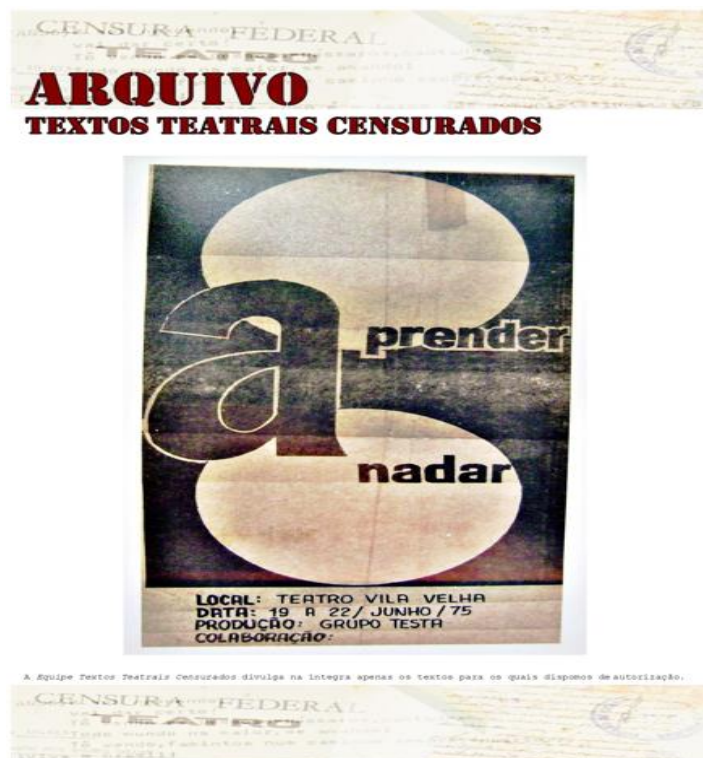
Importante ressaltar que, para o período em questão, a década de 1970, fotografias e registros de imagem de ensaios e ou de cenas do espetáculo eram muito escassos e pouco

¹¹⁶ BRASIL. Divisão de Censura Pública – DCCP. Peças Teatrais. Brasília, DF: Arquivo Nacional, 1975c.

acessíveis, e, por isso, poucas produções conseguiam recursos para conseguir registrar os espetáculos, num momento em que a fotografia ainda era “em preto e branco” e seu custo fazia com que seu acesso fosse restrito também. Inclusive, esse é o único trabalho de Nivalda, nessa época, que possui uma grande quantidade de registros fotográficos, os quais possibilitam visualizar o corpo dos atores em estado de pesquisa criativa. No Acervo Digital Nivalda Costa, os documentos existentes sobre a obra *Glub! A estória de um espanto* (1979) incluem notas e *release* de divulgação em *A Tarde*, *Tribuna da Bahia* e *Jornal da Bahia*; ofícios e relatórios da censura, bilhete de ingresso do espetáculo, descrição do espetáculo datilografada por Nivalda Costa. Do período datado na documentação sobre a censura, constam carimbos das seguintes datas: 8 e 12 de fevereiro de 1979, referentes ao relatório estatístico do mês de janeiro. Há uma carta pedindo deferimento, escrita por Nivalda, de 5 de fevereiro de 1979. Para finalizar, destacamos que, no formulário censório, a liberação da peça foi feita no dia 14 de março 1979, para faixa etária de maiores de 14 anos, sem cortes e condicionada a exame de ensaio.

3.4 APRENDER A NADA-R

Figura 14 – Cartaz de Aprender a nada-r



Fonte: Nivalda Costa¹¹⁷

¹¹⁷ COSTA, Nivalda. **Aprender a nada-r**. Cartaz impreso. Salvador: Produção Grupo Testa, 1975b. Arquivo pessoal.

O texto dramático *Aprender a Nada-r* é inspirado e adaptado de um conjunto de obras, como *A falecida*, de Nelson Rodrigues (1953); *Fim de Partida*, de Samuel Beckett (1957); *A morta*, de Oswald Andrade (1937); *O inferno de Wall Street*, de Sousandrade (1876/1877); *Mateus e Mateusa*, de Qorpo Santo (1866) e ainda a animação *Os Flitstones*, de Hanna e Barbera (1960). Essas múltiplas referências demonstram que a produção da escrita dramaturgica de Nivalda se estabelecia a partir da intertextualidade literária e imagética que atravessava a própria artista.

O espetáculo não conta uma história linear e nem estabelece uma relação estruturada com o espaço e o público. A narrativa não pode ser compreendida numa sinopse com início meio e fim convencional, simplesmente os personagens das obras referenciadas – Zulmira, Made Crisálida, Bam Bam, Pedrita, Poeta, Voz, Mateus, Mateusa, Hamm e Clov – são jogados num contexto comum, lírico, cômico e enxertado. Na estrutura do início do texto dramático, assim como em todas as obras produzidas por Nivalda, aparece de forma recorrente a utilização de rubricas descritiva e explicativas sobre o espaço e o cenário nos quais deve acontecer a narrativa, sobre os aspectos da iluminação e da sonoridade e, inclusive, sobre o perfil e as características de cada personagem, como tipo físico, perfil psicológico, tom de voz, a movimentação do corpo de cada personagem, sua expressão no espaço e traços de personalidade. Esse excesso de aspectos descritivos permite, inclusive, que o censor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) perceba de forma sinestésica a imagem do personagem no texto dramático e como o trabalho teórico de Nivalda é pensado para encenação prática.

Nesse texto específico, Nivalda indica, nas descrições de alguns personagens, qual tipo étnico é mais adequado para a encenação, se deve ser mestiço, “moreno” ou negro, termos utilizados pela própria autora, e sinaliza quais personagens podem ser feitos por qualquer tipo de fenótipo ou racial. Esse elemento chama atenção, pois, ao definir, na textualidade, as características de fenótipos raciais que podem atuar em determinados personagens, compreende-se que esse aspecto é necessário para o discurso da narrativa e para a leitura imagética do espectador.

PERSONAGENS:

(arrumados segundo entrada em cena)

ZULMIRA. Mulher de uma beleza vulgar, corpo bem delineado, rosto sem muitas expressões,

sempre maquiada vulgarmente.

MADAME CRISÁLIDA. Mulher desganhada, aspecto de miséria e desleixo. Cartomante.

O POETA. Homem bonito, gestos largos, corpo harmonioso lembrando esculturas gregas;

pluralidade de expressões faciais, conservando ar de distância e uma certa eteriedade.

BAMBAM. Rapaz segundo as características do personagem homônimo da revista “Os

Flintstones”.

PEDRITA. Moça, segundo as características do personagem homônimo da revista “Os

Flintstones”.

BEATRIZ. Mulher magra, pálida, retilínea, etérea, confusa, indecisa, expressão contínua de distância e sofrimento. Possui gestos lentos e rápidos, contudo rítmicos. Aparência frágil.

A OUTRA. Morena, etérea, confusa etc... (semelhante a Beatriz). Aparência forte.

HAMM. Etéreo, amargo, pálido, cobre a cabeça com um gorro de feltro; um apito dependurado

no pescoço, grossas meias nos pés. Usa óculos escuros. Vez por outra limpa o rosto com um lenço

sujo.

CLOV. Etéreo, tenso, nervoso, olhar fixo, voz sem cor, indeciso, guia de Hamm.

PERSONAGENS II:

Dois gravadores elétricos potentes e de boa qualidade sonora fazem “A VOZ”.

ANÃO. Homem pequeno, podendo ser de qualquer distribuição étnica ou raça.

MATEUS. Homem de olhar simples, ingênuo e irônico, preferencialmente moreno.

MATEUSA. Mulher de Mateus. Atarracada, voz estridente e irônica, preferencialmente morena.

CORO DOS CONTENTES. Grupo de 5 indivíduos (3 homens e 2 mulheres). Todos são

comunicativos, irônicos e solitários. Saltitantes, rápidos e rítmicos.

APRENDER A NADA-R

Comédia – enxerto lírico (COSTA, 1975a, p. 2).

A obra descrita por Nivalda como um comédia-enxerto-lírico possui elementos das vanguardas artísticas do modernismo brasileiro e também é influenciada pela contracultura, aspecto presente nas referências que embasam a escrita e nos elementos textuais e cênicos propostos na narrativa. Importante perceber que relações como essas se davam, na década de 1970, da seguinte forma:

No horizonte das manifestações artísticas empreendidas no bojo da contracultura encontram-se os ecos das vanguardas históricas, significadas como forças que vão de encontro aos valores estabelecidos, propondo mudanças radicais nas estruturas de pensamento nos diversos campos do humano. No campo que nos interessa – o teatro – a vanguarda é compreendida como a atitude de negação das tradições artísticas que se dão em determinadas circunstâncias históricas e sociais, para propugnar a renovação dos códigos e procedimentos estéticos, revelando iconoclastia, irreverência, provocação [...]. (LEÃO, 2009, p. 43-44).

Diante disso, é a partir dos trechos e fragmentos dos autores referenciados em *Aprender a Nada-r* que a autora retirava a noção de construção de personagens. Isso demonstra que não se trata de uma leitura dessas obras, mas sim um “tomar emprestado” alguns de seus elementos e inseri-los na narrativa. Apesar de parte central desse trabalho ser idealizado por Nivalda na dramaturgia, na direção, em elementos de cenografia, figurino e iluminação, é em conjunto com o Grupo Testa que o espetáculo se presentifica.

A obra é estruturada em dois atos, e inclui personagens de outras obras artísticas e de animação televisiva, os quais se relacionam entre si em um contexto comum apresentado no primeiro ato da trama e que, ao decorrer da narrativa do segundo ato, fundem-se e se confundem em seus comportamentos, falas e construções imagéticas. Em *Aprender a Nada-r*, é evidente a evocação das vanguardas artísticas e das influências modernistas antropofágicas, não apenas nas obras referenciais do texto, mas nos aspectos estéticos da encenação que se apresentam por meio dos diálogos, movimentações, indicações visuais/polifônicas e performativas que apontam os elementos expressionistas, simbolistas, dadaístas, futuristas e inclusive do teatro do absurdo¹¹⁸ e do teatro épico brechtiano¹¹⁹.

No primeiro ato da peça, observam-se diversos elementos da direção artística, como iluminação, movimentação no espaço, elementos cenográficos e sonoros, que também se fazem visíveis na escrita dramaturgica de Nivalda Costa. A entrada dos personagens em cena é marcada por uma narrativa em comum, a entrada no palco, a relação das setas que direcionam o espaço da cena e, por fim, a ação dramática é realizada por meio da captura de todos os personagens em uma rede para borboletas. Isso marca o fim de cada cena que se reinicia de forma sequencial até o final da primeira parte do espetáculo.

No trecho a seguir, vemos a situação-problema, na qual todos os personagens da peça são submetidos a uma ação dramática que se repete diversas vezes sob o mesmo formato, modificando apenas a interação dos personagens no contexto:

¹¹⁸ O teatro do absurdo tem como característica unir comicidade ao sentimento de perda de referências do homem moderno. Faz, também, um paralelo com a ciência, responsável pela superação de antigas “certezas” e com as artes plásticas, que elevam o abstracionismo como uma forma de arte tão válida quanto o figurativismo. No Brasil, essa tendência chega na década de 1950 na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo com a montagem do espetáculo “*Esperando Godot*” (1949), obra de Samuel Beckett, autor que, assim como Ionesco, representa essa estética na dramaturgia.

¹¹⁹ Embora elementos da linguagem épica existam no teatro desde os seus primórdios, o Teatro Épico surge com o trabalho prático e teórico de Bertolt Brecht. Trata-se do resgate de um termo antigo para conceituar uma nova linguagem cênica. Essa é substancialmente organizada a partir de textos que abordam os conflitos sociais sob uma leitura marxista, encenados pelo método do Distanciamento. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Teatro Épico**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo617/teatro-epico>. Acesso em: 12 mar. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ESPAÇO I Personagens à procura de uma situação.

(Palco pequeno, mal iluminado. Do lado esquerdo suspenso por fios ou cordas de nylon uma placa escrita em quatro idiomas a palavra Empresa (inglês, francês, português e alemão). Transversal à placa; originando-se da entrada do palco, vindo do camarim, setas coloridas escritas: PARE (seta vermelha), ATENÇÃO (seta amarela), SIGA (seta verde).

Ao centro, fundo do palco, uma enorme estante com gavetões, de onde saem ou saltam os personagens: Zulmira é a primeira personagem a sair da estante. Anda ao som de um blue. Obedece com clareza a indicação das setas até o círculo onde se situam as placas EMPRESA, onde uma enorme rede de caçar borboletas a aprisiona. Ouve-se uma claqué gravada e no meio uma voz clara, grave e decidida anuncia:

“Muito bem, a senhora passou no teste”, (ela deixa-se arrastar sem reagir, sorrir, solta beijos e adeuzinhos para a plateia. Enquanto isso ocorre, outro gravador descreve a seguinte cena: Barulho de chuva (aguaceiro). Zulmira batendo na porta. Surge Madame Crisálida. Zulmira tosse muito.)

MADAME CRISÁLIDA Consulta?

ZULMIRA Sim...

MADAME CRISÁLIDA Da parte de quem?

ZULMIRA De uma moça alta, gorda, loura, que esteve aqui outro dia.

MADAME CRISÁLIDA Ah!... Vamos entrar. (Zulmira entra fechando a porta).

MADAME CRISÁLIDA É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana.

ZULMIRA Coisa séria!

MADAME CRISÁLIDA Mas Deus é grande! (Zulmira e Madame Crisálida arrastam cadeiras). MADAME CRISÁLIDA Sente-se.

ZULMIRA Obrigada.

MADAME CRISÁLIDA Não repare a desarrumação. ZULMIRA Ora... (A gravação fixa estas duas palavras Obrigada e Ora e repete-as aleatoriamente até Zulmira sair de cena.)

(Em seguida ouve-se a gravação de trechos do Manifesto Pau Brasil): “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre, nos verdes da favela sobre o azul cabralino, são fatos estéticos. A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos”. “Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos”. (COSTA, 1975a, p. 2).

A primeira parte do espetáculo segue com o surgimento dos personagens em cena de forma sequencial: Zulmira, em seguida Poeta, Bam bam, Pedrita, Beatriz e A outra e, por fim, Clov e Hamm. Cada entrada remete a um texto ou referência bibliográfica que inspira a dramaturgia, pois são personagens emprestados de outras obras interagindo num contexto em comum. Entretanto, ainda que de forma "despretensiosa" e evocando o “desbunde”, os discursos de alguns personagens, a exemplo do Poeta, revelam o engajamento político comunista, a barbárie e a consciência social.

(Em determinado momento cai da estante o Poeta que ao deparar-se com as setas, dá ao seu ritmo uma imprecisão entre obedecer ou não; anda, observa, desconfia, demonstrados corporalmente. Ao chegar ao círculo é também aprisionado, rebela-se fisicamente e dialoga com a voz):

POETA Socorro!

VOZ Ninguém te ouvirá no país do indivíduo.

POETA Desmanchastes meu sonho.

VOZ Compreendemos a responsabilidade econômica de matar sonhos.

POETA A jaula de mim mesmo.

VOZ (irritada) Vegetariano!

POETA Sou apenas o som da lança e do martelo, sou a revolução vinda da praia: Arembepe, Bahia, água de côco, acarajé. Abaixo a frente única sexual! Viva Pelé!

VOZ Poeta! Fecha a porta dos teus mares. (COSTA, 1975a, p. 3).

As cenas com Bambam e Pedrita, personagens emprestados dos desenhos animados de Hanna e Barbera, evocam o distanciamento e a comicidade no texto. Esse aspecto é audacioso, pois as referências que Nivalda direciona nesse espetáculo trazem elementos do *non-sense*, da animação e dramaturgia brasileira e europeia. A mais, algo que se faz presente nessa obra na estética dramatúrgica de Nivalda é a inserção, no texto, de indicações sobre projeção de slides, algo comum no teatro dos dias de hoje, mas que era um elemento audiovisual inovador para a década de 1970. Isso demonstra que, para a autora, não existiam barreiras entre o teatro, a performance, o cinema e a textualidade. Como assinala Leão, tudo isso estava em consonância com o que se desenvolvia naquele momento:

A corrente experimental – tomada aqui como de vanguarda – investe-se em preocupações transformadoras, ao recusar a estrutura ideológica e formal do “teatro populista-revolucionário”, que expressa o modelo político anterior ao golpe de 1964. Seus investimentos constituem um teatro eivado de existencialismo sartreano para, em seguida, desembocar em uma cena que se afina com os códigos da antropofagia proposta pelos modernistas de 22 e retomada pelos tropicalistas. Por fim, encaminha-se para a radicalização do teatro próximo da vida, que se quer “vivo”, para devorar o “teatro morto”, o chamado “teatrão”, tanto o comercial quanto aquele construído com base nos pressupostos definidos pela estética do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), incluindo-se também as produções reveladoras do engajamento político partidário de esquerda, “o teatro de protesto”. (LEÃO, 2009, p. 47).

Isso permeia as obras de Nivalda, expressando a forma integrada com o que o texto e os elementos da cena se relacionam sem restrições. Esse aspecto performativo marca a cena teatral baiana da década de 1970 e reverbera a produção da identidade teatral da capital, que, apesar de refletir o contexto Sul-Sudeste, também se reafirma na contracultura e no movimento

tropicalista¹²⁰, borrando fronteiras estéticas e produzindo um legado teatral importante para a história do teatro baiano.

Retornando para a estrutura do texto, o diálogo entre Hamm e Clov, nitidamente, evoca a metalinguagem em que os personagens fazem referência ao próprio autor da obra:

(Nessa desarrumação, com vozes e passeios rápidos dos personagens pelo palco, caem da estante

Hamm e Clov, dialogando e andando lentamente. Vão obedecendo a desordem das setas.)

HAMM Não te darei mais nada de comer.

CLOV Então morreremos.

HAMM Dar-te-ei apenas o suficiente para impedir que morras. Terás sempre fome.

CLOV Então não morreremos.

HAMM Não vale a pena. Dar-te-ei uma bolacha por dia (pausa) bolacha e meia (pausa),

bolacha e meia (pausa) porque é que ficas comigo?

CLOV Por que é que tu me tens?

HAMM Não há outra pessoa

CLOV Não há outro lugar.

(Acontecem as mesmas coisas que ocorreram com Beatriz e A Outra, mas Hamm e Clov não se

perturbam; cada frase do diálogo dita por Hamm resulta em aplausos vindo dos bastidores. Por

fim são aprisionados e arrastados pela rede entre protestos e inseguranças):

CLOV (brada) Tudo isso é muito frágil, nosso autor é subjetivo.

HAMM (em tom de protesto) Cala-te Clov!

A VOZ Quantidade é qualidade.

Fim do primeiro espaço. (COSTA, 1975a, p. 8)

O segundo ato é surpreendente, pois reafirma a não linearidade da dramaturgia e retoma os acontecimentos do primeiro ato, refazendo-os de forma satirizada pelo coro e por Mateus e Mateusa. Ocorre em cena a troca de papéis entre os personagens, e suas falas são ressignificadas e ditas com intenção de reconfigurar o contexto e os sentidos do discurso da cena. Na *mise en scene*, no início do segundo ato, a apresentação acontece assim:

7 ESPAÇO II Situação a procura de um tempo. (Iluminados repentinamente, saindo da obscuridade do palco: Mateus e Mateusa e o Coro dos contentes, fazem um

¹²⁰ O movimento tropicalista foi um movimento de ruptura que se refletiu na música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande coletivo, cujos destaques foram os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes, e do maestro Rogério Duprat. Embora a música fosse sua expressão principal, a Tropicália envolveu outras formas de arte, como cinema, teatro e poesia.

carnaval no palco; lambuzam-se de tintas, representam todas as falas do 1º ato, ironizando-as e caricaturando os personagens.

À proporção que vão repetindo cada uma das falas do 1º ato, os personagens responsáveis por elas aparecem em cena, depois de um estrondo gravado e ficam estáticos em volta do Coro. Depois da sátira, o coro começa a interferir fisicamente nos personagens estáticos; A Mulher 1 do coro, aproxima-se de Hamm, retira-lhe o gorro e os óculos colocando-os em Pedrita (Enquanto os outros componentes do coro riem e dão cambalhotas);

O Homem 1 do coro aproxima-se de Bambam retira-lhe o machado e coloca-o mão de Hamm; A Mulher 2 do coro retira de Pedrita o osso do cabelo, colocando na Outra; O Homem 2 do coro aproxima-se de Zulmira, retira-lhe a bolsa, colocando-a em Clov; Mateus retira do Poeta seu casaco e coloca-o em Bambam; Mateusa aproxima-se de Beatriz retira-lhe os braceletes e os coloca em Zulmira;

O Homem 3 do coro retira o chale da Outra e coloca-o no Poeta. O Coro continua satirizando tudo e todos. Depois de um som gravado das Pororocas, saem dançando xaxado, enquanto um slide do Rio Amazonas é projetado. O último participante do coro convenientemente vestido de índio fala rápido com sotaque português na saída de cena do Coro: “pois tendo a besta patas d’ursos”. Finda o som do xaxado.

Os personagens do 1º ato que até então estavam estáticos, começam a movimentar-se laconicamente, procurando identificar ou não a nova situação, contorcem-se, apalpam-se e começam a falar completamente perdidos e distanciados): (COSTA, 1975a, p. 2)

Aprender a Nada-r traz à tona, por meio da dramaturgia, o desbunde, a sátira política e discursiva. Por meio de elementos indicados na textualidade, explora a partir de intervenções sonoras, uma relação diferenciada com o público. As últimas falas do espetáculo que remontam a proibições – “não pode falar, não pode dizer” – e os personagens se arrastando no chão repetindo “APRENDER A NADA-R”, sintetizando a experiência cênica que constroem imagens de opressão.

A ação dramática que se repete de forma cíclica, e a qual todos os personagens estão submetidos, remonta a aspectos de uma realidade pautada num contexto futurista¹²¹, apresentando elementos distópicos¹²² de uma realidade que é controlada e inevitável. E apesar de cada personagem reagir de forma subjetiva, o contexto que é imposto os distribui literalmente dentro de caixas na própria cena e os direciona de forma determinada ao destino. Assim como em *Laranja Mecânica* (1971)¹²³, filme do mesmo período, os personagens são

¹²¹ Futurismo é um movimento artístico e literário que surgiu em fevereiro de 1909 com a publicação do *Manifesto Futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti. Caracterizado por rejeitar o moralismo e o passado, suas obras baseavam-se na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX.

¹²² Lugar ou estado imaginário em que se vive em condições de extrema opressão, desespero ou privação; antiutopia.

¹²³ Banido no Brasil durante a ditadura militar até 1978, o filme foi relançado, nesse mesmo ano, em uma versão com pontos pretos cobrindo os genitais e seios dos atores em cenas de nudez. Passando-se dentro de um cenário de uma Grã-Bretanha em futuro distópico, *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, no original) é um filme de 1971. Dirigido e adaptado para o cinema por Stanley Kubrick, o filme é baseado no romance homônimo de Anthony Burgess, publicado em 1962. A estória é passada no Reino Unido, e destaca a violência e o autoritarismo. Alexander Delarge, o protagonista, lidera uma gangue de jovens marginais que espalham o caos, por meio de atos

submetidos a algum tipo de “teste de controle de comportamento” e todos acabam sendo presos em uma rede para borboletas”, demonstrando que, independentemente da direção e das escolhas que façam, por meio das setas colocadas na cena, serão capturados, ao fim do segundo ato, quando as personalidades se fundem e se confundem. Ao final, observa-se que a narrativa do espetáculo surpreende o espectador-leitor por meio da sátira ficcional:

(Nesse ínterim os personagens do 1º ato ainda atônitos com a aparição do coro, Mateus e Mateusa procuram imitá-los, sem contudo conseguir, por serem estes rápidos e eletrizantes. Ouve-se uma gravação de pássaros, marés, ventos, jogo de futebol, etc... enquanto todo coro repete gestos de silêncio (psiu) para os personagens do primeiro ato. 30 Todos saem e voltam com um enorme lençol ou tapete azul ou verde e o estende no palco. Todos fazem gestos de silêncio para a plateia enquanto vozes gravadas dizem):

“Do caos, sejam ecos caóticos Qual criação de Jeová? Inglaterras, palmeiras, À tórrida zona do sabiá”.

(Todos os personagens vão tirando as roupas naturalmente até ficarem de tangas ou se possível nus; deitam-se no tapete os gravadores repetem decisivamente:)

Gravador 1: não pode lavar, não pode andar New pode cagar Blood Flood Acender fachos...

Gravador 2: não pode FALA R Não pode DIZER não pode...

(Os personagens debatem-se, vão tateando no tapete e procurando gaguejar a palavra “aprender a nada” – “r”. Enquanto uma voz sangrenta anuncia): APRENDER A NADA-R Fim do segundo espaço.

Fim da peça. (COSTA, 1975a, p. 9)

Essa atmosfera das cenas em *Aprender a Nada-r* apresenta também aspectos presentes em outras obras literárias que permeiam o movimento da vanguarda futurista, como *Laranja Mecânica* (1962)¹²⁴, *Admirável Mundo Novo* (1932)¹²⁵ e *1984*¹²⁶. Importante perceber que as obras da *Série de Estudos Sobre Espaço e Poder* são, muitas vezes, definidas pela própria Nivalda como “ficção da realidade”, e utilizam-se de contextos “futuristas” para refletir a

de violência gratuita. Explorando questões sociais e políticas intemporais, *Laranja Mecânica* reflete sobre temas como a delinquência juvenil, a psiquiatria, o livre arbítrio e a corrupção moral das autoridades. Perturbador e repleto de imagens cruas de violência, se tornou um filme *cult*, aclamado pelo público e pela crítica, e durante a década de 1970 foi censurado em alguns países (MENEZES, 1997).

¹²⁴ Referência à publicação literária de Anthony Burgess.

¹²⁵ *Admirável Mundo Novo*, escrito por Aldous Huxley e publicado em 1932, narra a história de uma sociedade futurista, em que seus habitantes passam por um pré-condicionamento biológico e psicológico para que se submetam, naturalmente, às leis sociais e a um sistema de castas. A história se passa em Londres no ano 2540, e a narrativa antecipa desenvolvimentos de tecnologia reprodutiva, hipnopédia, manipulação psicológica e condicionamento clássico, os quais se relacionam para mudar profundamente a sociedade.

¹²⁶ Escrito e publicado pelo jornalista, ensaísta e romancista britânico George Orwell, *1984* trata, de forma ficcional, sobre o totalitarismo. Ambientado dentro de uma realidade distópica, o livro narra a história de Winston Smith, homem de meia idade e membro do Partido Externo. Trabalhava como funcionário do Ministério da Verdade, onde escrevia e alterava dados de acordo com os interesses do Partido. Os capítulos do livro podem ser divididos em três partes: a primeira parte relata como era a sociedade criada por George Orwell, uma sociedade inspirada na opressão dos regimes totalitários das décadas de 1930 e 1940.

realidade do momento em que a obra foi escrita, a década de 1970, marcada por regimes totalitários na América Latina.

As referências textuais em *Aprender a Nada-r*, definidas pelo empréstimo dos personagens para o contexto da peça, reforçam a reverberação dos aspectos vanguardistas da dramaturgia, pois Sousândrade, Nelson Rodrigues e Oswald Andrade são autores cujas obras se relacionam com tais movimentos artísticos. Ao trazer para cena o personagem Poeta declamando o Manifesto Pau Brasil¹²⁷, sobre o recorte crítico às velhas estruturas, Nivalda utiliza, por meio da bricolagem, uma forma para expressar seu discurso narrativo estrategicamente em relação à própria censura, visto que, ao misturar esses autores, “distancia” sua intenção política, desviando o foco da sua própria visão dramaturgical. Esse elemento aparece em outros momentos do texto:

(Logo após, projeção de slides sobre historietas em quadrinhos, entram em cena Bambam e Pedrita. Bambam e Pedrita, ludicamente, ou seja, brincando (fazendo caretas, correndo picula), vão obedecendo às setas, ao chegar ao círculo também são aprisionados pela rede. Quando isso acontece ficam espantados e gritam (semelhante a Tarzan, nos filmes do gênero) e são arrastados rapidamente. Imediatamente ouve-se uma sirene e uma voz feminina que anuncia: “Hora do almoço”. A luz é jogada para a plateia, de onde vem engatinhando um anão vestido de bebê. Determinadamente, o anão bebê dirige-se para o palco, onde lá chegando inverte as posições das setas. Enquanto isso, gravação de sons construídos pelos atores e uma aula de lógica simbólica vão servindo de fundo para suas ações. Rapidamente o anão-bebê risca sobre o círculo existente, um quadrado e sai para o camarim. Ouve-se a sirene e em seguida ouve-se a gravação de trechos da novela “O Direito de Nascer”, enquanto descem lentamente da estante Beatriz e a Outra. Estas duas personagens procuram evidenciar a situação; observam e se entreolham. Conversam. Encenação: Beatriz e a Outra, de mãos dadas, lânguidas, adocicadas, apresentam um ar romântico-trágico do Século XVI.)

A OUTRA . Somos um colar truncado.

O POETA . (voz) Quatro lirismos...

BEATRIZ . E um só lírio doente.

O POETA (slide e voz) . No País dissociado...

A OUTRA . Da existência estanque...

BEATRIZ . Nunca abro a porta...

(A claqué irrompe, assustadas elas se abraçam e dialogam). (COSTA,1975, p. 4)

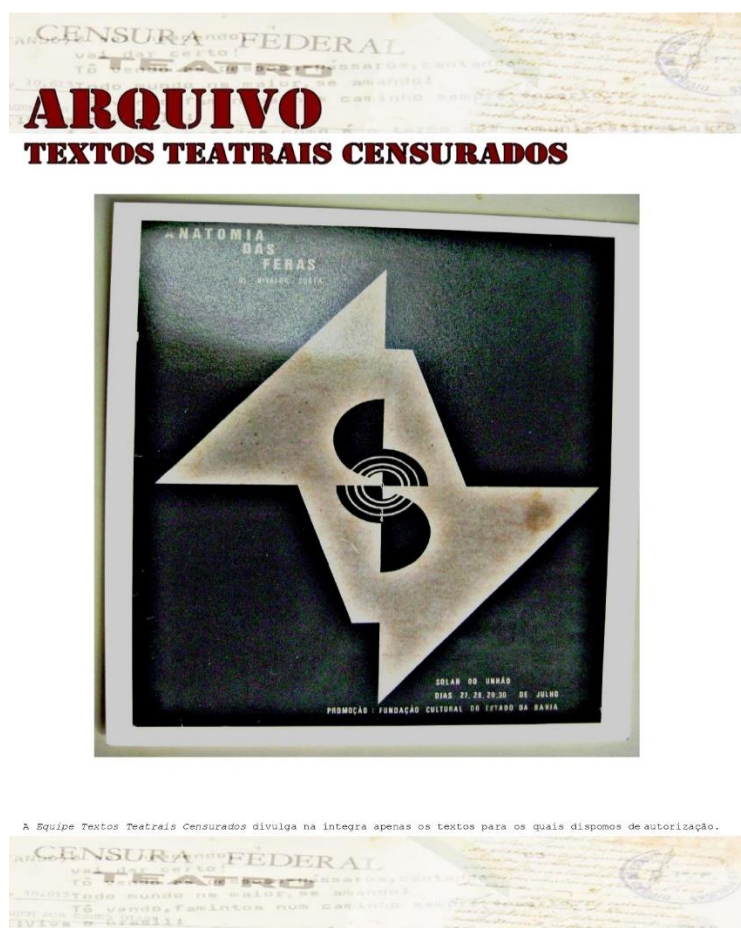
Nivalda utiliza da polifonia de elementos visuais, sonoros, gestuais, misturando textos clássicos, desenhos animados e radionovela indicados no texto não apenas para “driblar a censura”, mas com intuito de explorar e conectar novas formas de expressão cênica na linguagem, e esse aspecto caracteriza fortemente, em seu trabalho, as referências que alicerçam

¹²⁷ Publicado em 18 de março de 1924, O *Manifesto Pau Brasil* foi redigido pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade, apresentando as noções estéticas que iriam nortear o seu trabalho em poesia e o de outros modernistas brasileiros.

sua escrita. Nesse sentido, a obra *Aprender a Nada-r* representa esteticamente uma dramaturgia baiana de vanguarda.

3.5 ANATOMIA DAS FERAS

Figura 15 – Cartaz de Anatomia das feras



Fonte: Vauluizo Bezerra¹²⁸

A “peça dentro da peça”. É assim que se estabelece a metalinguagem de *Anatomia das Feras*, instaurada nas primeiras páginas e nos primeiros trechos da narrativa. Na indicação de cenário, diz-se: “Cenário Um sanatório cujos doentes encenam um auto sobre a morte da Liberdade. Pensam que vivem numa república cujo nome é ‘Republic of the Free’” (COSTA, 1978). O espetáculo aborda a trajetória do processo evolutivo do homem desde o seu estado “primitivo” à sociedade moderna e “civilizada”. A trama se desenvolve dentro de um território

¹²⁸ BEZERRA, Vauluizo. **Anatomia das feras**: cartaz impresso. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.

fictício, mas que é um desdobramento da realidade do momento presente em que a narrativa foi escrita, o ano de 1978. O roteiro teatral é dividido em 6 atos e há a indicação de que ocorram em 6 espaços diferentes. Descrito como “Percurso dramático”, os seis atos da peça são subdivididos em: *I-Pré-idade ou o caos da liberdade, II Gêneis, III A colonização, IV O esmo, V A ruptura e VI A história de não liberdade*. Organizar a estrutura do texto em atos com títulos e temáticas como se fossem pequenos capítulos é um aspecto que permeia a dramaturgia de Nivalda Costa e auxilia o leitor a acompanhar a não linearidade da narrativa, ao mesmo tempo em que evoca o eixo e a unidade para cada ato do texto dramaturgicamente.

Na primeira página do texto dramático, o subtexto e as indicações para a encenação descrevem, para o plano de fundo, da narrativa de um contexto que evidencia qual perspectiva e discurso ideológico e criativo do espetáculo se fundamentam, partindo da construção sequencial da evolução do homem. Nesse sentido, a sensação que o leitor e o espectador podem ter é que a autora compreende que, ao evocar temáticas relacionadas à repressão da liberdade, possivelmente poderia chamar atenção da censura, mas isso não a impede de trabalhar criativamente expondo, de forma satírica, suas percepções sobre os governos ditatoriais.

Deixando de forma evidente nas rubricas ou didascálias¹²⁹ do texto que a sugestão de espaço e deslocamento fogem ao convencional da caixa cênica¹³⁰ ocidental, Nivalda reafirma que os aspectos estéticos da obra reconfiguram, ao mesmo tempo que reafirmam, as noções de “poder e espaço”. O *gestus social*¹³¹ é o elemento brechtiano que caracteriza seus personagens ao mesmo tempo que os personagens Ernest e Ca(u)stro são referências diretas a Che Guevara e Fidel Castro, aspecto que chama a atenção dos censores – mais adiante essa questão é abordada neste texto.

Além disso, a estrutura da narrativa apresenta uma linearidade temática progressiva, entretanto, a divisão do percurso dramático em capítulos permite quebras no fluxo da ação dramática, no contexto em que a obra vai se estabelecendo e como os personagens se relacionam entre si.

No ato III, *A colonização*, as imagens construídas na cena são muito fortes, pois os diálogos e as indicações textuais evidenciam a tortura dos prisioneiros. Em algumas páginas,

¹²⁹ Didascália ou rubrica são indicações cênicas para indicar como determinada ação, como determinada cena, como determinado espaço ou como determinada fala devem ser feitos em uma peça de teatro

¹³⁰ Área do teatro que compreende a cena e todos os equipamentos nela envolvidos. Em espaços tradicionais, concentra-se basicamente sobre o palco; em espaços alternativos, abrange toda a sala.

¹³¹ O termo desenvolvido pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht para se referir às qualidades da representação das expressões humanas no palco do teatro. Não se resume apenas à gestualidade do personagem, mas a todos os elementos que o compõem, como voz, postura corporal, vestimenta, atitudes, expressões faciais, palavras e entonações, com a finalidade de fazer com que o ator mostre para a plateia as relações sociais concretas da sua personagem.

há trechos marcados e com um carimbo de corte, demarcando o posicionamento dos sensores que interditaram a obra parcialmente, solicitando alterações no texto.

ATO III: COLONIZAÇÃO

(O enfermeiro e prisioneiros)

ENFERMEIRO Vamos ratinho, estou esperando... Quero ouvir sua voz. (ri e cutuca o Prisioneiro I com um instrumento)

(Prisioneiro gesticula. Enfermeiro aplica-lhe uma injeção. A cena repete-se com mais dois (2) prisioneiros. Enfermeiro irrita-se):

ENFERMEIRO Auxiliar! Auxiliar!

AUXILIAR (em cena afobado) o mais rápido que pude, senhor.

ENFERMEIRO Esses vermes, parecem que não tem língua ou falam um idioma diferente do nosso, vamos ensinar-lhes o nosso alfabeto (ri)

AUXILIAR – Que ordens, senhor?

ENFERMEIRO Ponha-os no quarto forte com dieta de pão e água, diminutos a cada dia, de modo que no fim da semana não estarão comendo nada (ri)

ENFERMEIRO Lembrem-se “ratinhos”, não adianta calar, a ocupação tem o seu paraíso – a impunidade (acarícia, ri e esbofeteia os prisioneiros)

(Saída do Auxiliar e Prisioneiros. Entrada de Ernst, Assistente e Doente 2.)
(COSTA, 1978, p. 4)

Outros aspectos que evocam a “trajetória evolutiva do homem” e aparecem, de forma explícita e sem eufemismos, no percurso da narrativa, levantam, respectivamente, as seguintes questões: exílio, tortura, abuso de poder, tomada de poder e ausência de liberdade.

ATO V: A RUPTURA 5

(União dos grupos chefiados por Chefe, B. Rosso, Ca(u)stro e Walter Pereira Rochas);
(Texto)

ENIGMA 3 CHEFE, encontramos o poeta morto.

CHEFE Suicidou-se ou suicidado? Agora é invulnerável como os deuses, nada desta terra poderá feri-lo.

CA(U)STRO Sobre o teu sangue irmão, afirmo no esplendor do meu ódio que teus algozes serão punidos.

(Rito de morte):

B. ROSSO (Atirando para o alto) Pelas palavras que não podes ter-falar. Pela tua morte que vamos vingar.

CHEFE Adiante. A Liberdade urge!

TODOS Adiante. A Liberdade implode!

(Uma mulher entoando uma canção dolente) (Partida do grupo) (COSTA, 1978, p. 10)

Entretanto, apesar do discurso politicamente escancarado, na escrita desse trabalho Nivalda também apostou em estratégias dramatúrgicas para driblar a censura do texto por meio

de cenas elaboradas apenas com gestos subjetivos para os atores e para a utilização de fala e trechos em outros idiomas, a exemplo de espanhol, inglês e iorubá.

CENA D: CAMINHADA (Gestual)

CHEFE, CA(U)STRO E B. ROSSO (Black)

CENA E: A TRAMA (Gestual)

WALTER PEREIRA ROCHAS E ENIGMA 3

(Black)

CENA F: PRISÃO DO ENIGMA I, DOENTE I, DOENTE 2

CENA G: AGONIA DO POETA:

“MI POESI AHORA COMO UNA PLANTA ESCAMADA EN ÓDIO SILENCIOSO. ESCRIBO CON MANOS GOLPEADAS Y FOSFÓRICAS PALABRAS-NADIES QUE UN DIA SI TORNARAN SOL Y LUTA” (COSTA, 1978, p. 9-10).

Os diálogos entre os personagens são diretos e expressivos, na maioria das vezes sobre vozes de ação e comando, e refletem a problemática da evolução do homem, apontando a visão crítica da autora por meio da ação dramática dos personagens. Assim como podemos observar no seguinte trecho:

CENA H: ERNST E COMANDADOS:

ERNST Tomem olhos tudo: gente, casas, bichos. Tudo. Acabar de vez com o que encontrar pela frente. Quero a pele do Chefe, o encontrem vivo, faço absoluta questão.

1º ASSISTENTE Doutor, a corja dele se revoltará, não é prudente agir assim. Podemos agir de outro modo mais eficaz.

ERNST Não aprenderam minhas lições de paz, não acreditaram que nós somos o futuro, então esse é o modo Destruir tudo. Destruir!

1º ASSISTENTE (PARA O ENFERMEIRO) Você se excedeu, não era preciso matar o idiota do Poeta, veja o que causou.

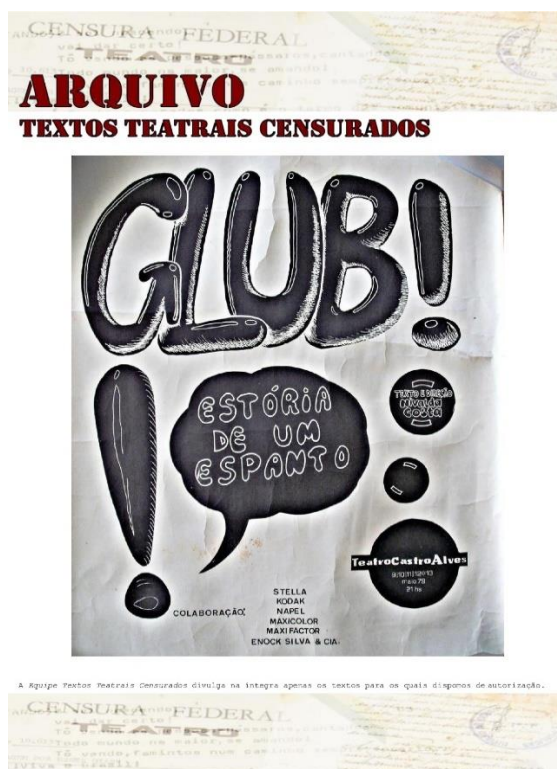
ERNST Ele quis morrer. Qualquer trama, qualquer revolta é na prática um suicídio.
11 ENFERMEIRO Não faço perguntas, acato ordens. (Movimentos mímicos)
(COSTA, 1978, p. 11)

O espetáculo foi considerado impróprio para menores de 18 anos e houve cortes nas falas das páginas 4 e 5, as quais foram inicialmente vetadas e condicionadas ao exame no ensaio geral. No processo de censura, constam cartas com indeferimento nas seguintes datas: 8 de junho, 16 de junho, 27 de junho e 18 de agosto de 1978, posteriormente, há as datas carimbadas e em registro em formulário dos dias 6 de setembro e 11 de setembro de 1978. Esses procedimentos burocráticos demonstram que Nivalda demorou, pelo menos, quatro meses para conseguir ter a certeza de que seu espetáculo seria liberado para estreia (BRASIL, 1978).

Os protocolos burocráticos da censura inevitavelmente geraram um impacto significativo no início da carreira de Nivalda, e, ainda que a artista tenha produzido diversas obras nesse período, o desafio de colocá-las em cena era sempre atravessado pela censura política e estrutural. A partir das reflexões sobre esses documentos, observo a censura política muitas vezes instaurada a partir de normas e leis de um governo eleito ou imposto. No entanto, para além disso, existia um tipo de censura que era estrutural e talvez não declarada, podendo revelar aspectos objetivos e subjetivos que estruturam culturalmente a sociedade brasileira, caracterizada pelas desigualdades de classe, de gênero e raça. E esse aspecto é importante para analisar as estratégias encontradas por Nivalda para coexistir artisticamente na cena teatral baiana mesmo diante de camadas diversas de censura. Ainda assim, como veremos a seguir, é por meio dos canais de imprensa e das redes, que ela vai constituindo, que conseguimos perceber como as alianças artísticas conformavam a base fundamental para que a multiartista fosse consolidando sua carreira profissional.

3.6 GLUB! A ESTÓRIA DE UM ESPANTO

Figura 16 – Cartaz de Glub! A estória de um espanto



Fonte: Nivalda Costa¹³²

¹³² COSTA, Nivalda Silva. **Glub! Estória de um espanto**. Cartaz impresso. Salvador: Stella; Kodak; Napel; Maxicolor/Maxifactor; Enock Silva & Cia, 1979b. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.

A obra *Glub! A estória de um espanto* contempla os aspectos comuns das obras de Nivalda nesse período, não apenas nos aspectos das vanguardas artísticas presentes no texto, mas porque não é possível estabelecer um tipo de sinopse padronizada, ou uma narrativa linear em que se consiga delimitar um “conto” de ficção localizado em algum lugar, com início, meio e fim dos personagens. Entretanto, o texto nos dá pistas e revela as relações entre os personagens Limiães, Gene Pull, Lúcifer e Evento dentro de uma atmosfera espacial reflexiva sobre suas próprias condições histórico-sociais.

O texto dramático feito para encenação *Glub! A estória de um espanto* possui uma estrutura que se assemelha a um roteiro audiovisual. Os personagens são elencados na epígrafe da dramaturgia e apresentam gestos social brechtiano em sua descrição: Limiães, o cineasta; Gene Pull, o biólogo; Lúcifer, a tradutora; Evento, o matemático. Os demais personagens, Interferente A, Signo Alpha e a Voz, representam a repressão na narrativa. O texto teatral em 3 atos é descrito por títulos/capítulos: Ato 1 – *Estruturas de Suporte*; Ato 2 – *Manual de Instruções*; Ato 3 – *Acerca do Planalto Verde*. Existem notas de observações para execução das cenas, sobre a ação dramática dos personagens e das intervenções sonoras. A narrativa é demarcada por elementos poéticos presentes na fala dos personagens que expressam uma não linearidade nos diálogos, apresentando características estéticas do teatro épico brechtiano e do teatro do absurdo. A partir dessa estrutura, podemos observar o seguinte trecho:

CENA 1 – Prólogo (Gestual)

CENA 2 – Quatro personagens em quatro ponta/planos distintos de espaço/palco executam tarefas:

EVENTO (Mexe com computadores.)

LÚCIFER (Escreve e pagina livros.)

GENE PULL (Observa situações com um telescópio ou lente de aumento.)

LIMIARES (Filma com uma câmera.) (SONS – Clima solidão/angústia) (Num dado momento:)

EVENTO (saltando/centro) – Procuo um módulo, o espaço arde. Desconfio de tudo.

LÚCIFER (frente/Evento) – O espaço significa. Tudo se confronta. (Observam-se)

EVENTO – Se estou só... Vem vem passear comigo. (Arrumação/saída)

LÚCIFER – Nesse caminho, traduzirei para evasivas, todos os nadas que encontrar pela frente.

EVENTO – (Silêncio – Gesto mudo)

LÚCIFER – Nesse caminho, traduzirei para evasivas, todos os nadas que encontrar pela frente. (Réplica)

EVENTO – Prefiro reduzir a termos semelhantes. (Saída/ambos) (COSTA, 1979, p. 2).

Diálogos polifônicos e vagos como no teatro do absurdo são muito marcantes na relação entre personagens, de forma que a fala de cada personagem complementa a lógica narrativa em geral, mas, ao mesmo tempo, a desconstrói e desconecta de um sentido linear. Na primeira cena, de forma distanciada, com diálogos que se repetem e se repelem e se complementam, Lúçifer (a tradutora) e Evento (o matemático) se relacionam de forma oblíqua e confusa, aspecto que permeia toda dramaturgia do espetáculo.

Na cena seguinte, acompanhamos um diálogo sobre “cumprimentos” entre Gene Pull, o Biólogo e Limiares, o Cineasta.

GENE PULL (observando/analizando objetos no espaço) – Projeto tátil/ângulo de visão oblíqua.

GENE PULL (tocando/encontrando Limiares no espaço) – Oi! Limiares...

LIMIARES – Oi! Gene Pull...

GENE PULL – Cumprimentos... Museu de figuras. Fumaça!

LIMIARES – Pois é, o cumprimento já foi inventado, e não fazemos nada mais que repeti-lo, tens algum plano para mudar cumprimentos?

GENE PULL (pensando alto) – Quem sabe se... Tentemos...

LIMIARES – ...Brincar de encontrar...?

GENE PULL – Não. Cumprimentar/comprometer. (Experimentam três formas cênicas de cumprimento)

LIMIARES (ofegante) – O sol é falso. A vida não é um universo de luzes. 5 (Pausa de interferência)

GENE PULL – Oi Limiares!

LIMIARES – Oi Gene Pull! (aproxima-se de Gene Pull e agride-o)

GENE PULL (anunciando-se arquétipo/comercial TV) – Essa é a nova forma...

LIMIARES – Ou a nova consciência...

GENE PULL/LIMIARES – Cumprimente – Pelo modelo/violência e ache que está se completando. (Pausa dramática)

LIMIARES (cortante) – Acho melhor essa brincadeira parar por aqui.

GENE PULL – O novo cumprimento está te confundindo...? (Rindo)

LIMIARES – É. Somos gente, ou...? 15

VOZ (off) – Equilíbrio das relações Sapiens/Demens; Louco/Civilizado; Primitivo e Normal. GENE PULL – Oi Limiares!

LIMIARES – Oi Pulgenesi! (Corte Black) (COSTA, 1979, p. 3).

Nessa cena, Limiares experimenta outras formas de se cumprimentar, juntamente com Gene Pull. Em um certo momento, Limiares o agride e, desgostando do ocorrido, ambos abrem um diálogo refletindo a condição humana e animal, e o contexto de violência se estabelece de forma naturalizada no comportamento interrelacional.

De acordo com informações que surgem em notas de divulgação na imprensa no *Jornal da Bahia*, Nivalda Costa contribuiu como atriz, representando a personagem “A voz”, que surgia como um elemento sonoro em *off* na encenação e relacionava-se de forma onisciente com a narrativa, contribuindo com aspectos de metalinguagem na relação da personagem-atriz-diretora-encenadora.

Ao cruzar as fontes de imprensa e os arquivos pessoais de Nivalda Costa, observamos que o espetáculo *Glub! A estória de um espanto* buscava contar uma fábula sobre a realidade da juventude da década de 1950, a partir de dicotomias resultantes de um estudo de relações entre o poder e o espaço. E esse aspecto é explicitado da seguinte forma: “coca-cola, quadrinhos (gibi), a sociedade de consumo, os movimentos de libertação, a individualidade e a angústia são algumas dessas dicotomias que nos fizeram ser como somos”, segundo Nivalda em trecho jornalístico supracitado.

A peça em três atos problematiza a sociedade da 1950 relacionando-a com o período em que a obra é escrita, na década de 1970, exprimindo que esse território social foi responsável por padronizar, reprimir e limitar o homem. Essas questões são o eixo central da dramaturgia. Trazendo referências das histórias em quadrinhos, o termo “Glub!” é visto como um recurso fônico e visual da linguagem, que significa afogamento, submersão, “entalamento”, surpresa e espanto, o que endossa o título da peça “*Glub! A estória de um espanto*”. O texto teatral apresenta elementos cinematográficos, indicações de atmosfera cênica e estrutura espacial fluida e diversa na distribuição da encenação no espaço. Dividido em 3 atos com seus respectivos títulos – capítulos, apresenta semelhanças estéticas com a obra anterior, *Anatomia das feras*.

No seu primeiro ato, a ação dramática dos personagens é detalhadamente descrita. A forma como eles se expressam verbalmente logo no início aponta que, nessa dramaturgia, existe uma proposta cênica pautada na polifonia de sons, diálogos, imagens e ações. Na narrativa de *Aprender a Nada-r*, esse aspecto também se faz muito presente, e ambas as obras são ficcionais e apresentam aspectos de uma realidade distópica, elaboram os diálogos por meio de metáforas e com elementos da realidade que espelham o contexto de regimes totalitários. Os personagens estabelecem, de forma lúdica, uma reflexão sobre a sua condição de não liberdade e inserção em uma realidade insalubre e hostil.

CENA 3 – Digitais – Monólogos – Passados

(Evento, Lúcifer, Gene Pull e Limiars executando jogos: brincam com cubos e prismas.)

LÚCIFER – Outrora o sol era constante em nossas vidas.

EVENTO – Isso me lembra um bolero, melodia de timbres elementares. (Sorriem)
LÚCIFER – Racionalizas sobre tudo...

EVENTO – Sobrevivo. Nada mais. E apenas.

GENE PULL – E agora essa abertura, esse buraco no meio do silêncio.

LÚCIFER – Nesse instante eles nos deixaram a sós e ameaçados, inúteis vermes cheios de consciência.

LIMIARES – Engatinhando chegaremos no limiar, desse assobio...

LÚCIFER – Outrora combatíamos todas as divagações.

LIMIARES – Hoje precisamos delas para não nos calarmos em definitivo. EVENTO – Mexemos com um setor que por si só não aciona.

GENE PULL – Armazenemos contenções e neuroses?

LÚCIFER (excitada) – Estocam você!

(Pausa constativa)

LIMIARES (excitado) – Vivo desde os anos.

EVENTO (comentando) – Filhos do chiclete e da máquina de nervos plásticos. (Marca cênica/Música)

EVENTO (apertando um botão) – Em 1962, propagavam-se as greves operárias, as ligas camponesas, as campanhas de alfabetização e as criações de centros populares de cultura...

LÚCIFER (interrompendo/continuando) – Eram as chamadas lutas pelas reformas de base...

LIMIARES – No ano seguinte, a classe dominante se sentiu atemorizada com a participação de outra classe no destino do país.

EVENTO – Veio o ano seguinte...

LÚCIFER – E houve a compressão para tudo que é hoje (Gesto/censura).

LIMIARES – Nunca mais fomos os mesmos, castraram formas de expressão. (Corte Black) (COSTA, 1979, p. 4).

Exemplificando esse contexto, na cena três, os quatro personagens interagem juntos, refletindo sobre o contexto em que estão inseridos, as mudanças políticas e sociais que os colocaram num estado de divagação e inutilidade. Em meio a diálogos evasivos e desconexos, trazem os contextos históricos de 1950, de lutas de classes, greves operárias, ligas camponesas, centros populares de cultura e lutas sociais e, nos anos que se seguem, sobre o posicionamento de retaliação do governo e repressão das classes dominantes, indicam, por meio desse diálogo, que as formas de expressão desde então foram “castradas”.

Nessa dramaturgia, muitas cenas são construídas apenas por ação dramática, ao invés de diálogos narrativos, e aspectos dadaístas¹³³ das trocas cênicas nas falas das personagens.

¹³³ O Dadaísmo, ou Movimento Dadá, é uma Vanguarda Europeia do século XX, que surgiu em Zurique, na Suíça. O movimento foi criado por artistas refugiados da Primeira Guerra Mundial e tinha como lema: “a destruição também é criação”. A principal característica do Movimento Dadá é a ruptura com os modelos de arte tradicional, já que os artistas do movimento estavam descontentes com o estado racional e institucionalizado da arte.

CENA 09 – Cena Auditiva (Entre marcas cênicas)

LÚCIFER – Ah!... a!

GENE PULL – Hein...!?

LIMIARES – Oh!

INTERFERENTE A – Ih!

(Silêncio)

LÚCIFER – Grr...!

GENE PULL – Graw!

LIMIARES – Zuumet! (Gritos)

(Evento e Interferente A correm por objetos velozes (mímica))

INTERFERENTE A – Sonhas em sombras degeladas?

EVENTO – Sombras em sonhos degelantes.

(As falas se repetem até serem abafadas por ruídos intensos de tráfego)

(Saída de cena de todos os personagens exceto Lúcifer)

(Lúcifer deita e sonha) (Movimentos mímicos) (COSTA, 1979, p.7).

A partir dessas questões levantadas, surgem elementos cômicos que direcionam os diálogos para narrativa de duplo sentido, a qual retoma os contextos sociais como se os personagens divagassem sobre soluções para reinventar a realidade repressiva que lhes é imposta. Os diálogos assumem um caráter filosófico e dissociado em que frases de efeito surgem em meio a afirmações aparentemente aleatórias.

As primeiras cenas do ato 2 são gestuais que comunicam para além do diálogo entre personagens. Em cena, surgem elementos sinalizados, a exemplo da indicação textual de que, no cenário, há um livro de Julio Cortazar¹³⁴, projeções de slides, ruídos e fotografias. Na cena 3, é sinalizado que Lúcifer, Limiães e Evento brincam com elementos bélicos e esses elementos traduzem as entrelinhas do diálogo desconexo estabelecido entre si, que reaparece em outros momentos do texto.

CENA PERIFÉRICA (Gene Pull, Limiães e Signo (Alpha) observam cenas sobre violência.)

GENE PULL – Este sistema está rarefeito.

LIMIARES – Apresentamos o vídeo tape dos nossos passados.

GENE PULL – No ar de asfalto. (Conjunto de gestos)

SIGNO (Alpha) – Transformar pode ser um radical ou verbo de atuação. 30 (Black)

¹³⁴ Julio Cortazar (1914-1984) foi um escritor argentino, tradutor e intelectual, considerado um dos autores mais inovadores e originais de sua época, reconhecido na literatura no mundo hispânico, quebrando os moldes clássicos por meio de narrativas que escapam à linearidade temporal. O conteúdo de seu trabalho reflete sobre a fronteira entre o real e o fantástico, e é associado ao realismo mágico e ao surrealismo

CENA 03 – Pequenos Acidentes (Cenas simuladas/Mímica a) – Assalto b)

– Assassinato 5 Por sobre o poema Devorar)

CENA 04 – West Side Story – 2ª parte (Cena Muda – reconstrução de uma fita de quadrinhos.)

CENA 05 – Estória de um espanto – Epílogo (Personagens dispõem-se significativamente em pontas do espaço. Executam tarefas gestuais.)

(Música (Off)) (Efeitos luminosos)

Texto: Estória de um espanto

Fim (COSTA, 1979, p. 10).

No contexto geral da dramaturgia, grande parte das cenas são sinalizadas no texto como cenas gestuais, e esse elemento na escrita de Nivalda foi importante para driblar a censura, pois é por meio desses signos subjetivos que o discurso político da autora pode se estabelecer em cena sem a interferência dos censores. O diálogo dos personagens, a partir do segundo ato, é direcionado para o espaço, para leis físicas e científicas, com elementos em que predominam o realismo fantástico¹³⁵ e, por isso, o teatro do absurdo e os aspectos expressionistas¹³⁶, nessa obra, são determinantes.

Ao longo da obra, e pela forma com o que os personagens falam e se comportam, há sinais de que talvez eles tenham sido exilados em algum lugar do espaço, e divagam sobre esse estado de exílio. Por se tratar de uma narrativa ficcional, não é possível afirmar que seja uma inspiração direta no exílio ditatorial, ao qual muitos artistas e intelectuais foram submetidos, mas, de certa forma, essa possibilidade, de fato, dialoga com o contexto histórico, no qual a obra se insere na cena teatral. De acordo com Leão (2009), os conflitos e tensões, frutos da inquietação, tornam possível o aparecimento de obras para além da excentricidade vanguardista. Nelas se inscrevem processos criativos que buscam significados e sentidos, expressando distância das velhas tradições teatrais que se mostram um modelo exaurido.

Os exercícios provocativos de destruição das categorias de teatro até então vigentes, levados a efeito por muitos artistas, geram respostas assustadoras aos desafios que emanam do palco. O movimento contrário se dá em vários setores. Por parte das autoridades, a reação se dá de forma organizada, por meio de mecanismos visíveis e “legais” como a censura, que exerce, de forma opressiva, insidiosa, policialesca e

¹³⁵ O Realismo Fantástico é um estilo artístico que se manifesta sobretudo na literatura, embora também esteja presente em outros campos da cultura, como a pintura e o cinema. Combina uma visão realista do mundo com elementos mágicos que são inseridos em cenários cotidianos, o movimento começou a despontar na América Latina durante a década de 1940, chegando ao seu apogeu nas décadas de 1960 e 1970.

¹³⁶ Movimento artístico e cultural de vanguarda surgido na Alemanha, no início do século XX, O Expressionismo se estabeleceu em diversos campos artísticos da arquitetura, artes plásticas, literatura, música, cinema, teatro, dança e fotografia, um dos primeiros representantes das chamadas "vanguardas históricas". O movimento surge como uma reação ao positivismo associado aos movimentos impressionista e naturalista, propondo uma arte pessoal, intuitiva. O expressionismo compreende a deformação da realidade para expressar, de forma subjetiva, a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão de sentimento em relação à simples descrição objetiva da realidade.

permanente sua ação. Mutilam-se ou proíbem-se a criação, a produção e a veiculação das obras teatrais, literárias, musicais, cinematográficas e das artes visuais. Para compor esse quadro reativo, aparecem as formas ultravioletas postas em prática pelo aparelho repressor, paralelo, instalado e cultivado no interior das instituições estatais. (LEÃO, 2009, p. 44).

Compreendendo essas questões que atravessam esse momento em que a cena teatral se encontra submersa às imposições ditatoriais, é possível enxergar a necessidade da autora em evocar, por meio de uma realidade ficcional enviesada nas vanguardas artísticas, uma narrativa que espelha o contexto que não pode ser explorado diretamente, sem que seja censurado.

3.7 FECHAR-SE AS CORTINAS PARA QUEBRAR A QUARTA PAREDE¹³⁷

A partir daqui, apontamos os registros presentes no acervo Digital Nivalda Costa da imprensa baiana sobre as obras analisadas, e é importante ressaltar que esses documentos, em sua grande maioria, partem da digitalização de recortes de jornais do Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Por se tratar de recortes de jornais devidamente referenciados no acervo, algumas informações ficam em aberto para interpretações. Diante disso, partimos da observação dos detalhes contidos nesse registro para compreendermos como os trabalhos de Nivalda Costa são representados nesses veículos de comunicação, bem como qual o papel fundamental desses no período em questão, na década de 1970.

Apesar de a *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço* (SECPE) possuir uma intencionalidade temática, estética e narrativa, feita para cena experimental, é importante refletir que são obras produzidas em tempos distintos, da mesma década, por uma artista que inicia sua carreira e que seus primeiros trabalhos marcam o percurso da sua trajetória artística, promovendo a Nivalda Costa e o reconhecimento do seu trabalho e do seu posicionamento e engajamento político e social.

E, por isso, a partir da tríade de obras analisadas nesta dissertação, *Aprender a Nada-r* (1975), *Anatomia das feras* (1978) e *Glub! A estória de um espanto* (1979), que fazem parte do conjunto de oito textos dramáticos da SECPE, percebo que uma das nuances principais que cercam esses trabalhos é o amadurecimento da escrita dramaturgical da encenadora, que se transforma em multiartista e se firma intelectualmente nesse processo criativo. Nessa escrita, reconhecemos a face artística e a personalidade de Nivalda Costa, seus interesses latentes, suas

¹³⁷ A “quarta parede” é uma divisória imaginária situada na frente do palco que separa os atores da plateia, a qual observa tudo o que está acontecendo em cena de forma passiva. A quebra da “quarta parede”, portanto, também muito utilizada no teatro, é a interação da plateia na ação dramática.

preferências e paixões, como cinema, história em quadrinhos, rádio, literatura e os movimentos de vanguardas artísticas.

O desejo de entender o espaço e a escrita de forma interconectada, sinalizando nas indicações do texto o desejo de projeções cinematográficas na cena, slides, intervenções polifônicas, aponta, nas entrelinhas, quem é a autora para além da dramaturgia escrita. Por meio dos registros analisados nesta parte da dissertação: textos teatrais, documentos censórios, fotografias, recortes de jornais, percebemos, nos detalhes da dramaturgia, um trabalho textual amplo e diverso, que talvez até pareça uma grande “colcha de retalhos” ou “bricolagem de referências”, para usar um termo mais técnico. Entretanto, aos poucos, a partir dessa série de estudos, Nivalda, vai aprendendo a driblar a censura ao mesmo que tempo em que brinca com metáforas, textos, personagens e outros autores, sem o desejo de fugir da realidade em que está inserida e que é “escancarada” ao seu jeito. Seu trabalho evoca coragem e reflexões profundas sobre o seu tempo e sua juventude artística, que não se estratificam apenas nos segmentos de raça, gênero, classe e política, mas refletem um tempo vivido que é múltiplo, controverso e subjetivo.

O aspecto de conexão importante entre as obras dramáticas é que elas são escritas para serem encenadas e, por isso, as indicações das movimentações, gestos e cenas que foram feitas para expressão do corpo são sinalizadas, descritas e direcionadas no campo do texto dramático, e apostam em construir uma relação diversificada com o espaço cênico e público.

Na esfera da linguagem falada em cena, propõe-se, na escrita do texto, do subtexto e das imagens narrativas, uma proposta sinestésica e polifônica, reinventando os significados das palavras e explorando-as como visualidade e sonoridade.

Esses aspectos de sua dramaturgia são importantes para entender que, mesmo ocupando lugares de poder por meio da escrita da direção e em outras instâncias da encenação, Nivalda divide o processo criativo com a subjetividade dos atores. Na encenação, o seu texto, que possui indicações, marcas e detalhes que especificam a interpretação, também abre espaço para que o ator possa criar seu próprio movimento sobre a cena, contribuindo com seu corpo e sua voz para o seu olhar sobre o texto.

A partir desse posicionamento, de uma direção que abre o processo para uma criação colaborativa, mesmo que existam indicações da dramaturgia textual, reafirma o aspecto descentralizador da encenadora, que não é vazia em si mesma, transpõe a narrativa e abre espaço para criar coletivamente. Essa análise é necessária para se entender a visão de mundo da própria Nivalda, sua utopia pessoal como artista que vislumbra uma realidade que questiona e

transgredir a normatividade imposta. Em alguns relatos, a autora nomeia seus espetáculos como “uma ficção da realidade”, que se desdobra na tentativa dos próprios personagens em si, a exemplo de *Glub! A estória de um espanto*, onde retrata as reflexões da juventude dos anos 1950 inseridas num contexto distópico.

Entretanto, observo que, por meio dos registros de imprensa, é possível perceber que, no início da carreira de Nivalda, possivelmente o espectador soteropolitano que a acompanhava e, conseqüentemente, o seu repertório de encenação, também testemunham as dificuldades da autora perante as censuras estruturais, as quais delimitam o público a se conectar com obras sob restrições. E, por isso, de forma direta e sincera, em certos momentos na imprensa baiana, a artista dividia com o público soteropolitano as dificuldades em trazer para cena artística seus espetáculos, compartilhando a dimensão dos processos criativos e seu engajamento político e social no seu fazer artístico. Nivalda buscou ser uma diretora, comprometida com o fazer teatral, envolvia-se em todos os aspectos referentes à realização, sempre interessada em se relacionar com os elementos cênicos (figurino, cenário, adereços, iluminação, trilha sonora, projeção de imagens e expressões corporais) e na performance dos atores. Executa um método próprio de trabalho com os aportes teóricos de Antonin Artaud¹³⁸:

Demonstra ainda confiança no profissionalismo e talento daqueles e aceita improvisações e contribuições dos mesmos, havendo liberdade de expressão e espaço para que opinem, criem e contribuam. Além dessas principais tarefas, Nivalda Costa também desempenha a função de atriz, e atuou em alguns espetáculos, posicionando-se em diferentes momentos como parte do elenco de atores, pronta para colocar em ação suas próprias “palavras pensamentos”, quando era responsável também pelo texto encenado. Busca-se pensar o sujeito Nivalda Costa, em seu conjunto, como uma artista multifacetada, instruída e engajada, cidadã baiana que se posiciona diante da sociedade, de forma crítica e atuante, atravessada por ideias, concepções e ideologias próprias. (SOUZA, 2012, p. 23).

O aspecto de autodefinição, autodeterminação e da visão clara dos seus propósitos artísticos traça o perfil de uma artista atenta, disposta e consciente do seu lugar engajado com a cena teatral baiana. Acredito que a coragem de Nivalda em se estabelecer, no início da sua carreira, com *expertise*, inteligência, lucidez e firmeza, marca o legado artístico deixado por ela para as próximas gerações, as quais, assim como eu, enxergam sua trajetória e o registros que preservou como um abrir de portas para mulheres negras no teatro da Bahia.

¹³⁸ Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao estudo do teatro oriental, à ritualidade no teatro e do movimento do Surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Para Artaud, o teatro propõe a vivência de uma experiência, e não uma regra fixa, porque tudo o que atinge uma forma fixa já está distante dessa experiência.

Conforme Aninha Franco (1994), a imprensa baiana teve um importante papel para o engajamento do teatro baiano nas décadas de 1960 e 1970. Os jornais *A Tarde*, *Estado da Bahia* e *Diário de Notícias* possuíam colunas teatrais¹³⁹, críticos dedicados a colocar em evidência o fazer teatral na capital soteropolitana e registrar o processo evolutivo das produções teatrais desse período. Ainda segundo a autora,

As críticas teatrais publicadas entre 1961 e 1969 assinadas por Carlos Falck (*Diário de Notícias/Jornal da Bahia*), Geraldo Portela (*Diário de Notícias*), Luiz Carlos Maciel (*Diário de Notícias*), Orlando Senna (*O Estado da Bahia*), Walter Weeb (*O Estado da Bahia*), Emanuel Araujo (*Jornal da Bahia*), Alvinho Guimarães (*Jornal da Bahia/ O Estado da Bahia*), João Augusto, Hélio Rodrigues (JS), Judith Grossman (*Diário de Notícias*), Francisco Barreto (*A Tarde*), Jorge Lindsay (*O Estado da Bahia*) e Sóstrates Gentil (*Jornal da Bahia*), analisaram quase tudo o que a cidade produziu ou que a visitou no período. Os textos perderam a condescendência e o improvisado dos anos passados, tornando-se tão profissionais quanto o teatro implantado na cidade por Martim Gonçalves. (FRANCO, 1994, p. 140).

Entretanto, foi na década de 1970, com o surgimento do jornal *Tribuna da Bahia*, que a imprensa baiana se reconfigura trazendo uma nova perspectiva para o jornalismo da capital sendo descrita por Franco como “quase psicodélica e diversa em tudo dos órgãos existentes”, incitando assim os outros jornais a seguirem inovando. A *Tribuna da Bahia* lançou a página “All Inform”, dedicada às artes em geral, com textos de Guido Araújo, Juarez Paraíso, Alberto Baraúna, João Ubaldo Ribeiro e Nilda Spencer. Em resposta, o *Jornal da Bahia* criou a página “Pflat – Jornal I da Era de Aquarius”, sob a responsabilidade de Bisa Junqueira Ayres que publicou as novas ideias e projetos de algumas cabeças pensantes do estado (FRANCO, 1994, p. 201).

Nesse conjunto, o posicionamento da *Tribuna da Bahia* em relação à censura era importante à época, e os artistas encontravam, nesse espaço, uma forma de criticar o momento repressivo.

Em 1975, a *Tribuna da Bahia* publicou uma matéria sobre a ação da censura no Brasil, registrando vetos a 400 textos teatrais de 1968 até aquele ano, grande parte deles à véspera ou no dia da estreia. Como a liberação das obras era uma atribuição de Brasília, os grupos ensaiavam e realizavam produções, aguardando a decisão do Departamento de Censura, sofrendo prejuízos sucessivos com os vetos. No final do decênio, tornou-se mais seguro montar-se textos já liberados, ou encenar comédias

¹³⁹ As colunas teatrais foram publicadas por todo o decênio dos quatro periódicos consultados: *Jornal da Bahia*, *A Tarde*, *Estado da Bahia* e *Diário de Notícias*. Em *A Tarde*, assinada por Adroaldo Ribeiro Costa, Tereza Sá, Carlos Pinto, Vieira Neto e Francisco Barreto. No *Jornal da Bahia*, por Orlando Senna, Walter Weeb, Alvinho Guimarães e Jorge Lindsay; e no *Diário de Notícias*, por Geraldo Portela e Jurandyr Ferreira. A mais, o teatro soteropolitano ainda foi comentado e noticiado por Carlos Coqueijo (*Jornal da Bahia/A Tarde*), Odorico Tavares (*Diário de Notícias*), Ariovaldo Matos (*Jornal da Bahia*), Sylvio Lamenha (*Diário de Notícias*), Krista (*Diário de Notícias*) – pseudônimo da atriz Helena Ignêz –, Renot (*Estado da Bahia*), Lia Mara (*Jornal da Bahia*), Vasconcelos Maia (*Jornal da Bahia*), Matilde Matos (*Jornal da Bahia*), Cid Seixas (*Diário de Notícias*), Guido Guerra (*Diário de Notícias*), Raimundo Andrade (*A Tarde*) e Zaidêe Machado Neto.

rasgadas que não ameaçavam a segurança nacional, o que provocou uma gagueira na dramaturgia nacional de consequências trágicas. (FRANCO, 1994, p. 199).

Partindo desse contexto, é possível afirmar que a imprensa baiana capturava em seus periódicos a efemeridade do teatro, que talvez não pudesse ser registrada de outra forma, para a posteridade. Nesse espaço de comunicação entre as produções teatrais e o público da capital baiana, estabeleciam-se os registros principais de como o teatro se tornava importante na vida cultural da cidade, contribuindo ainda para restituir elementos da memória do teatro baiano. Inclusive, é a partir dos registros de jornais que se pode observar a recepção dos trabalhos de Nivalda no início da sua carreira, e um pouco da dimensão do espetáculo para além das obras dramáticas.

3.7.1 A estreia na imprensa baiana em Aprender a Nada-r

Figura 17 – Artigo de Jornal



Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia¹⁴⁰

¹⁴⁰ BORGES, Sérgio Coelho. Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Qorpo Santo. **Jornal A Tarde**, Salvador p. 9, jun. 1975.

Aprender a Nada-r iniciou sua divulgação de temporada por meio da imprensa soteropolitana em 26 de março, no *Jornal Tribuna da Bahia* e, por conta do adiamento da estreia, retorna ao jornal *A Tarde*, ao *Jornal da Bahia* e à *Tribuna da Bahia* entre os dias 5 de junho e 22 de junho 1975 para temporada que seria aberta de 19 a 22 de julho no palco do Teatro Vila Velha, espaço cultura de resistência à ditadura militar na capital baiana. Essa mudança de datas era reflexo direto da censura, e aparecia de forma nítida na imprensa baiana, que dividia com o público os desafios encontrados por Nivalda e pelo Grupo Testa para inserir seus espetáculos na cena teatral de Salvador.

Encenar o primeiro espetáculo no Teatro Vila Velha, no contexto sociocultural e político de 1970, nos diz muito sobre a identidade estético-ideológica do grupo Testa. A partir de 1974, além dos palcos do Teatro Vila Velha, do Teatro Castro Alves e do Teatro Santo Antônio, os artistas já contavam com o Teatro Gamboa, o Teatro do ICBA, o Teatro do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) (FRANCO, 1994) e com espaços alternativos, [...] o Centro Folclórico e Salvador, o auditório da Biblioteca Pública, o subsolo do Cemitério de Sucupira, o palco do restaurante Tenda dos Milagres e a Capela do Solar do Unhão. (FRANCO, 1994, p. 204 *apud* SOUZA, 2019, p. 273-274).

Em um artigo que promovia a divulgação e diálogo com os atores do espetáculo e com a própria Nivalda Costa, publicado no *Jornal Diário de Notícias* de 16 de junho 1975, a autora definia a dramaturgia como “comédia-enxerto-lírico”. Descreve-se a formação do Grupo Testa por 14 estudantes, todos amadores, que se reuniram durante 6 meses para realizar o trabalho artístico, fala-se sobre as dificuldades enfrentadas para a estreia da peça, que foi adiada 2 vezes por motivos de elenco e censura. Também foi relatado que a escolha do Teatro Vila Velha se deu em razão de sua dimensão para comportar o espetáculo e a quantidade de atores do elenco. Analisando essa questão mais de perto, acredito que a escolha do teatro Vila Velha para a estreia se alinha a diversos fatores. Em primeiro lugar, permite que o grupo execute a encenação fora dos moldes do palco italiano¹⁴¹, e, assim, a relação do espaço não se torna hierarquizada. Outro ponto importante diz respeito à postura política do teatro, que se opunha artisticamente à Escola de Teatro da UFBA, da qual os estudantes faziam parte. O “racha” aconteceu em 1959 e reverbera na história do teatro baiano até os dias de hoje, pois, de acordo com Leão (2009, p. 66), houve uma divergência ideológica que resultou em protesto e abandono da instituição por alunos e pelo professor João Augusto¹⁴², por não concordar com a

¹⁴¹ O palco italiano surge durante o Renascimento em 1860 tendo como sua maior característica a disposição frontal de palco e plateia, é ainda hoje o mais utilizado no teatro ocidental. Além dessa formação (palco/plateia), outras características determinam o palco italiano: palco delimitado pela boca de cena, conseqüentemente, a quarta parede, a caixa cênica com urdimento e coxias.

¹⁴² João Augusto Sérgio de Azevedo Filho (1928-1979) nasceu no Rio de Janeiro e é considerado um verdadeiro homem de teatro: dramaturgo, professor de teatro, ator, tradutor, contrarregista, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, figurinista, animador, letrista (ANTUNES, 2008, p. 31). Tornou-se um dos diretores de teatro mais importantes da

metodologia e a forma de dirigir de Martim Gonçalves¹⁴³ – fundador e primeiro diretor da Escola de Teatro da UFBA, responsável pelo início da profissionalização do teatro na Bahia – que para eles seria autoritária. Esses acontecimentos levaram a uma reconfiguração significativa da cena teatral baiana das décadas de 1960 e 1970.

Acrescento que, com o declínio da Escola de Teatro, a Sociedade Teatro dos Novos assume a liderança e torna-se cada vez mais visível para o público, constituindo um espaço referencial para o teatro baiano. Segundo Coqueijo Costa, isso é o resultado da ação de João Augusto, “um legítimo homem de teatro, porque homem de cultura geral, inteligência exuberante, visão artística e comercial, e, sobretudo, adstrito à realidade que o cerca” (Jornal da Bahia, 05 e 06.03.1967). A acuidade com que ele descreve João Augusto como um homem de teatro revela diversas facetas dessa personalidade importante para a construção da História do Teatro na Bahia. Junte-se a elas a capacidade do encenador de aglutinar pessoas em torno de seus projetos criativos e de pôr em prática o fazer-pensar teatral, o que tornou o Grupo dos Novos um marco em Salvador. (LEÃO, 2009, p. 65).

O teatro Vila Velha abrigou, na década 1970, diversas obras e artistas que possuíam um viés político de enfrentamento à ditadura militar e à censura, possibilitando que muitos deles pudessem levar à cena seus trabalhos, ainda que, quase sempre, sob censura. O artigo supracitado do *Diário de Notícias*¹⁴⁴ também apontava o viés ideológico do espetáculo de Nivalda, afirmando em trecho que “a peça não lida com o inexistente é fruto de uma realidade existente”. Um dos participantes do Grupo Testa ainda acrescentou que o espetáculo refletia uma “realidade oswaldiana¹⁴⁵, o que se alinhava à imagem que o grupo tinha de si mesmo, considerando-se como a vanguarda do teatro baiano. Inclusive, nesse mesmo trecho, afirmavam que “as escolas de artes em termos de informação só formam velhos”.

Bahia na contemporaneidade. Ele foi um dos principais responsáveis, também, pela construção do primeiro teatro profissional da Bahia, o Teatro Vila Velha. Em 1959, grande parte dos alunos da primeira turma concluinte da Escola de Teatro da UFBA havia se desvinculado da instituição e acabou não participando da formatura. Foram eles: Othon Bastos, Sonia Robatto, Carlos Petrovich, Carmem Bittencourt, Echio Reis, Teresa Sá, Maria Francisca. Posteriormente, juntam-se ainda ao grupo Nevolanda Amorim, Marta Overbeck, Mario Gusmão, Mário Gadelha e Wilson Mello (SILVA, 2011, p. 2).

¹⁴³ Eros Martim Gonçalves (1919 - 1973). Nascido em Recife, Pernambuco, foi Cenógrafo e diretor de teatro. Fez sua estreia como cenógrafo e figurinista com *Bodas de Sangue*, de Federico García Lorca, da Companhia Dulcina-Odilon, em 1944, mesmo ano em que embarca para o Ruskin College Oxford, na Inglaterra, com bolsa de estudo. Em 1955, aceita o convite da Escola de Teatro da Universidade da Bahia para lecionar, fazer cenários e dirigir espetáculos de formação. Quando volta ao Rio de Janeiro, em 1962, passa a se dedicar inteira e exclusivamente à direção teatral. Funda o Teatro Novo com o objetivo de montar autores de vanguarda, polêmicos e inovadores - Roger Vitrac, Nelson Rodrigues, Jean Genet, Oscar Wilde. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Martim Gonçalves Eros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22993/eros-martim-goncalves>. Acesso em: 2 maio 2022. Verbetes da Enciclopedia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

¹⁴⁴ QUATRO dias para “Aprender a Nadar” lá no Vila Velha. *Diário de Notícias*, Salvador, p.11, 15-16 jun. 1975. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

¹⁴⁵ “A realidade oswaldiana” se refere ao texto do espetáculo *A morta* (1937), de Oswald de Andrade, que contribui para o processo criativo da dramaturgia do espetáculo Aprender a Nada-r, além de trechos do manifesto Pau Brasil, do mesmo autor, que se fazem presentes na narrativa do espetáculo.

No jornal *A Tarde*, de 17 de junho de 1975, foi publicado um *release* completo de divulgação, onde constam relatos da diretora Nivalda Costa e do Grupo Testa em formato de entrevista sobre o espetáculo *Aprender a Nada-r* e os desafios enfrentados para realizar a estreia da encenação. Nesse registro, que se assemelha ao feito no *Diário de Notícias* de 16 de junho de 1975, também se comentavam os “altos e baixos” enfrentados pelo grupo ao longo de 6 meses de produção, onde vivenciaram dificuldades para ter o elenco completo, instabilidades financeiras, falta de locais para ensaio e, por fim, a censura que cortou trechos do espetáculo. Nessa entrevista, Nivalda assim define a produção:

“*Aprender a Nada-r*” desmistifica o que se chama processo de elaboração para um trabalho a ser apresentado. Exatamente por ser um enxerto (personagens e conceitos tomados emprestados de outros atores). O primeiro ato tem afirmações teatrais. Já o segundo o segundo desmente, nega, joga o texto no caos e sugere outros tipos de ações. (QUATRO..., 1975, p. 11).

Essa peça de divulgação expressava, de forma sincera e direta, o ponto de vista de cada integrante do grupo, que se mobilizou com a produção do espetáculo, expondo as adversidades enfrentadas pelos artistas para levá-lo adiante. O grupo Testa definia a encenação como um “contra-ataque” às dificuldades enfrentadas com a censura e com as fragilidades do fazer teatral daquele período, posicionando-se sem esconder que a obra era uma metáfora em forma aviso e alertando sobre a realidade imposta. Todavia, as referências à ditadura militar se davam de forma indireta, por meio de “códigos” que expressavam que o assunto era a realidade política, a exemplo dos termos usados pela atriz Virginia:

uma fotografia do que tá ai (referente ao espetáculo), e acrescenta: *Aprender a Nada-r* é exatamente o que eu queria fazer no palco em termos de recado. Curtir com o que tá aí, de uma maneira sutil, usando teatro. Essa é uma das propostas do texto. Eu faço uma sátira do poeta e o meu personagem atinge o meu objetivo. (QUATRO..., 1975, p. 11)

Por esse depoimento, também podemos constatar o quanto os atores e atrizes buscavam o caminho de criar relações pessoais com o discurso dos personagens da trama.

Os artistas que compunham o elenco e a diretora Nivalda utilizaram, em muitos momentos dessa entrevista, as palavras “recado”, “aviso”, “chamar atenção”, como se o espetáculo servisse como um despertar para a consciência do público de uma realidade visível e silenciada, expressando-a, inclusive, dramaticamente, por vezes de forma direta, por vezes de modo metafórico. Renunciando às dicotomias, revelavam o *modus operandi* que regia o contexto político e cultural da sociedade brasileira de 1975, acreditando que assim estavam “falando sobre o novo”, uma vez que o velho já não acrescentava mais, seja do ponto de vista do discurso, seja da estética artística. Como aponta Leão,

a partir de 1967, os acontecimentos do período conhecido como o do “milagre brasileiro”, fantasia criada pelo Governo para justificar seu programa político e econômico, embora controlados e censurados, não deixam de configurar-se na cena cotidiana, espelhada pela encenação e pelos meios expressivos de outras linguagens artísticas. Se o cotidiano revela o rompimento de valores e a instalação de outros, o teatro capta como uma antena as novidades indicadoras de uma necessária “desrepressão” dos sujeitos sociais. (LEÃO, 2009, p. 47-48).

A situação política, cultural e social do país reverberava no trabalho textual de Nivalda e na construção colaborativa com os atores do Grupo Testa, explicitando a convergência de pensamento entre ambos. Nesse caminho, utilizavam a linguagem teatral como veículo para promover reflexões políticas e sociais sobre aquele momento opressivo no Brasil. Esse desejo de se comunicar diretamente com o público, de “dar o recado” e “alertá-los”, era o mote que impulsionava tanto o trabalho da autora quanto do grupo teatral.

3.7.2 As “feras” e a imprensa baiana

Figura 18 – Anatomia das feras e a imprensa



Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia¹⁴⁶

¹⁴⁶ BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. “Anatomia das Feras”: uma sátira ao real. **Jornal da Bahia**, Salvador, p. 6, 27 jul., 1978a.

No dia 12 de junho de 1978, o *Jornal da Bahia*¹⁴⁷ publicou sua primeira nota sobre o espetáculo *Anatomia das Feras*, que entraria em cartaz no mês de julho no Museu Solar do Unhão. Trazendo uma perspectiva bem completa do espetáculo, o texto falava sobre todos os elementos da encenação: cenário, figurino e estrutura. A peça era definida como um percurso histórico do homem “desde a pré-idade a história da não liberdade”.

O cenário, figurino e coreografia foram estabelecidos a partir de um tema com relação à repressão e poder. O texto com os seus personagens remontam aspectos ditatoriais fictícios e imaginários, mas com ações baseadas em fatos reais de nossa sociedade ou de países colonizados. (ANATOMIA..., 1978a, p. 11).

A referência à ditadura aparece de forma explícita no *release* em questão, demonstrando o quanto, ao decorrer do tempo, as obras de Nivalda se desnudam da metáfora e se reafirmam por metalinguagem, porém, de forma mais explícita. A publicação ainda acrescentava o processo de maturidade cênica da artista:

A *Anatomia das Feras* é o terceiro texto montado da teatróloga Nivalda Costa e o seu oitavo trabalho em dramaturgia. Para ela, 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. Acha muito importante o relacionamento ator/público e justamente por este motivo é que ainda continua escrevendo peças teatrais apesar das oportunidades de montagens serem mínimas. (ANATOMIA..., 1978a, p. 11)

Esse recorte lança uma reflexão muito profunda sobre a realidade do fazer teatral daquele período, principalmente para uma autora negra engajada com questões sociais. Acredito que, para Nivalda encontrar formas de resistência sem deixar de compreender que a realidade artística é excludente, buscando acreditar no que a motivava a continuar tentando, mesmo sabendo das poucas oportunidades, era um sinal de muita coragem.

Ainda assim, esse trecho assinala que Nivalda já possuía um repertório significativo de dramaturgias que não foram encenadas, do qual uma pequena parcela conseguiu adentrar a cena teatral. Ao apresentar esse posicionamento crítico, a imprensa também expunha as contradições do fazer teatral de Salvador. O entendimento das instâncias de poder também era compreendido pela autora, que insistia em ultrapassar os limites impostos pela censura, reafirmando seus propósitos no teatro baiano e refletindo, inclusive, sobre as estruturas de poder que inviabilizam o florescimento de sua arte.

Em publicação do *Jornal da Bahia*, Nivalda dividia, em seu relato, que o espaço do museu Solar do Unhão havia sido completamente ressignificado para o espetáculo. E que os

¹⁴⁷ “ANATOMIA das Feras” será levada em julho no Solar do Unhão. **Jornal da Bahia**, Salvador, p.11, 12 jun. 1978a. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Fundação Nacional das Artes.

artistas que a auxiliavam no processo de cenografia e iluminação, com Deusimar Pedro e Ubirajara Reis, no figurino, Raul William, e na coreografia, Fernando Passos, eram grandes nomes da cena artística, os quais se conectavam com o discurso e com a atmosfera dramaturgica. O artigo ainda informava que o espetáculo era composto por 14 atores, em sua maioria homens. Esses aspectos que aparecem na divulgação do espetáculo certificam o quanto o trabalho de Nivalda era apoiado e legitimado por outros artistas de cena baiana, que contribuíam para a montagem dos seus espetáculos, predominantemente formados por grande equipe e elenco.

E na conclusão desse *release*, as dificuldades encontradas pela artista foram retomadas da seguinte maneira:

Nivalda Costa tem vários trabalhos de teatro escritos, poucos deles conseguiu montar, devido às dificuldades de se encontrar local para ensaios ou mesmo apresentação. Aprender a Nadar, montado em 75; O pequeno príncipe, Vegetal Vigiado que nunca foi apresentado, mesmo depois de ter sido anunciado à imprensa e Love Story, um trabalho sobre a aculturação entre outros. Todos são trabalhos interessantes feitos com base em estudos realizados e pesquisas.

Apesar dos empecilhos, Nivalda Costa não conseguiu abandonar o teatro que considera como uma das melhores formas de expressão e comunicação. Ela começou a fazer teatro porque achou que era o único meio de comunicação direto com as pessoas e de contribuição para a comunidade. Acredita que o teatro corre o menor risco de ser um veículo de alienação. (ANATOMIA..., 1978a, p. 11)

Nesse registro, Nivalda ainda expressava como acreditava no teatro como lugar de potência, de produzir artisticamente a partir do contexto em que se vivia e inserir o público dentro dele. Era uma forma de se contribuir para a “realidade”, pois as ações cênicas transmitiam de forma mais efetiva do que qualquer texto literário. Esse ponto de vista da ação teatral traduz os motivos que impulsionavam a escrita da autora, mais voltada para encenação, uma dramaturgia produzida e pensada para ser colocada em cena e não apenas se limitar à esfera textual.

Em 16 de julho de 1978, o *Jornal da Bahia* traz uma análise profunda sobre os aspectos antropológicos que atravessavam o discurso do espetáculo:

o espetáculo percusiona em sua trajetória, a evolução do homem, numa visão antropológica objetivada para comunidades de exceção num imaginário espaço afro-latino-americano. O procedimento textual parte da visão antropológica formal, captando estruturas de poder e suas derivações num contexto prenhe de dicotomias: primitivo Y civilizado; civilizado X colonizado; metáfora metonímia; matemática x verbo e morte X vida. (GRUPO...,1978, p. 3)¹⁴⁸.

¹⁴⁸ GRUPO Testa apresenta no Solar do Unhão a peça “Anatomia das Feras”. *Jornal da Bahia*, Salvador, seção Teatro, p. 3, 16 jul. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Na edição de 27 de julho 1978 da *Tribuna da Bahia*, também são abordados seus aspectos dramaturgicos, e o espetáculo é definido como “dialética cênica”. Além disso, a dramaturgia procura “traçar a evolução histórica do homem, desde “arcké-sociedade” até a moderna sociedade tecnizada, objetivada para uma visão social do processo afro-latino-americano”. Na publicação, observa-se que:

O Estado que se desenrola as ações textuais é fictício, visto que majoritariamente ou pejorativamente não se destaca no complexo mundial, nenhuma extensão de terra que possua a denominação sugerida no texto. Sua sistematização social é por vezes esdrúxula, com situação especificamente de humor negro, pretendendo a criação de uma super-realidade ou sátira real. (ANATOMIA...,1978b, p. 6).

As nuances presentes no contexto da narrativa são bem observadas pela imprensa, a qual percebe a profundidade das discussões propostas pela autora na dramaturgia, e os recursos estéticos, “como humor negro” e a “sátira do real”, para espelhar a realidade daquele período, ainda que o texto teatral se afirme numa esfera ficcional.

O *Jornal da Bahia*, de 27 de julho de 1978, com título “Anatomia das feras, uma sátira do real”,¹⁴⁹ traz um posicionamento aberto sobre a censura que o espetáculo vivenciou, aprofundando aspectos sobre a dramaturgia e o discurso artístico da encenadora, o processo criação, as metáforas e metalinguagens que atravessavam a obra, que possuíam personagens censurados, por estarem diretamente associados a figuras políticas como Ernesto Guevara (Che) e Fidel Castro.

Anatomia das Feras, peça que estreia hoje, 21 horas, no Solar do Unhão com apresentações até domingo próximo, pretende questionar as relações de Poder e Espaço. Neste trabalho, cujo texto e direção são de Nivalda Costa, cada gesto, cada fala, cada espaço cênico revela a intenção maior do grupo: traçar a evolução histórica do homem desde o homem-animal da pré-história, até fera urbanizada, de nossos dias. O espetáculo liberado pela Censura apenas para Salvador, e assim mesmo após sucessivos cortes e ensaios para os homens da tesoura, que não permitiram personagens de nome Ernest ou Ca(u)stro, se compõe de seis atos que se desenrolam num Estado afro-latino-americano fictício, porém repleto de sistematização social absurda, e por vezes esdrúxula, com situações de humor negro, mas pretendo criar uma situação supra realidade ou sátira do real. (ANATOMIA...,1978b, p. 6)

No relato, Nivalda também falou sobre sua concepção do espetáculo como uma proposta que evidencia, por meio da diversidade racial dos atores, a reflexão sobre a miscigenação latina:

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

¹⁴⁹ "ANATOMIA das Feras": uma sátira ao real. *Jornal da Bahia*, Salvador, p. 6, 27 jul. 1978b. Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Para autora e diretora Nivalda, na concepção da ideia, evitou-se o “festivo” partindo exatamente da realidade do hemisfério: “A violência e a podaço de todas as formas de liberdade, desde a física à existencial. São nossas preocupações”.

Desta forma atores e atrizes negros, brancos, mestiços, caracterizam a própria miscigenação latina ora se expressando em português, ora em espanhol e mesmo algumas vezes em yorubá (ANATOMIA...,1978b, p. 6).

Em 30 de julho de 1978, o jornal *A Tarde* publicou uma nota¹⁵⁰ na seção *Teatro*, a qual colocava em evidência fotografias da cena. Num ponto de vista geral, as imagens produzidas em ensaios antes da estreia de *Anatomia das Feras* aparecem de forma expressiva nas peças de divulgações, retratando o corpo do atores em movimentações corporais de experimentação cênica, esboçando que o processo criativo do espetáculo foi bastante registrado e pensado por meio da imagem.

Essa referência à diversidade racial e aos aspectos que permeiam a miscigenação dos atores aparece, pela primeira vez, no texto de imprensa do *Jornal da Bahia*, de 27 de julho, e demonstra que, ainda que esse espetáculo não discutisse questões raciais como eixo central da narrativa textual, havia a intenção de promover tais reflexões a partir da pluralidade étnica dos atores. No texto não há indicativos do fenótipo de cada personagem, assim como aparece no texto *Aprender a Nada-r*, entretanto, nas fotografias dos ensaios de *Anatomias das feras* percebe-se, assim como era dito no artigo jornalístico, que a concepção cênica de Nivalda se aproximava de questões que evocavam uma identidade afro-latino-americana¹⁵¹.

Em outros momentos da imprensa, Nivalda fala sobre a temática da mestiçagem em seu trabalho, seja na abordagem dramatúrgica de seus espetáculos, seja nas escolhas no perfil racial dos atores em suas peças. O entendimento de Nivalda sobre as identidades raciais brasileiras, investigando esse aspecto em seu trabalho artístico é um debate presente em outras obras e trabalhos intelectuais do período. De acordo com Munanga (1999):

As dificuldades dos movimentos negros em mobilizar todos os negros e mestiços em torno de uma única identidade “negra” viria do fato de que não conseguiram destruir até hoje o ideal de branqueamento. Algumas vozes nacionais estão tentando atualmente encaminhar a discussão em torno de identidades “mestiças”, capaz de reunir todos os brasileiros. (brancos, negros e mestiços). (MUNANGA, 1999, p. 16).

¹⁵⁰ A TARDE. Salvador: Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, 1978. Seção Teatro.

¹⁵¹ Amefricanidade, categoria cunhada por Lélia Gonzalez nos anos de 1980, que se insere na perspectiva pós-colonial, surge no contexto traçado tanto pela diáspora negra quanto pelo extermínio da população indígena das Américas e recupera as histórias de resistência e de luta dos povos colonizados contra as violências geradas pela colonialidade do poder. A partir das resistências, como mecanismos estratégicos de visibilidade da história desses grupos, tem por objetivo pensar, 'desde dentro', as culturas indígenas e africanas e, assim, afastar-se cada vez mais de interpretações centradas na visão de mundo do pensamento moderno europeu. Na verdade, a proposta de Lélia Gonzalez é epistemológica, pois, do ponto de vista da amefricanidade, propõe a abordagem interligada do "racismo, colonialismo, imperialismo e seus efeitos" (GONZALES, 1988, p. 71).

Mas adiante, afirma que a proposta de uma identidade mestiça única aos movimentos negros e “outras minorias” que lutam pela construção de uma sociedade plural e de identidade múltipla, utilizando outras definições raciais por acreditar que o termo mestiço “cristaliza” certas identidades (MUNANGA, 1999, p. 16). Nesse sentido, acredito que o ponto de vista explorado por Nivalda, em seus trabalhos cênicos, está mais relacionado aos estudos propostos por Lélia Gonzalez, contemporânea da autora, que visa a compreender a identidade brasileira também pela via afro-latino-americana.

3.7.3 A “estória de um espanto” estampada na imprensa baiana

Figura 19 – Glub! a estória e a imprensa



Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia¹⁵²

¹⁵² BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. “Glub! A estória de um espanto” estreia hoje no Castro Alves. *Jornal da Bahia*, Salvador, 09 maio 1979. Seção Teatro, p. 2.

A divulgação do espetáculo *Glub! A estória de um espanto*, nos canais de imprensa, se inicia em 16 abril e prossegue até 12 de maio. Essas datas são significativas, porque, por meio desses registros, observamos os motivos que geraram o adiamento da estreia, situação que permeia bastante o início da carreira profissional da artista, a relação entre os protocolos burocráticos da censura e as dificuldades de produzir com poucos investimentos financeiros.

Em 23 de abril de 1979, o *Jornal da Bahia* publicou uma nota¹⁵³ sobre o espetáculo, trazendo uma análise aprofundada sobre a estrutura da obra, os personagens, a narrativa e as referências que estruturam o texto dramático. Esse primeiro registro do espetáculo na imprensa divulgava a temporada de 9 a 13 de maio no Teatro Castro Alves e descrevia a dramaturgia como um “arcabouço estrutural” do Mito/Modelo/Realidade. A estrutura do espetáculo foi referenciada da seguinte maneira:

O primeiro ato é o nascimento do homem e seu despertar para o mundo. É a veiculação da existência humana através das certificações individuais, que constituem as ruínas sobre as quais o ser humano edifica-se transformando o meio que vive. O segundo ato visualiza o contorno ideológico da sobrevivência do homem num sistema estratificado cheio de valores dicotômicos que desenvolve estados objetivos de consciência e alucinação. O terceiro ato e último ato é das contestações geográficas localizando a América Latina como palco febril para cenas virtuais de Glub a Estória de um espanto. (GLUB..., 1979a, s. p.)

O trecho jornalístico supracitado aponta as problemáticas que envolvem a narrativa, expondo a originalidade das temáticas que atravessam a estrutura do espetáculo, repleto de metáforas e nuances, descrevendo os personagens a partir da intertextualidade do que eles representam dentro da obra e nas ligações externas evocadas pela dramaturgia em que também se faz presentes em outras obras de Nivalda Costa. A forma com que as obras da autora aparecem na imprensa, muitas vezes, são semelhantes e apostam no aspecto intelectual de sua dramaturgia.

Os personagens representam quatro linguagens e quatro formas de interferência na realidade [...]. Limiães (o cineasta), referência ao cinema, cujo nome remonta um dos pioneiros da indústria cinematográfica; Gene Pull (o biólogo) referência a mais moderna das ciências da natureza, a genética; Lúcifer (a tradutora) referência mitológica ao planeta Vênus; Evento (o matemático) referência à ciência da lógica e da exatidão. Interentene e Signo/Alfa são a repressão, representam valores do Bem do Mal, sobre os quais repousam os conceitos operacionais da humanidade. (GLUB..., 1979, s. p.)

¹⁵³ GLUB! vem aí outra peça de Nivalda Costa. *Jornal da Bahia*, Salvador, seção teatro, 23 abr. 1979a. Acervo Pessoal de Nivalda Costa.

Em 9 de maio de 1979, o *Jornal da Bahia*¹⁵⁴ divulga o espetáculo *Glub! A estória de um espanto*, informando aos leitores que, por problemas na produção, tinham adiado a sua estreia, retomando sua temporada no Teatro Castro Alves em outras datas. Ainda descrevia, de forma didática e elucidativa, os recursos e as nuances que perpassavam a narrativa, como os três atos da peça, sua estrutura e seu discurso central, creditado como “uma fábula sobre a juventude dos anos 50 a partir das dicotomias resultantes das relações de poder e espaço”. Também foram apresentados os atores e os personagens, bem como foi mencionado o repertório de peças realizadas por Nivalda Costa nos últimos anos, desde a sua formação em 1972 na Escola de Teatro da UFBA. Ainda sinalizava que o espetáculo foi censurado para menores de 14 anos. A mais, além da temporada de duas semanas no Teatro Castro Alves, seguiria com algumas apresentações na penitenciária Lemos de Brito e em algumas cidades no interior do estado.

Perante essas informações, é possível perceber o quanto os trabalhos de Nivalda não estavam apenas engajados politicamente em seu discurso, mas também com rupturas estéticas, direcionadas ao público de suas obras. Apresentar, após um processo censório, em uma penitenciária, o espetáculo cuja dramaturgia evoca questões políticas que englobam a realidade do encarceramento revela uma crítica social profunda. Assim, observamos como o trabalho artístico desempenhado por Nivalda Costa e o Grupo Testa buscava democratizar o acesso da obra teatral, inclusive para setores marginalizados pela sociedade, e não apenas nos palcos centrais de cena baiana.

As referências descritas nessas publicações da imprensa revelam as nuances discursivas do espetáculo, mediando o público espectador com narrativa, signos, códigos, contextos evocados pela autora. Entretanto, indicam também a dimensão criativa e ideológica da encenadora Nivalda Costa. Por que realizar uma “*Série de Estudos sobre Poder e Espaço*”? O que o conjunto dessas obras dialoga entre si e externamente? Nivalda questiona as estruturas de poder e de espaço, gerando metalinguagem no momento em que produz seus trabalhos, criando uma lógica temática que permeia todas as suas obras teatrais desse período, demonstrando que sua pesquisa criativa na dramaturgia autoral busca espelhar a realidade que lhe cerca. Partindo dessas reflexões que brotam a partir dos registros dos espetáculos na imprensa baiana, é possível observar que o contexto, ao qual a artista se insere e é inserida pela cena teatral baiana, é notado por esses veículos de comunicação que representavam um grande espaço de incentivo às produções teatrais da capital.

¹⁵⁴ GLUB! A Estória de um Espanto' estreia hoje no Castro Alves. **Jornal da Bahia**, Salvador, seção Teatro, p. 2, 9 maio 1979. Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

3.7.4 “Eu também não sou mulher?”¹⁵⁵

João Augusto recomenda a direção teatral de Nivalda Costa aos seus leitores no jornal *A Tarde*, de 11 de maio de 1979¹⁵⁶, compartilhando sua admiração pelo trabalho da autora: “(...) que, ao contrário da idolatria do texto (...), tem interesse pela criação (se referindo à autora). O último trabalho de Nivalda Costa é a pedida desse mês teatral. Há sempre algum interesse no que ela faz. Dessa vez não faltou” (FRANCO, 1994, p. 240).

Esse aspecto identificado pelo encenador João Augusto demonstra que a autora se destaca e se legitima como um diferencial na cena teatral baiana do período. Importante ressaltar que, apesar de poucos espetáculos de Nivalda terem conseguido entrar em temporada na década de 1970, quantificando um total de cinco¹⁵⁷, três autorais e duas adaptações, a presença da visibilidade de suas falas e peças na imprensa baiana é significativa. Ao realizar um mapeamento do teatro produzido por mulheres e sua divulgação pela imprensa baiana na década de 1970, Rosinês Duarte assinala que

Neste mapeamento foram encontradas matérias sobre a produção teatral de Cleise Mendes, Jurema Penna, Luzia Maiana, Lia Spósito, Lia Robato, Maria José Rabello de Freitas, Nivalda Costa e Yumara Rodrigues. Desse modo, o mapeamento das matérias jornalísticas nos permitiu conhecer que textos teatrais produzidos por mulheres tiveram certa visibilidade na imprensa e quais produções foram silenciadas pela crítica nos jornais. (DUARTE, 2014, p. 8).

As artistas referenciadas eram grandes nomes que marcaram a história do teatro baiano. Entretanto, no grupo, apenas Nivalda Costa era uma mulher negra, e Lia Spósito, uma mestiça com características indígenas¹⁵⁸. Esse aspecto racial quantitativo não aparecia na imprensa baiana, contudo, observa-se que, ainda assim, os discursos de cunho racial pronunciados por Nivalda, em torno de seu trabalho, não são suprimidos nesse espaço jornalístico, no entanto, só aparecem em momentos muito pontuais. Inclusive, em seu estudo, Duarte ressalta que duas peças¹⁵⁹ de Nivalda Costa tiveram uma repercussão considerável na imprensa, pois foram encontrados comentários que não se restringiam à agenda cultural, contendo, portanto, considerações sobre o significado dos espetáculos para o público, as

¹⁵⁵ Referência à fala de Sojourner Truth (1797 – 1883). Esse foi o nome adotado, a partir de 1843, por Isabella Baumfree, uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos da mulher. Seu discurso mais conhecido, “Não sou uma mulher?”, foi pronunciado em 1851, na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio.

¹⁵⁶ AUGUSTO, João. Menino de Luto. **Jornal A Tarde**, Salvador, seção Teatro, 11 maio 1979. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.

¹⁵⁷ Refere-se aos espetáculos *Aprender a Nada-r* (1975), *Anatomia das feras* (1978), *Glub! A estória de um espanto* (1979), que são autorais, e às adaptações *Hamlet* (1976) e *Pequeno Príncipe: Aventuras* (1979).

¹⁵⁸ De acordo com trecho que descreve a artista por Douxami. (DOUXAMI, 2001, p. 349).

¹⁵⁹ Refere-se às peças *Aprender a Nada-r* (1975) e *Pequeno Príncipe: Aventuras* (1979) – baseada na obra de Saint Exupéry, *O pequeno príncipe*.

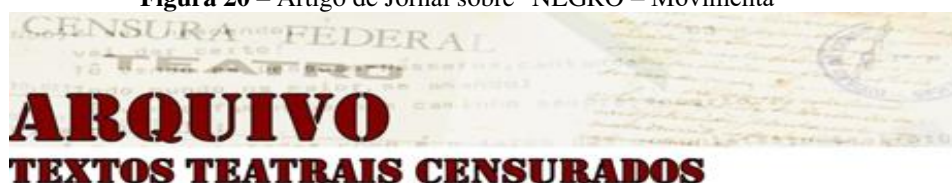
impressões dos atores sobre a montagem e, ainda, matérias em que a própria dramaturga comenta suas escolhas estéticas e discursivas (DUARTE, 2014, p. 10). Para finalizar, afirmo que, a partir das observações dos registros de jornal e de outras referências, a imprensa baiana contribuía e legitimava a trajetória da autora, abarcando a complexidade da sua contribuição para a cena teatral baiana.

4 O QUE É QUE A BAIANA (NÃO) TEM?

4.1 “NEGRO MOVIMENTA”

Na *Tribuna da Bahia*, de 8 de agosto de 1979, o texto intitulado “Negro-Movimenta” faz apresentações no Sucupira” e divulgava o evento promovido pelas entidades negras de Salvador e do DCE¹⁶⁰: o encerramento das atividades do "Intercâmbio Artístico Cultural Brasil-Estados Unidos”.

Figura 20 – Artigo de Jornal sobre "NEGRO – Movimenta”



Fonte: Biblioteca Pública do Estado da Bahia¹⁶¹

¹⁶⁰ DCE se refere ao Diretório Central Estudantil da Universidade Federal da Bahia.

¹⁶¹ BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. "Negro-Movimenta" faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p.11, 11 ago. 1978b.

A programação, bem diversificada, incluía oficinas de jazz, leitura de cartas, percussão latina e declamação de poemas, toada e bumba meu boi e muitas atividades em torno das linguagens artísticas. Em meio às atrações no Solar do Unhão, estava o espetáculo *Anatomia das Feras*, de Nivalda Costa. Festivais e atividades artísticas afrocentradas ainda eram embrionárias na cidade de Salvador, mas, no começo da década de 1970, a afirmação de movimentos de militância negra começava a se articular e a se fortalecer na capital baiana, onde as reivindicações culturais e políticas se interligavam ao teatro negro e aos blocos afro. Como ressalta a pesquisadora Douxami,

Em Salvador, pode-se afirmar que o movimento político de caráter étnico se articulou a partir de diferentes grupos afro-estético culturais. No momento inicial do Movimento Negro Unificado Contra o Racismo (MNU), organizou-se um encontro intitulado Negro Movimenta. Durante quatro dias (de 10 a 14 de agosto de 1978), juntou-se no palco dançarinos, atores, poetas e músicos negros. Contou-se, dentre outros, com a participação da diretora Nivalda Costa que, [...]estreu a peça, *Anatomia das feiras*, e do Grupo Palmares Inaron, com a *Leitura Dramatizada de Documentos Negros Baianos*, sobre a revolta dos malês e do grupo Cordão, com a apresentação de um bumba-meu-boi. (DOUXAMI, 2001, p.353-354).

Esse evento também esteve repleto de polêmicas e repercussões entre artistas da comunidade negra local, que se sentiram pouco representados na programação¹⁶² e acreditavam que a promoção pela Bahiatursa tinha o intuito de comercializar a cultura negra. Entretanto, ele contou com a participação de Abdias Nascimento¹⁶³, que, na década de 1970, num período de pós-exílio, ainda era uma figura simbólica para a militância negra na Bahia. Era a primeira vez que ele conseguia participar de um evento em Salvador, após o impedimento, pelo governo da Bahia, de uma apresentação do Teatro Experimental do Negro na capital nas décadas de 1940 e 1950, conforme Azevedo (1951). Além das contradições, o festival também enfrentou problemas financeiros e aconteceu sob impasses políticos. De acordo com o *Diário de Notícias*,

O Governo Federal recomendou que entidades oficiais não apoiassem a realização do festival, por temer que o mesmo -[...] acab[asse] se transformando num palco de críticas a determinadas situações [...] [d]a sociedade e [d]o regime brasileiros. (INCERTA..., 27 jul. 1978). A prefeitura de Salvador, por sua vez, alegou escassez de verba, o que provocou o adiamento e quase o cancelamento do festival, além de restringir a contratação de artistas e de grupos baianos (ARTE..., 03 ago. 78). (SOUZA, 2019, p. 317)

¹⁶² “[...] a Bahiatursa está promovendo um festival de arte negra, que será realizado em agosto, aqui em Salvador, e nós sequer tivemos informações. Isto demonstra muito bem a comercialização da cultura negra, já que participarão do festival representantes não ligados à nossa realidade cultural” (MARIA, 16 jul. 78 *apud* SOUZA, p. 317, 2019).

¹⁶³ O pesquisador e professor da Universidade do Estado de Nova Iorque, Abdias Nascimento, ex-exilado brasileiro, participou ativamente da realização desse festival, promoveu palestras e discussões sobre a problemática do negro brasileiro e teceu críticas quanto à postura do negro na Bahia e à atuação do CEAO/UFBA (PROFESSOR..., 31 jul. 78, p. 3; EXPERIÊNCIA..., 3 ago. 1978, p. 13; ABDIAS..., 4 ago. 1978, p. 3).

Apesar da complexidade que atravessava a realização do “Negro-Movimenta” e das críticas realizadas pelos artistas locais, esse acontecimento foi historicamente importante por mobilizar a atuação dos artistas e militantes negros e negras na cidade de Salvador, marcando o cenário do final da década de 1970 e fortalecendo as produções locais engajadas com as questões da negritude na cena teatral baiana. Como vimos, o espetáculo *Anatomia das Feras*, no Solar do Unhão, também presente na programação, fortalecia o engajamento de Nivalda Costa com as entidades negras da capital. Como assinala Douxami (2001), a criação do Movimento Negro Unificado (MNU) em Salvador apresenta fortes relações entre a política e o teatro, inclusive evidenciando que, quando o ator Mario Gusmão¹⁶⁴ morreu, no ano seguinte, a passeata organizada pelo movimento negro, no Dia da Consciência Negra, o homenageava, reafirmando a importância do artista na construção da militância negra na Bahia. Porém, nem sempre existiu esse apoio do MNU para o trabalho artístico e, muitas vezes, o teatro negro teve de se desenvolver, apesar da sua importância política, sem a ajuda do movimento político. (DOUXAMI, 2001, p. 354).

Diante desse cenário do início da década de 1970, na capital baiana, podemos buscar compreender como os artistas negros se relacionavam no contexto da militância e das questões raciais que atravessavam suas trajetórias profissionais. Neste capítulo da dissertação, refletimos sobre como, de fato, as questões raciais e de gênero atravessaram a trajetória e a inserção de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa na cena teatral baiana, observando, inclusive, o que representava ser uma mulher negra autora no final da década de 1960 e ao decorrer da década de 1970. A partir das obras aqui analisadas e da forma como essas produções circularam na imprensa baiana, podemos perceber que as questões raciais e de gênero não protagonizam suas trajetórias nesses espaços e nesses períodos. Entretanto, o silenciamento dessas temáticas, em alguns registros sobre as autoras, não impediu que tanto Lúcia di Sanctis quanto Nivalda Costa se expressassem artística e politicamente sobre questões raciais, e que esse aspecto, inclusive, tenha influenciado na inserção de seus trabalhos.

Nesse sentido, é fundamental refletir sobre como essas duas mulheres negras se relacionaram com essas discussões e questões e de quais formas esses aspectos se presentificam no posicionamento artístico de ambas nesse período. Que conexões estabeleceram com o teatro

¹⁶⁴ Mário Gusmão (1928-1996) foi o primeiro negro formado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi expressiva a produção artística de Mário Gusmão: participou de dezenas de peças de teatro, de novelas e seriados da televisão brasileira; fez dezesseis filmes, além de inúmeros espetáculos de dança e foi destaque no cinema ao lado de Glauber Rocha. Atuante no movimento negro, apoiou a formação dos tradicionais blocos afros de Salvador, considerado precursor dos movimentos negros de Ilhéus e Itabuna pelos militantes desses municípios. Faleceu em 20 de novembro de 1996, no Dia Nacional da Consciência Negra, e estava com 68 anos de idade. Sua morte foi em consequência de um câncer generalizado (BACERLAR, 2006).

negro ou com o produzido por artistas negros? Em que medida podiam considerar essas questões fundamentais para o seu fazer artístico?

Para tentar responder a algumas dessas indagações, as considerações de Douxami aparecem, mais uma vez, como ponto de partida. Em suas palavras,

[p]ode-se entender por teatro negro um teatro que fale, na sua dramaturgia, da situação do negro; como também pode ser entendido apenas em função da presença do ator negro em cena, ou, ainda, pelo simples fato de o diretor ser negro. Ora, dependendo da concepção adotada, surgem diferentes formas de realização de teatro negro. Uns que acentuam os aspectos do discurso militante, outros que valorizam a presença do corpo negro em cena, a importância da religiosidade e das manifestações artístico-culturais negras. (DOUXAMI, 2001, p. 361-362).

Tendo em vista essas considerações, que não se fecham em si mesmas, nossa proposta foi analisar o significado da presença de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa como autoras e encenadoras negras na cena teatral baiana dos anos 1960 e 1970, e como suas trajetórias se estabelecem no contexto racial do período, tendo em vista as escolhas e subjetividades presentes nas suas próprias narrativas pessoais e artísticas.

4.2 LÚCIA DI SANCTIS: UMA CANDIDATA À VEREADORA ENTRE O TENHA E O KATENDÊ

Na trajetória de Lúcia de Sanctis, o engajamento artístico e social se deu por meio do seu trabalho com o teatro infantil na capital baiana. Nas obras analisadas nesta dissertação, não existe, de forma direta ou indireta, uma referência racial nas temáticas e nas narrativas de seus espetáculos, o que não, necessariamente, excluía um posicionamento político e a valorização da cultura negra em outros trabalhos. Em verdade, refletia muito mais um momento histórico político do início da carreira da autora, pois, segundo Douxami (2001), e também como podemos observar na *Linha do Tempo do Teatro Negro na Bahia*¹⁶⁵, numa cronologia proposta pelo encenador Marcio Meirelles¹⁶⁶, Lúcia foi a primeira artista baiana a fundar um grupo de teatro negro, o grupo TENHA, em 1969, no início de sua carreira, formado por

¹⁶⁵ MEIRELES, Márcio. **Linha do tempo do teatro negro na Bahia**. Salvador: Bando de Teatro Olodum, 2010. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/linha-do-tempo-do-teatro-negro-na-bahia.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.

¹⁶⁶ Marcio Meirelles (1954) é um diretor teatral, cenógrafo e figurinista, inicialmente ligado às áreas de arquitetura e artes visuais, atua no teatro baiano desde 1972. Foi fundador do grupo Aveláz y Avestruz (1976-1989) e criador/diretor do espaço cultural A Fábrica (1982). Durante os anos de 1985 e 1986, assumiu a chefia dos núcleos de cenografia e figurino e de direção de elenco da TV Educativa da Bahia. Paralelamente, criou o Projeto Teatro para a Fundação Gregório de Mattos (1986). Foi diretor de um dos maiores centros culturais do Brasil – o Teatro Castro Alves, em Salvador/Ba – no período de 87 a 91. MEIRELES, Márcio. **Biografia**. Salvador: Bando de Teatro Olodum, 2021. Disponível em: <http://www.marcio-meirelles.com.br/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

Robério Marcelo, Eufélix Ferreira e Atenodoro Ribeiro. No entanto, à época, não foi bem recebido, o que acabou levando a sua desarticulação. Numa entrevista concedida à pesquisadora Christiane Douxami, em maio de 1999, Lúcia di Sanctis lembrou das influências para a criação do grupo e das dificuldades que enfrentaram naquele período:

Nós queríamos mudar a situação dos negros na Bahia. Na época, nem na música o negro tinha espaço. Tínhamos lido sobre Abdias do Nascimento e o TEN e queríamos repetir a experiência, mas, quando anunciamos a nossa intenção, os jornais da época repudiaram de forma veemente a proposta como sendo racista. O grupo se desagregou, as pessoas viajaram e eu formei um grupo de estudo do folclore, do candomblé, mas não tentei mais nada político. Nós, negros, éramos muito tímidos na época. (DOUXAMI¹⁶⁷, 2001, p. 346).

A forma rechaçada com que o grupo foi tratado pela imprensa baiana e a hostilidade política do período influenciavam no fazer artístico dos artistas que iniciaram suas carreiras na década 1960. Talvez por isso a postura de Lúcia de “não tentar mais nada político” pela via artística fosse também um reflexo traumático da recepção baiana a certas iniciativas militantes pautadas em questões raciais. Acredito que a estratégia de muitos artistas negros do período, para existirem na cena teatral, era uma abordagem cautelosa sobre essas questões, inclusive nos textos teatrais.

No acervo de Lúcia, não constam quaisquer registros sobre o grupo TENHA, tampouco sobre sua formação ou possíveis tentativas artísticas. Por outro lado, há diversos documentos sobre o grupo folclórico¹⁶⁸ Katendê, fundado em 1980 no Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), espaço que fomentou diversas produções artísticas¹⁶⁹ na capital baiana. O termo *Katendê*, na mitologia bantu, é um inquite das folhas, agricultura e ciência, equivalente ao orixá Ossain. Sua cor é verde e, por estar associado às folhas, suas vestimentas e insígnias são ornamentadas com folhas verdes (BARROS, 2007). Além desses registros, consta um cartaz do primeiro *Festival de Música Afro-Baiana*¹⁷⁰, datado de 30 a 31 de janeiro

¹⁶⁷ Entrevista concedida à pesquisadora Christiane Douxami por Lucia di Sanctis no dia 08/05/1999, citada no artigo “Teatro Negro: uma realidade de um sonho sem sono” (DOUXAMI, 2001, p. 346).

¹⁶⁸ Esse termo é utilizado em grupos artísticos que fundamentam seus trabalhos em manifestações populares provenientes de culturas negras e indígenas, o qual foi muito presente na década de 1980. A exemplo da fundação do Balé Folclórico da Bahia, em 1988, por Walson Botelho e Ninho Reis, que escolheu tais manifestações como tópico de suas pesquisas, demonstrando-as por meio da dança, música e de outros aspectos que compõem o espetáculo. Disponível em: <http://www.balefolcloricodabahia.com.br/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

¹⁶⁹ Conforme as informações contidas no recorte de jornal do *Jornal da Bahia*, de 1 de agosto de 1980, o grupo Katendê, formado por estudantes do colégio ICEIA, foi fundado, produzido e dirigido por Lúcia e se dedicava a apresentações e a festivais de cultura afro-baiana, expressando-se artisticamente por meio da música, da dança, da capoeira e do teatro.

¹⁷⁰ Em divulgação no *Jornal da Bahia* de 1º de agosto de 1980 consta: “Um festival de arte espontânea marcará em agosto o início da programação do segundo semestre do Teatro Instituto Central de Educação Isaías Alves que apresenta no momento, dentro ainda da programação semestre, um espetáculo folclórico pelo grupo Katendê, quase todo composto por alunos do colégio” (FOLCLORE..., 1981).

de 1981. A presença esparsa desses documentos nos leva a refletir sobre o distanciamento de Lúcia de produções artísticas afrorreferenciadas, desde o final de 1960 e ao longo da década de 1970. Somente na década de 1980, essa aproximação foi retomada, quando, de uma forma mais geral, as movimentações artísticas referenciadas à cultura afro-baiana¹⁷¹ estavam mais fortalecidas. Também cabe destacar, como já vimos nesta dissertação, o quanto as repercussões na imprensa e, especialmente, suas retaliações influenciavam as produções artísticas da capital, como um termômetro delimitador do fazer teatral na Bahia, reverberando a concepção ideológica de grupos dominantes que defendiam a ideia de que não existiam questões raciais na Bahia, onde “brancos e negros vivam em harmonia” (AZEVEDO, 1951).

Apesar do período da fundação do Grupo Katendê, na década de 1980, extrapolando a temporalidade desta pesquisa, é necessário mencioná-la, em contraponto à primeira tentativa de Lucia de realizar um teatro negro, por meio do Grupo Tenha, em 1969, pois essa iniciativa, fruto de um pesquisa que integrava alunos e ex-alunos do ICEIA, numa promoção da Coordenação de Teatro, também foi registrada por meio do *Jornal da Bahia*¹⁷², como o que havia “de mais representativo do folclore baiano”. Isso acaba por demonstrar a mudança do posicionamento da imprensa baiana sobre produções artísticas afrorreferenciadas na capital nos anos 1980, que repercutiu na efervescência de grupos e artistas que se engajavam com a cultura negra na capital baiana. Esse aspecto evidencia a melhor recepção do público baiano por trabalhos voltados para o fortalecimento da cultura afro-baiana, o que reafirma as avaliações de Douxami (2001): enquanto no eixo Sudeste do país o teatro negro se fortalecia, aliado aos movimentos negros desde a década de 1940, na Bahia, esse aspecto só começou a florescer na década de 1970. As tentativas de teatro nesse período se orientaram por uma oposição à ditadura militar, deixando pouco espaço para um teatro de valorização da identidade étnica. Como vimos, a única exceção desse período foi o grupo Tenha (Teatro Negro da Bahia), criado por Lúcia de Sanctis, em 1969. Somente a partir dos anos 1970, começou a surgir um novo teatro negro, ao mesmo tempo em que renascia o movimento negro (DOUXAMI, 2001, p. 346).

Em meio a esse distanciamento de grupos artísticos sobre cultura negra, Lúcia di Sanctis se candidatou à vereadora em 1976 pelo partido Arena, o contexto o qual está inserido sua candidatura é relatado por sua¹⁷³ irmã mais nova, Doroty Dias, a qual afirma que Lúcia foi

¹⁷¹ Termo presente para designar a cultura afrorreferenciada no contexto baiano.

¹⁷² O grupo Katendê tem como técnico de expressão Nelson Cunha, que também dança juntamente com Otávio R. Carvalho, Juraci Santana, Maria Lúcia do Rosário, Raimundo Nonato Santana, Lizete Maria Santana, Clóvis Pinto, Magnólia C. Santos, Irênio Santos, Vânia Amaral, Piazza, Raimundo Carvalho, Everaldo Santana e outros alunos e ex-alunos do ICEIA. (FOLCLORE..., 1981).

¹⁷³ Depoimento concedido e gravado em 4 de junho de 2022 pela irmã de Lúcia di Sanctis, Doroty Dias, sobre o contexto da candidatura em 1976 pelo partido de Arena.

incentivada, devido a sua popularidade na cena teatral, por amigos e familiares a se candidatar. A princípio, o desejo de Lúcia era se inscrever como candidata pelo MDB. No período em questão, havia apenas duas polaridades partidárias, este partido seria o mais “aliado” à esquerda, entretanto, a legenda não quis aceitar a candidatura de Lúcia, o que ela enxergou como uma questão de preconceito racial, pois, no período de 1976, o MDB não lançava candidaturas de pessoas das classes artísticas, nem de negros, na capital baiana, muito menos de mulheres negras. Sob o convite e incentivo do deputado Rômulo Galvão e do Dr. Campos França, presidente dos advogados do Arena da Bahia, ela inscreveu sua candidatura para o partido. Em relato, sua irmã Doroty compartilha que os artistas da época não compreenderam bem sua candidatura, questionando-a sobre o motivo de não ter se candidatado pelo MDB, sobre isso, Lúcia afirmava que “eles não quiseram ela”. As contradições revelam muito do contexto político e como as questões raciais de gênero se relacionavam nesse território.

A artista levantava, em suas intenções, a valorização da cultura afro-baiana como pauta significativa para seu trabalho na Câmara de vereadores e, nesse sentido, podemos refletir o que mobilizava a autora em sua candidatura. Em 19 de junho de 1976, numa entrevista no jornal *A Tarde*, sob o título “Câmara de Salvador voltará a ter presença da Mulher”, a artista evidenciava como enxergava a mulher nesse contexto, suas intenções e seu programa político voltado para a infância, a valorização da cultura afro-baiana, afirmando ainda os motivos que levaram à candidatura pelo ARENA. Nesse artigo, ela se mostrava muito confiante em sua rede de apoio atrelada a amigos, e o seu relacionamento como diretora de grupos teatrais, autora de teatro infantil e professora de teatro em dois colégios da Capital, demonstrando ter sua plataforma de trabalho já definida, com o objetivo de lutar em benefício da cultura afro-brasileira. Nesse projeto, defendia, principalmente, a preservação de candomblés e dos costumes afro-baianos que, em sua opinião, encontravam-se em fase de extinção e necessitavam de um apoio oficial para continuarem existindo e conservando seus aspectos originais. (CÂMARA..., 1976). Numa referência bem direta, Lúcia complementava:

Tenho uma grande ligação com a cultura afro-brasileira e noto que ela está necessitando de um grande apoio para continuar existindo. Por isso acho que só através da política terei condições de desenvolver um trabalho em relação a este tipo de problema. (CÂMARA..., 1976, p. 1).

Mais adiante, no mesmo texto, Lúcia levantou a questão dos direitos das crianças, discussão relevante na década de 1970, quando não existia ainda qualquer regulamentação em torno de um estatuto para a infância e para a adolescência, o que só seria criado nos anos 1990. Sendo assim, naquele momento, não havia quaisquer legislações que amparassem ou

desenvolvessem políticas para esse setor da sociedade, muito fragilizado pelo alto índice de mortalidade, trabalho infantil, dentre outras vulnerabilidades. Dessa forma, a candidata Lúcia di Sanctis afirmava que as crianças do período em questão viviam tolhidas em seus direitos fundamentais e precisavam de ajuda para que se tornassem integradas em “seus verdadeiros mundos” (CÂMARA..., 1976). Podemos questionar em que medida essas “conclusões” e, conseqüentemente, suas propostas de um programa político estavam relacionadas ao seu fazer artístico, na cena do teatro infantil baiano e em suas múltiplas atividades educacionais com o público infanto-juvenil.

De outra parte, sobre sua opção pelo Arena, esclarecia: “a minha ideologia se adapta muito bem à filosofia do partido. Além disso, fui convidada por um deputado federal para candidatar-me pela Arena e acabei aceitando o convite” (CÂMARA..., 1976, p. 1). “Acabar aceitando o convite” em candidatar-se por um partido de direita, que apoiava a ditadura militar naquele período, revela profundas contradições, inclusive com as intenções do seu programa político, que se alinharia de forma muito mais “natural” ao MDB, que rejeitou sua candidatura. Nesse sentido, é importante questionar como se estabeleciam as relações dos partidos de esquerda em torno do fortalecimento da cultura afro-brasileira. O Movimento Negro Unificado, formado em 1978, só se associaria, por exemplo, ao Partido dos Trabalhadores (PT), na região Sudeste, a partir da década de 1980, com a reabertura política. Entretanto, é possível compreender que, ainda que não existissem representações políticas de esquerda nas eleições baianas, os artistas negros engajados estavam associados ao Movimento Negro Unificado ao final da década 1970 e possuíam um posicionamento político extremamente distante do partido ARENA. Essas reflexões e contradições representam, por meio desses fatos, o próprio contexto histórico baiano, que – de alguma forma – se diferenciava do cenário político nacional, além de observar o que representava a candidatura da autora para si mesma e para no contexto ao qual estabelecia seu trabalho, o qual não foi compreendido pela classe artística do período. Entretanto, de quem, de fato, Lúcia buscava aprovação: ao eleitorado, representado, em especial, pelas crianças e seus familiares, sem uma distinção mais evidente de classe ou raça, ou à militância negra e artística? Qual instância poderia contribuir, de fato, para a execução dos seus projetos políticos em meio à ditadura militar?

Retomando a candidatura de Lúcia, pela primeira vez a questão de gênero aparece na imprensa e, nesse sentido, Lúcia afirmava, no artigo em questão, se colocar favorável à “libertação feminina”, embora acreditasse que, de certa forma, “deve haver restrições porque é impossível uma liberdade total”:

Como em outros setores, na política a mulher tem demonstrado grande desempenho e muita segurança. Como exemplo, nós temos a atuação de Indira Gandhi¹⁷⁴. Golda Meir¹⁷⁵ e , mesmo aqui no Brasil, Nely Novaes, Ana Oliveira e outras. São mulheres que se destacam no panorama político. (CÂMARA..., 1976, p. 1).

Em outro registro jornalístico em seu acervo, não catalogado, a autora retomava a questão de gênero, afirmando que havia se candidatado com apoio de seu marido, e que não enxergava discriminação sexual em sua trajetória, tanto em termos políticos como artísticos. Como o registro de sua candidatura se faz presente em seu acervo pessoal, também se revelam quais aspectos de sua narrativa pessoal, das imagens de si, a autora buscou preservar, ainda que no momento presente pudesse ser vista sob outras perspectivas.

O engajamento de Lúcia com questões políticas e sociais não se restringiu aos grupos de teatro e sua candidatura à vereadora. Havia, em seus trabalhos de teatro infantil, uma forte relação com obras sociais, a exemplo das Obras Sociais de Irmã Dulce e do Colégio dos Órfãos de São Joaquim presentes em seu acervo, além de escolas municipais da capital baiana, realizando sessões extras para turmas de escolas públicas e também direcionando a verba de seus espetáculos a questões sociais. O espetáculo adulto *Soraia Posto 2*¹⁷⁶ teve a renda de sua temporada revertida aos familiares dos operários vítimas da tragédia da Avenida Contorno¹⁷⁷. A Companhia Experimental de Teatro foi responsável pela montagem e encaminhou ofícios ao Lions, ao Rotary e às Voluntárias Sociais, entre outras entidades assistenciais, solicitando apoio para sua iniciativa. O autor do espetáculo, Francisco Barreto, enfatizou que o texto, mesmo trazendo para o palco os problemas dos que viviam por trás dos tapumes dos edifícios em construção na zona sul do Rio de Janeiro, estava preocupado com “o psicológico, o humano”, afastando, assim, qualquer interpretação sociológica da peça de Pedro Bloch. Lúcia di Sanctis, assinando a direção do espetáculo, afirma ser uma montagem “sem pretensões, na qual apenas se mostra a pura realidade” (LEÃO, 2009, p. 134). Realidade muito próxima de Lúcia que também perdeu a casa em que residia com seus pais e irmãos, em uma encosta próxima à

¹⁷⁴ Indira Gandhi (1917-1984) foi primeira mulher a ocupar o cargo de primeira-ministra da Índia entre 1966 e 1977 e entre 1980 e 1984

¹⁷⁵ Golda Meir (1898-1978) trilhou uma diversa carreira política como embaixadora de Israel em Moscou em 1948, posteriormente sendo Ministra do Trabalho entre 1956-1966, Ministra de Negócios Estrangeiros, secretária-geral do movimento socialistas entre 1966 e 1968 e primeira mulher a ocupar o cargo de primeira-ministra do Estado de Israel entre 1969-1974

¹⁷⁶ ELENCO: Simone Hoffman (Soraia), Domingos Terciliano (Silvino), Oto Muniz (Marciano), Paulo Azevedo (Juca), Eliane Lessa (das Dores), Dione Costa (Marlene) EQUIPE TÉCNICA: Élcio Rodrigues (Assistente de Direção), Tânia Vita (Cenografia), Lúcia di Sanctis (Direção). Estreia: julho de 1969.

¹⁷⁷ O *Jornal da Bahia*, na edição de 21 de maio de 1969, noticia a morte de quatorze operários e a existência de sete feridos em consequência do desmoronamento de parte da encosta da Avenida Contorno, durante os trabalhos de construção da cortina de sustentação.

Avenida Contorno, em situações semelhantes, sendo despejados pelas CODESAL, perante risco de desabamento.

Além do mais, em seu acervo, consta um currículo profissional no qual Lúcia registrou que foi presidente da Associação de Produtores de Teatro na Bahia durante 10 anos, o que demonstra que existia também, para além do seu fazer artístico, uma disposição para organizar, coletivamente, os direitos da classe teatral, buscando inserir a categoria como profissão, garantindo os direitos trabalhistas de profissionais do teatro. Esses aspectos levantados apontam o tipo de engajamento que a artista estabelece na sociedade baiana, quais alianças, projetos e posicionamentos em relação a questões sociais e raciais. É visível que o caminho trilhado por Lúcia, nesse sentido, revela contradições. Entretanto, também são escolhas que agregam a subjetividade da sua trajetória pessoal, a qual ela mesma se dedicou a documentar a partir da intencionalidade de seu acervo.

4.3 NIVALDA COSTA: QUESTÕES RACIAIS, ENGAJAMENTO E POSICIONAMENTO CRÍTICO

A relação artística de Nivalda com as entidades de militância negra revelava engajamento e posicionamento crítico. O contexto do evento Negro-Movimenta legitima a participação ativa da multiartista Nivalda Costa com as entidades negras da capital baiana, o que dialoga com seu posicionamento político. Observamos que, apesar das questões raciais não protagonizarem o eixo central das obras analisadas neste período, estas se faziam presentes em outras instâncias do fazer artístico intelectual da autora. De acordo com Douxami (2001), Nivalda Costa havia montado, em 1975, uma companhia chamada Testa: “Com essa companhia, queríamos denunciar as injustiças, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro na sociedade”¹⁷⁸. A sua peça mais representativa foi *Anatomia das feiras*, em 1978, que tinha como tema a revolta dos malês, com o objetivo de despertar a necessidade de luta contra a ditadura (DOUXAMI, 2001, p. 348). Acredito que o subtexto que embasa a dramaturgia da autora, ainda que de forma metafórica, revela o quanto sua visão sobre as revoltas negras que permearam a história baiana contribuía para seu discurso artístico perante um contexto político que demandava o mesmo tipo de enfrentamento.

Na década de 1970, o surgimento de outros grupos de teatro negro também dialogava com o trabalho proposto pela diretora do Grupo Testa, em parte formado por jovens

¹⁷⁸ Entrevista feita com Douxami (2001) com Nivalda Costa, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), em 23.04.99.

artistas negros da Escola de Teatro que, a partir de 1976, fundaram diversos grupos teatrais, a exemplo de Palmares Inaron; Teatro, Raça e Posição, co-liderado por Lia Sposito e Godi, com a participação, dentre outros, de Kal Santos e Ana Sacramento. Esses grupos traziam representações e discussões voltadas às culturas indígena e negra. Além disso, Lia Sposito tinha as “características físicas do índio”, e Godi, do negro (DOUXAMI, 2001, p. 348). Esse contexto reafirma a retomada de um teatro negro na capital baiana, encabeçado por artistas que compartilhavam a mesma formação acadêmica e se fortaleciam por meio da militância negra.

Entre aspectos metafóricos, que atravessavam a escrita da autora, e o embasamento teórico, que permeava seu processo criativo, demonstra-se amplitude considerável de repertório intelectual, e, nesse sentido, é importante frisar que a conjuntura e o apoio do Grupo Testa contribuíram para o engajamento da artista, que trabalhava conjuntamente a artistas que fortaleciam sua inserção na cena teatral e na militância. Entretanto, sua relação com grupos e entidades negras não silenciava as questões artísticas individuais. Num depoimento a Débora de Souza (2019), em fevereiro de 2011, ao grupo de extensão de Estudos de Textos Teatrais Censurados, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador, Nivalda indicou como as questões raciais surgiram em seu trabalho após o início da *Série de Estudos Cênicos sobre Poder e Espaço*, que marcou o início da sua carreira na cena teatral baiana:

[...] vem [...] um momento em que eu começo a estudar mitos da religiosidade negro-africana, no Brasil, [por]que eu sou uma mulher negra e sempre fui identificada com minhas raízes, com meus princípios, mesmo quando eu era uma atea mística, eu me identificava com minhas raízes e meus princípios, e sempre estudava isso. Então no período quando eu saio da Série poder e espaço [SECPE],[eu estou] trabalhando justamente com mitos, mitos e lendas das mitologias africanas. [...] Num terreiro de Salvador chamado Ilê Axé Opô Afonjá, eu desenvolvi, durante quatro ou cinco anos, diversos estudos com adolescentes e crianças, vinculados, normalmente, todos vinculados ao terreiro, filhos de santo de lá, ou então, já adolescentes já iniciados inclusive no candomblé, um pessoal sempre numa mesma faixa etária, de sete, oito anos de idade, literalmente, até vinte e poucos anos, e eu trabalhei durante algum tempo com esse pessoal, inclusive foi muito gratificante, foi um grande exercício de vida para mim, de aprendizado de vida. (COSTA, 2010, s. p. *apud* SOUZA, 2019, p. 210)

Nesse sentido, é possível observar uma mudança na trajetória artística de Nivalda, revelando o maior interesse da autora sobre narrativas negras em contraposição ao começo da sua carreira, marcado pelo enfrentamento à ditadura militar, engajado com questões políticas, sociais, mescladas às estéticas de vanguarda e da contracultura. Essas questões, presentes em seus espetáculos do início de sua trajetória artística, se desdobram até um momento em que as temáticas afrorreferenciadas também tomaram forma em seu trabalho, num contexto em que os grupos de teatro negro se estabeleciam na capital baiana, já sem a desarticulação observada na década de 1960. Nesse sentido, as primeiras obras de Nivalda não necessariamente têm as

questões raciais em seu centro, mas contribuem para o escopo dessas discussões ao decorrer da sua trajetória artística. Apesar da relação estreita com as entidades negras da capital, Nivalda mantinha sua subjetividade criativa sempre presente, e possuía um olhar atento sobre a sua própria condição racial e artística, entendendo que sua poética não se restringia a marcadores raciais. Em depoimento à ETTC¹⁷⁹, em 2011, ela relatou como ingressou no Movimento Negro Unificado (MNU), sua efervescência na Bahia em 1978 e, numa análise retrospectiva e crítica, reavaliou sua participação no grupo:

[...] havia uns setores muito radicais dentro do movimento negro que achavam, por exemplo, que eu deveria concentrar todos os meus trabalhos, especificamente, com personagens negros, causas negras, enfim, criar uma suprealidade [...], completamente -inconcebente. essa limitação[.] [...] As minhas crenças enquanto antropóloga [...] vão de constatações, [...] antes de sermos negros, pertencemos [...] a uma raça pressupostamente humana. [...] [O] homem é quem cria os preconceitos [...], as invasões, as escravizações. [...] Eu parto do homem em seu estado de liberdade, [...], **antes de ser negra e mulher, eu sou um ser humano.** [...] [D]iscutimos muito isso com o movimento negro [...]. Todas as questões ligadas à conscientização racial eu acho que parte [...] por uma célula chamada educação, isso aí é essencial [...] (COSTA, 2011, s. p.¹⁸⁰ *apud* SOUZA, 2019, p. 211 – grifo nosso).

As reflexões trazidas por Nivalda, nesse depoimento, são muito importantes para perceber qual tipo de expectativa ou de imagem construída se tem de mulheres negras que são artistas e se engajam declaradamente com a militância. Essa concepção de que a existência artística de uma pessoa negra precisa ser, necessariamente, vinculada à racialidade, inclusive em seus processos criativos, é o tipo de exigência que se espera apenas desses corpos. Enquanto atores, atrizes, diretores e diretoras são apenas artistas, a mulher negra é sempre a “autora-negra”, a “diretora-negra”, a “artista-negra”. A existência como sujeita para além desses marcadores é, muitas vezes, negada e, apesar desse aspecto não ser, por exemplo, evidenciado na imprensa baiana, a nomenclatura artística é predominantemente adjetivada pela raça, ao exemplo “diretora-negra” e se faz presente em outras instâncias sociais. Entretanto, reafirmando o seu direito criativo, Nivalda também não se abstém de colocar em cena temáticas raciais, não como uma obrigatoriedade, mas no lugar de escolha, e isso aparece de forma significativa em espetáculo que teve grande visibilidade na imprensa baiana. Em trecho na matéria divulgada no *Jornal da Bahia*, no dia 1 de novembro de 1979, evidenciava as escolhas presentes na dramaturgia do espetáculo:

Em 1979, em sua segunda montagem baseada na obra de Saint Exupéry, intitulada *Pequeno Príncipe: aventuras*, responsável por texto e direção, apresentou um rei negro, representado pelo ator Kal Santos. A adaptação teve também a participação de

¹⁷⁹ Abreviação correspondente a Equipe de Textos Teatrais Censurados.

¹⁸⁰ Informação obtida em entrevista concedida a Débora de Souza por Nivalda Costa, em fevereiro de 2011, à ETTC, na Biblioteca do CEAO/UFBA, em Salvador.

três crianças, dentre essas, a atriz Karla Karr, de nove anos, que interpretou a personagem central, o pequeno príncipe. (SOUZA, 2012, p. 35).

Quando questionada como as crianças reagiriam ao personagem – a representação de um rei negro – Nivalda afirmou da seguinte maneira:

Ela pode ficar curiosa com relação a cor de um ser diferente da outra, mas o preconceito é o adulto que coloca. Pelo planeta ser infantil, não haveria essa separação de raça, religião ou mesmo valores. Como reforço visual coloquei neste planeta crianças de três raças diferentes. (O PEQUENO..., 1979, p. 1).

A encenadora ainda acrescenta a importância de colocar em cena o rei negro e a relação de proximidade afro-latino-americana, defendida pela autora, evocando a reflexão também dos aspectos que atravessavam uma identidade brasileira miscigenada. Sobre a presença de um rei negro, quase sempre se tinha uma visão mais colonizadora, a exemplo dos contos infantis, apresentando reis louros de olhos azuis que, apesar de real para algumas regiões, para as regiões latino-americanas era utópico. Com isso, pretendia mostrar que havia outros impérios, onde existiam mais negros, algo mais próximo de nossa realidade (O PEQUENO..., 1979). Nesse sentido, a autora reafirmava o seu compromisso criativo com a realidade que lhe cercava, de forma crítica e propositiva, trazendo sua própria visão sobre as questões raciais para além da realidade baiana, mas engajada com questões presentes na construção da identidade afro-latino-americana. Nesse sentido amplo o pensamento de Nivalda apresentava conexões com a autora Lélia Gonzalez, que nesse período também estava a refletir sobre a identidade e um feminismo afro-latino-americano, que retoma as questões raciais no contexto pós-colonial na América Latina. (GONZALES, 2020).

4.4 A MULTIARTISTA NEGRA NO TEATRO BAIANO E O GÊNERO QUE SE DILUI NA TRAJETÓRIA

Nesta pesquisa, podemos elencar duas trajetórias e subjetividades femininas negras no início de sua carreira. A artista múltipla Lúcia di Sanctis, que escolheu o teatro infantil como campo a ser desbravado e tinha, dentre seus propósitos artísticos, contribuir para formação de plateia de teatro na cidade de Salvador, atrelados ao caminho educativo e social, marcou a cena teatral como a única mulher negra das décadas de 1960 e 1970 a se especializar e produzir peças infantis. E a outra artista múltipla, Nivalda Costa, tornou-se um símbolo de autora vanguardista, rebelde, militante engajada com enfrentamento à ditadura militar, descrita por João Augusto como “um dos nossos poucos diretores que têm consciência do significado do teatro como

linguagem”¹⁸¹ (FRANCO, 1994, p. 226), lidando incansavelmente no início de sua carreira com os dissabores da censura. Isso tudo marca sua trajetória de resistência na cena teatral, junto ao fortalecimento e à dedicação na formação de entidades negras na capital baiana.

Os aspectos que tornam essas artistas multiartistas estão para além da amplitude do talento e da vocação de ambas, mas, principalmente, pelos desafios estruturais encontrados para realização de seus trabalhos e projetos artísticos, em grupo, no caso de Nivalda, e de forma independente¹⁸², para Lúcia di Sanctis. E o incentivo do fazer teatral encontrado por ambas no seio familiar e entre professores e parceiros de trabalho impulsiona o desenvolvimento da intelectualidade de suas narrativas. Nesse sentido, Bell Hooks (1995) afirma que os motivos pelos quais algumas pessoas negras escolheram tornar-se intelectuais sérios são diversos. No entanto, na maioria dos casos, podem remontar a uma raiz comum, a uma experiência do tipo conversão religiosa com um professor ou colega muito influente que nos convenceu a dedicar a vida a atividades de leitura-escrita e conversa pelo prazer individual, mérito pessoal e ascensão política dos negros e, muitas vezes, de outros oprimidos (HOOKS, 1995). A partir dessas questões, o processo de se tornarem intelectuais negras do teatro baiano e de se fazerem presente em diversas instâncias do fazer teatral, muitas vezes, era o único caminho para a artista que precisa tomar posse da sua própria narrativa, fazer seu trabalho, se inserir na cena teatral, desafiando-se a ocupar espaços que nem sempre são reservados a certos grupos sociais, tanto em termos raciais e de gênero.

Desde que as instituições teatrais se consolidaram no Brasil, a ideia de que o teatro não era um lugar para negros sempre foi bem estabelecida, pois, até o surgimento do Teatro Experimental do Negro, não se imaginava essa população ascendendo ou se sustentando financeiramente com essa profissão. Essa realidade, também expressa no momento presente, aponta a pouca representatividade nos espaços artísticos, pois a população negra não busca na profissão teatral o seu sustento como primeira opção, muitas vezes associando outros meios de trabalho a esse ofício. Esses aspectos que abarcam a fragilidade de uma classe como conjunto profissional e como conjunto racial e de gênero são necessários para nos mostrar a dimensão do enfrentamento sistêmico para se afirmar como artista sendo mulher e negra. Diante disso, é

¹⁸¹ *A Tarde*, 8 de outubro de 1976, Coluna teatral de João Augusto, citado em: *O Teatro na Bahia Através da Imprensa - Século XX*, Aninha Franco. (FRANCO, 1994, p.226).

¹⁸² A partir da minha própria vivência como artista de teatro, observo que o artista que desenvolve o seu trabalho fora de grupos, coletivos ou contratos de trabalho em empresas ou instituições são lidos como artistas que produzem de forma independente, sem vínculos normativos com alguma instância estruturada. Nesse sentido, a autora Lúcia di Sanctis pode ser lida como artista independente por ser produtora cultural de seus próprios trabalhos, e por iniciativa própria, ainda que possam existir temporariamente financiamentos e parcerias, realiza seus projetos artísticos de forma autônoma e com rotatividade de equipe técnica.

possível compreender que as relações entre teatro e educação sustentavam e fortaleciam as trajetórias artísticas de Lúcia e de Nivalda e apontavam para uma estratégia de manutenção de seus projetos. De acordo com Bell Hooks (1995), a invisibilidade da existência de mulheres negras em certos campos da intelectualidade aponta principalmente para as questões de gênero:

Apesar do testemunho histórico de que as negras sempre desempenharam um papel importante como professoras, pensadoras, críticas e teóricas culturais na vida negra, em particular nas comunidades negras segregadas, muito pouco se escreveu sobre intelectuais negras. Quando a maioria dos negros pensa em grandes mentes quase sempre invoca imagens masculinas. (HOOKS, 1995, p. 466-467).

Diante desse cenário, é possível afirmar, com vagas exceções, que a questão de gênero se dilui fortemente na trajetória de ambas, seja no processo criativo de suas obras, seja como são lidas pela imprensa baiana, em que a afirmação de serem “mulheres negras no teatro” nunca foi expressa e passava “aparentemente” de forma despercebida. Retomando o pensamento de Bell Hooks (1995), ressaltamos que, quando comunidades negras diversas enfocarem os problemas de gênero e quando os trabalhos de estudiosas forem lidos e/ou discutidos mais amplamente nesses lugares, as intelectuais negras não apenas terão maior reconhecimento e visibilidade, como haverá também maior estímulo para que as jovens estudantes escolham caminhos intelectuais (HOOKS, 1995, p. 467). Partindo desse entendimento, podemos compreender a dimensão das existências de Lúcia e de Nivalda como mulheres negras e autoras, num período em que a questão de gênero não protagonizava sequer o contexto de formação das entidades negras, e esse aspecto talvez surja como reflexão apenas para posteridade do teatro baiano.

As existências artísticas dessas mulheres expressam uma reverberação política diversa, num momento histórico social político marcado pela repressão. Perante esse contexto, o simples fato de ser mulher e negra no teatro baiano já representava uma relação política, seja ela consciente ou não, pois, ocupando o espaço de “minorias”, ambas assinavam seus posicionamentos dentro da sua própria esfera subjetiva. Em se tratando de Lúcia que, embora tenha se candidatado à vereadora por um partido de direita, numa legenda que apoiava a ditadura militar, promoveu mediação e trabalhos voltados para educação pública e obras sociais, enquanto que a geração seguinte de Nivalda escolheu os caminhos de se afirmar declaradamente artista, militante negra e engajada com questões sociais e, por isso, foi diversas vezes impedida de realizar seus trabalhos pela censura e, nesse sentido, o fazer poético e teatral se borraram. Acrescento, novamente, a partir do pensamento de Bell Hooks, que é impossível que floresçam intelectuais negras se não tivermos uma crença essencial em nós mesmas, no valor de nosso

trabalho e um endosso correspondente do mundo a nossa volta para apoiá-lo e alimentá-lo (HOOKS, 1995, p. 475).

Lúcia e Nivalda são artistas de gerações diferentes que compartilharam a mesma formação artística acadêmica, entretanto, o período histórico em que iniciam suas carreiras diferenciaram suas escolhas e estratégias profissionais para inserção de seus trabalhos no teatro baiano. Assim, não se trata aqui de comparar, em um ponto de vista qualitativo, duas artistas que escolheram segmentos diversos do fazer teatral. Contudo, a especificidade de seus trabalhos não anula os pontos de convergência que vão além das questões de raça, gênero e classe.

Apesar de a contribuição artística de Lúcia estar atrelada à dramaturgia e à direção do teatro infantil, ela também tem em seu repertório artístico espetáculos adultos como atriz e diretora, produtora cultural de teatro e música e arte-educadora. Em seu acervo pessoal, a inexistência de registros que a liguem diretamente à fundação do grupo de teatro negro *Tenha* pode expressar sua frustração em produzir um teatro negro na década de 1960. Registros desse tipo só irão se presentificar na década de 1980, com a criação do grupo Katendê, que estava relacionado ao seu trabalho como educadora no colégio ICEIA, em que realizou apresentações de dança, teatro, música, capoeira em festivais artísticos, voltados para a cultura afro-baiana.

Esse aspecto multiartista é compartilhado por Nivalda Costa que, no início da sua carreira, se afirmava como diretora e dramaturga dos trabalhos realizados na *Série de Estudos Cênicos sobre Espaço e Poder* (1975-1980), encenados dentro da perspectiva colaborativa do grupo teatral Testa. Ao longo de sua carreira e após sua formação em Ciências Sociais na Universidade Federal da Bahia, em 1984, Nivalda também voltou seu trabalho para a educação por meio do teatro, realizando trabalhos relevantes de oficinas teatrais dentro do Ilê Axé Opô Afonjá.

Importante frisar que, apesar dessa dissertação concentrar-se no recorte histórico de 1966- 1979, que abarca o início da carreira de ambas as artistas, é necessário pontuar alguns desdobramentos de seus trabalhos um pouco além desse momento inicial, como contraponto, pois os esforços alcançados na inserção de seus trabalhos refletem um contexto histórico repleto de complexidades, que atravessam e, às vezes, silenciam, refletindo pouco sobre marcadores de gênero, raça e classe em suas existências artísticas. Assim, mostrar alguns elementos próximos a esse período também possibilita a compreensão das estratégias encontradas por ambas as autoras no início de suas carreiras.

No contexto das décadas de 1960 e 1970, a atuação das intelectuais negras era, em geral, invisibilizado, seja nas Artes Cênicas, seja no campo da História, a exemplo da trajetória de Beatriz Nascimento que, nesse período, cursava História na Universidade Federal do Rio de

Janeiro e publicou, em 1974, *Por uma história do homem negro*, Revista de Cultura Vozes de 1968, afirmando a despreocupação da academia brasileira com os temas vinculados à história da população negra. Na antropologia e nos estudos raciais e de gênero, Lélia Gonzalez também começava a produzir sua vasta contribuição para a formação da militância negra brasileira a partir de meados dos anos 1970. Retomando as experiências do Teatro Experimental do Negro, nas décadas anteriores, mais precisamente entre os anos de 1950 e 1960, mas sem protagonizá-las, temos as histórias de Mercedes Baptista, a qual se destacou como a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Ballet Municipal do Theatro do Rio de Janeiro e foi a precursora da dança afro no Brasil. Maria Nascimento foi diretora e colunista do *Jornal Quilombo*, com um espaço intitulado “Fala Mulher”, totalmente voltado ao diálogo com as leitoras negras. E ainda podemos citar a advogada Guiomar Ferreira de Mattos, que defendia a ideia de levar para a Câmara dos Deputados a pauta sobre a regulamentação da profissão de doméstica (SANTOS, 2020).

Diante desse cenário, observo que, no Sudeste do país, ainda que também passando por processos de invisibilidade, e sob as trajetórias de vida de Beatriz e Lélia, existe minimamente a construção de um registro sobre atuação de mulheres negras e intelectuais, ainda que suas histórias perante a intelectualidade brasileira ainda sejam preteridas. Entretanto, trazendo para o contexto mais próximo das regiões do Norte e do Nordeste brasileiro, essas narrativas ainda parecem mais difíceis de serem retomadas. No teatro baiano, até o momento presente, não foi possível reconstituir informações mais aprofundadas sobre Antonieta Bispo, primeira mulher negra a ser aluna da Escola de Teatro da UFBA, enquanto sobre Mário Gusmão, primeiro ator negro da mesma escola, visualizamos a construção de uma trajetória marcada por seu trabalho na cena teatral, ainda que também com muitas dificuldades. Lúcia Margarida, atriz negra, presente nos trabalhos de Lúcia di Sanctis, igualmente se destacava como atriz no teatro baiano, conforme a “Linha do Tempo do Teatro Negro da Bahia”, proposta por Marcio Meirelles. Em 1972, ela participou da primeira montagem de *Quincas Berro d'Água*, dirigida por João Augusto, com o Teatro Livre da Bahia e, em 1967, do espetáculo *Mirandolina*, de Sóstrates Gentil. Sabe-se que faleceu ainda jovem, mas sua vida tem passado praticamente despercebida na história do teatro, e também é assim quando comparamos, na

imprensa baiana de sua época, o destaque para sua atuação com o de outras atrizes brancas do período, Yumara Rodrigues¹⁸³, Sônia dos Humildes¹⁸⁴ e Maria Idalina.

No Brasil, o feminismo negro, que floresceu num período posterior ao recorte histórico desta pesquisa, especialmente na década 1980, apontava discussões entre raça e gênero no âmbito do feminismo clássico, observando a opressão racial como um marcador preponderante, a partir da experiência histórica das mulheres negras, que não se reconheciam como parte do modelo de mulher universal (SANTOS, 2020). Nesse sentido, a reivindicação da subjetividade também deve ser pensada no âmbito interno da racialidade e do gênero, partindo dessas reflexões também no âmbito do cinema, da dança, da música e das artes visuais brasileiras. Quais são as narrativas que privilegiam trajetórias de mulheres negras nesse período?

É possível compreender que os pontos de conexão dessas intelectuais negras, citadas nesta dissertação, confluem quando a perspectiva retoma a temática da visibilidade de seus trabalhos no campo artístico, cultural, intelectual ou acadêmico. Defendo que, por meio do resgate e da existência de possíveis arquivos pessoais, é possível a retomada de suas produções e o estudo de seus trabalhos inseridos no contexto que as constituem, afirmando, assim, o processo de subjetização de suas narrativas pessoais.

¹⁸³ Lygia Quintella Lins (Conde, Bahia, 1935), conhecida como Yumara Rodrigues. Atriz, diretora e produtora. Nasceu numa família tradicional de uma pequena cidade baiana. Sua primeira referência teatral são os circos que passam pela cidade. Em 1981, fez um concurso na Escola de Teatro e torna-se atriz da Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 1983, foi considerada destaque do ano pelo jornal Correio da Bahia por sua atuação em *A Mais Forte*, de August Strindberg (1849-1912). Concluiu a graduação em direção teatral na UFBA, em 1984. Yumara Rodrigues é a grande dama do teatro baiano. Seu rigor, o interesse por todos os aspectos do conhecimento teatral e a sua versatilidade como intérprete impressionam atores e diretores com quem trabalha. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Yumara Rodrigues**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa573483/yumara-rodrigues>. Acesso em: 27 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia.

¹⁸⁴ Sonia Crispiniana dos Humildes (Salvador, BA, 1939 - Idem, 1980). Atriz, diretora e produtora. Iniciou carreira no teatro amador ainda adolescente e, aos 17 anos, ingressou na primeira turma da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia, em 1956. Em 1958, atuou em *Senhorita Julia*, de Strindberg (1849-1912), com direção de Martim Gonçalves (1919-1973), montagem que inaugurou o Teatro Santo Antonio (atual Martim Gonçalves). Em 1970, João Augusto abriga o grupo Teatro Livre da Bahia no Teatro Vila Velha (TVV) e iniciou com a atriz uma estreita parceria, que resultou em muitas montagens, dentre elas: Cordel II, III e Quincas Berro d'Água. Com o espetáculo Cordel, de João Augusto, consagrou-se internacionalmente no Festival de Teatro de Nancy, França, em 1971, e no Festival Internacional de Caracas. Reconhecida pelo profissionalismo e talento, Sonia dos Humildes é uma unanimidade no meio teatral baiano. Sua curta trajetória, interrompida pela morte prematura, revela uma artista dedicada de modo intenso e visceral ao teatro, exercendo-o de várias perspectivas, como atriz, diretora, produtora e também professora na Escola de Teatro. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. **Sônia dos Humildes**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16170/sonia-dos-humildes>. Acesso em: 27 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia.

4.5 DO ARQUIVAMENTO DE SI MESMA À PRODUÇÃO CAIXAS DE PÉROLAS NEGRAS

Compreender a dimensão de arquivamento de Lúcia e de Nivalda sobre seus próprios trabalhos remete ao processo de encontrar amplos significados em suas trajetórias. Como ressalta Júlio Cláudio Silva, em sua análise sobre a trajetória da atriz Ruth de Souza,

O arquivo da própria vida resulta de processos de significações e re-significações dos acontecimentos, das classificações e reclassificações dos documentos. Muito provavelmente esses aspectos estiveram presentes ao longo das décadas em que Dona Ruth de Souza selecionou e organizou seu arquivo privado. (SILVA, 2011, p. 120).

Diante dessas reflexões, também reavalio que, quando iniciei a escrita do projeto de mestrado, pronta para me deparar com a invisibilidade ou a inexistência da mulher negra no teatro baiano da década de 1960 e 1970, justamente porque os pesquisadores e artistas daquela geração não sabiam me responder se de fato existiram mulheres negras daquele período que possuíssem informação o suficiente para serem registradas em minha pesquisa, observo que o trajeto percorrido até aqui, no que tange a referências e fontes, foi repleto de dúvidas e incertezas, como desbravar um caminho que ainda “não se sabe onde irá dar”. E por isso, até o momento, a produção de uma história do teatro baiano que coloca mulheres negras e seus trabalhos como protagonistas, dignas de um legado relevante, sobre o percurso artístico da cena teatral, ainda está a ser construída.

Compreendo que as questões históricas, estruturais, sociais, políticas e de gênero refletem esse aspecto da historiografia do teatro baiano, e por isso, não imaginei, no início da escrita do projeto de mestrado, que encontraria registros de jornais, documentos, fotografias, nem sequer encontraria mulheres negras que tivessem uma trajetória constante da cena teatral. Esse aspecto, que, em muitos momentos, dificultou o acesso a informações e referências, apontava uma possível inviabilidade de realização deste trabalho acadêmico. Diante desse cenário, posso afirmar que fui conduzida pela força ancestral que evoco nesta pesquisa e, encontrando pistas em pequenas referências da historiografia do teatro baiano, fui direcionando o olhar para possíveis acervos, e descobrindo neles a potência documental e a fonte principal desta escrita.

O acervo digital Nivalda Costa surge em um projeto vinculado ao Instituto de Letras da UFBA, que digitaliza documentos do Acervo do Espaço Xisto Bahia sobre textos censurados na ditadura militar, e em parte do resultado da pesquisa acadêmica da professora Dr^a Débora de Souza que, de forma conjunta com o grupo de extensão Arquivo Textos Teatrais Censurados

na Bahia, orientado pela professora Dr^a Rosa Borges do Santos, possibilitou a existência de acervos digitais de autores baianos, e esse, em específico, possuiu a contribuição da própria Nivalda enquanto estava em vida. É necessário dizer que, apesar das burocracias institucionais das universidades públicas, principalmente em meio à pandemia de Covid 19, a iniciativa de realizar trabalhos que possam digitalizar e produzir acervos virtuais tem sido imprescindível nesse momento do distanciamento social. Outro aspecto importante é a fragilidade estrutural dos acervos públicos que, principalmente por falta de investimento na manutenção e preservação desses equipamentos, encontram-se, em muitos casos, na impossibilidade de serem abertos para visitação, como   o caso do Acervo do Espaço Xisto Bahia, o qual, desde alguns anos, encontra-se inacessível por falta de reformas em sua estrutura física. Compartilho essas questões que impactaram o meu processo de pesquisa, atravessado pela pandemia do Covid 19, revelando que – em meio às dificuldades do distanciamento social, ao fechamento dos arquivos públicos e ao tempo curto para acessar esses registros – a vital importância de acervos públicos e privados, nos dias de hoje, em processo de digitaliza o, transforma trabalhos acadêmicos possivelmente inviáveis em registros de grande necessidade histórica.

Diante dessas questões, observo que a existência de dados acessíveis, sejam eles orais ou de documentos físicos, privilegiou o estudo dos trabalhos realizados por Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, mesmo após suas mortes. Em muitos momentos dessa pesquisa, fui indagada sobre o motivo de escolher ambas para esse registro, e defender esse argumento talvez tenha sido mais difícil do que realizar todo este trabalho acadêmico. Entretanto, agregando a visão de pesquisadora *outsider within*¹⁸⁵, afirmo que a necessidade de falar sobre as duas habita justamente nos aspectos que rompem dicotomias e homogeneiza es, intencionando evidenciar a complementaridade e subjetividades artísticas dessas mulheres negras da cena teatral baiana em períodos que se comunicam.

Acredito que, para contar a trajetória de Lúcia, preciso agregar também a trajetória de Nivalda, assim como, para se contar o legado de Ruth Souza, é importante também mostrar a trajetória de L a Garcia e dentre outras que marcam suas gera es, pois as diferenças e intersec es que atravessam as mulheres negras no teatro brasileiro apontam para a pluralidade do que   ser uma mulher negra no teatro. E, especificamente, nos casos de Lúcia di Sanctis e

¹⁸⁵ A autora Patricia Hill Collins define *outsider within* como posi o social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual. Na academia, esse lugar permite às pesquisadoras negras constatar, a partir de fatos de suas próprias experiências, anomalias materializadas na omissão ou observa es distorcidas dos mesmos fatos sociais e, embora Collins se refira à Sociologia, pode-se pensar como prática política a ser desenvolvida em todas as áreas do conhecimento (COLLINS, 1986).

de Nivalda Costa, do que é ser mulher negra no teatro baiano de 1960 e 1970. Nesse sentido não existe uma “receita de bolo” para documentá-las, existe um contexto e escolhas estéticas que marcam esse cenário e os seus acervos possibilitam que esses registros de seus trabalhos possam acontecer.

O ato de organizar um arquivo implica em operar com sérias limitações físicas, as quais muitas vezes impõem ao sujeito alguns critérios de seleção. Por essas razões os documentos conservados são uma pequena porção frente ao conjunto produzido em função de nossas práticas cotidianas. Construir um arquivo consiste em um longo e constante processo de triagens elaborado no decorrer do tempo. (SILVA, 2011, p. 120).

Entretanto, tendo em vista esses aspectos que atravessam a documentação e a organização dos acervos, faz-se necessário apontar e refletir sobre diferenças nos dois conjuntos documentais examinados nesta pesquisa. O acervo pessoal de Lúcia di Sanctis, cujo acesso foi concedido por sua família, inclusive após uma espera significativa para diminuir os riscos de contaminação pelo Covid 19, encontra-se num estado de preservação menos estruturado. E esse quesito me impulsionou a iniciar a organização da digitalização deste para democratizar o seu acesso ao público geral e especializado e para preservá-lo da melhor forma possível. A empreitada de levar esse projeto adiante se dá por compreender a real necessidade de promover sem fronteiras a oportunidade à comunidade de conhecer o trabalho realizado por Lúcia, a partir do compartilhamento digital do acervo pessoal.

Acredito que o simples ato de documentar sobre si mesmas demonstra que tanto Lúcia di Sanctis quanto Nivalda Costa possuíam o desejo de serem reconhecidas pela posteridade.

Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte. Eu quis mostrar, por fim, que a constituição pelo indivíduo de arquivos pessoais, longe de restringir e de circunscrever, é formidavelmente produtiva. Enquanto alguns poderiam crer que essa prática participa de um processo de sujeição, ela provoca na realidade um processo notável de subjetivação. (ARTIÈRES, 1998, p.32).

Apesar do arquivo digital de Nivalda Costa possuir documentos do seu próprio arquivamento de si, disponibilizado ainda em vida, a organização deste possui uma intencionalidade do olhar de outros pesquisadores, o que implica que a dimensão desses registros extrapola a esfera privada da artista e se borra na esfera institucional, pois eles são acrescidos a outros acervos. Nesse sentido, é preciso salientar que, evidentemente, não existe neutralidade no “arquivamento do eu”, ou em qualquer tipo de arquivamento, compreendendo

que, muitas vezes, é por meio deste a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto.

Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo (ARTIÈRES, 1998, p. 31). Nessas trajetórias artísticas, o valor e a intencionalidade desse arquivamento tornam-se o eixo principal de seus registros. O aspecto de sujeição e a função pública que se têm na construção do acervo de uma mulher negra, artista, é muito importante para ser refletido numa sociedade como a nossa, que viveu processos de colonização, e imagens de controle, os quais, de acordo com Patrícia Hill Collins (2019), se expressam a partir de noções de representações que são manipuladas dentro dos sistemas de poder e articuladas por raça, classe, gênero e sexualidade (BUENO, 2019, p. 70). Nesse sentido, a história e a representação de mulheres negras ainda estão em processo de serem desbravadas: Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, assim, o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência (ARTIÈRES, 1998, p.11).

Dessas práticas de arquivamento do eu, destaca-se o que poderíamos chamar de intenção autobiográfica. Nessa esteira, tanto Lúcia quanto Nivalda expressam em seus acervos o recorte artístico profissional de seus trabalhos como elementos principais do processo de documentar a si mesmas. Em outras palavras, conforme as análises de Phillip Artières (1998), o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição cedem lugar a um movimento de subjetivação, o que revela a narrativa sobre si por meio do entendimento sobre sua própria identidade, prevalecendo nesses registros a escolha intencional delas.

Partindo da compreensão da construção do acervo pessoal da atriz Ruth de Souza, podemos visualizar que o desdobramento do arquivo não revela apenas sobre si, mas todo o contexto que atravessa essa trajetória, promovendo a compreensão de lacunas históricas e possuindo o caráter crítico sobre o próprio contexto documentado. O trabalho de Lúcia possibilita a compreensão do panorama da cena teatral infantil da Bahia, e evidencia as formas de produção cultural nas décadas de 1960 e 1970 num período de formação das secretarias de cultura. E os registros sobre Nivalda revelam questões que atravessam o teatro de grupo na Bahia no meio da década de 1970 como articulação para o enfrentamento da ditadura militar, mostrando o impacto da censura na trajetória de autores baianos. Nesse sentido, observando o trabalho realizado pelo historiador Julio Claudio Silva (2011) sobre o processo de arquivamento da atriz Ruth de Souza, podemos observar e concluir que:

O processo de arquivamento de si e do TEN protagonizado por Dona Ruth de Souza, marcado por sua intenção autobiográfica, também revela aspectos do processo de profissionalização e de seu aprimoramento técnico profissional, nem sempre lembrado. Esses documentos revelam vivências de uma atriz afrodescendente em meio a uma sociedade generificada e racializada. Os registros dos recortes de periódicos do Arquivo Ruth de Souza/LABHOI–UFF revelam certa crença da atriz, compartilhada por aliados, como Paschoal Carlos Magno e articulistas da imprensa, no projeto republicano, da vitória pelo mérito, crença compartilhada pelo TEN e expressa em seu projeto educacional investindo na elevação cultural do afrodescendente. (SILVA, 2011, p. 247).

Diante desse contexto, podemos acrescentar ainda que o processo de arquivamento de Lúcia, além de revelar o seu pioneirismo na produção do teatro infantil da Bahia, evidencia, em contraponto, a trajetória de autores como Nivalda, como a censura não afeta de forma significativa o crescimento do teatro feito para crianças na capital baiana nas décadas de 1960 e 1970, subestimando inclusive o seu caráter subversivo e a sua resistência. A ausência de registros do grupo de teatro TENHA, fundado por Lúcia, sugere também os motivos que atravessam a desarticulação do engajamento da autora com o teatro negro na década de 1960, e o atraso temporal de iniciativas baianas na formação de uma cena teatral negra, especialmente quando comparado a outras regiões do Brasil. Em meio a isso, a ação direta da censura na trajetória de Nivalda e a ausência na de Lúcia revelam também a recepção e a inserção de seus trabalhos nesse período, definindo os níveis de passabilidade ou não passabilidade a partir de posicionamento perante certas escolhas artísticas, discursivas e políticas.

Da mesma forma, o processo de arquivamento de Nivalda aponta que o início da sua carreira foi marcado pelo Grupo Testa, possibilitando a compreensão do que a iniciativa desse conjunto de artistas contribui para cena teatral baiana, também agregando e fortalecendo a encenação da dramaturgia da autora durante a ditadura. Em meio a isso, nos trabalhos de Lúcia, é igualmente possível perceber a forte presença familiar e de amigos em seu processo criativo e na produção de seus espetáculos, em que suas irmãs e seus parceiros de trabalho se tornam parte da sua própria trajetória, numa perspectiva associada de empoderamento, o que eleva a importância de que um acervo pessoal esteja sempre inserido na realidade que lhe é construído.

4.6 ESCREVIVÊNCIAS E CONEXÕES: UM POUCO DA MINHA TRAJETÓRIA

Um dos aspectos simbólicos desta pesquisa é a intenção de que, por meio do registro da trajetória artística de Lúcia di Sanctis e Nivalda Costa, possa encontrar caminhos para retomadas ancestrais de uma história do teatro que “apresente personagens” que contemplam o

legado de mulheres negras na cena teatral baiana. Nesse sentido, trata-se de reconhecer a memória registrada pelos acervos pessoais das artistas como estratégias de reconhecimento futuro de uma história que resulta e permite que o momento presente possa existir a partir do passado. Como pesquisadora e multiartista dos dias de hoje, compreendo os caminhos percorridos daquelas que me antecederam, resgatando os registros de seus trabalhos e direcionando-os para a história do teatro baiano. Observo, ao final das minhas análises, que a memória de mulheres negras está sempre na iminência de ser “justificada” dentro das estruturas dominantes, que tentam encontrar vestígios de fragilidades no caráter e na legitimidade de suas narrativas. Devido a isso, o cuidado que tenho ao evocar o caminho percorrido por ambas as artistas parte do lugar de me reconhecer também na mesma iminência de defender a minha própria existência artística dentro de parâmetros estruturais que buscam contradições para destituir o poder do percurso trilhado por grupos marginalizados, pautado em metodologias que visam a distorcer a imagem de mulheres negras.

Partindo da escrevivência, percebo que, em muitos momentos deste trabalho acadêmico, me vi diante de situações e desafios enfrentados por Lúcia e Nivalda, os quais também vivencio atualmente. As fragilidades do passado evidenciam um contexto político social hostil, repleto de censura e pouco incentivo público para o teatro na capital baiana, momento em que essas artistas representavam uma minoria. Entretanto, nas instabilidades do momento presente de 2022, mesmo diante de políticas afirmativas raciais, sociais e de gênero, o espaço para mulheres negras no teatro ainda se faz desafiador, o que demanda artisticamente que nós tenhamos de ocupar todos os espaços possíveis do fazer teatral e acadêmico para existirmos e contarmos nossas histórias a partir das perspectivas que abarcam as experiências que são *outsider within*.

Na minha própria trajetória, consigo enxergar que, apesar da minha formação em Interpretação Teatral na Universidade Federal da Bahia, como atriz, pude realizar poucos trabalhos que não fossem encabeçados e produzidos por mim mesma. E hoje, aos 27, ou quase 28 anos, com aproximadamente 10 anos após o meu egresso na formação universitária, não incluindo as experiências teatrais anteriores, realizei três projetos, nos quais produzi a minha própria dramaturgia e atuei como atriz compartilhando a visão da encenação com outros colegas de trabalho e bancando financeiramente os esforços. Desses trabalhos, respectivamente, *Chá Flores*, realizado um pouco após a finalização da minha graduação em 2015, com apoio da Outra Companhia de Teatro; o manifesto *O que Baiana que baiana não tem*, orientado por Ronaldo Serruya; e o espetáculo *SiN&Nhá*, dirigido por Allison de Sá, conseguiram acontecer por meio de parcerias entre colegas de trabalho e financiamentos do próprio bolso.

Apesar dos editais de cultura, apenas com o projeto *Sin&Nhá*, consegui incentivo do governo para apresentá-lo em março de 2020 no equipamento público do Espaço Cultural Alagados e, posteriormente, com o setor cultural afetado pela pandemia do Covid 19, tive a oportunidade inscrever o projeto e ser contemplada pela lei Aldir Blanc, que possibilitou financiamento financeiro e a expansão digital do projeto artístico *Sin&Nhá* para além da cena teatral, tornando-se também o vídeo documentário *Sin&Nhá.doc*, que abarca as narrativas que impulsionaram a escrita do espetáculo a partir do relato da vivência de mulheres negras que trabalharam como atendentes de loja de departamento juntamente comigo.

O espetáculo *Sin&Nhá* fala da minha vivência como atendente negra numa loja de departamento e traz relatos de outras mulheres negras atravessadas pelas mesmas trajetórias sociais, raciais e de gênero. A escrita desse trabalho se deve ao fato de que, ao me formar na Escola de Teatro da UFBA, não consegui me inserir artisticamente na cena teatral baiana. Como recém-formada, migrei para o Sudeste em busca de experiência artística e formação, contemplando o retrato de muitas artistas do eixo Nordeste do nosso país. Entretanto, essa trajetória migratória me fez perceber que, apesar de possuir uma formação artística e acadêmica em uma universidade pública e federal, o mercado de trabalho me enxergava apenas como mulher negra e destinava para mim apenas vagas de emprego específicas da marginalidade operária e, por um tempo, trabalhei no setor varejista como atendente em loja de departamento.

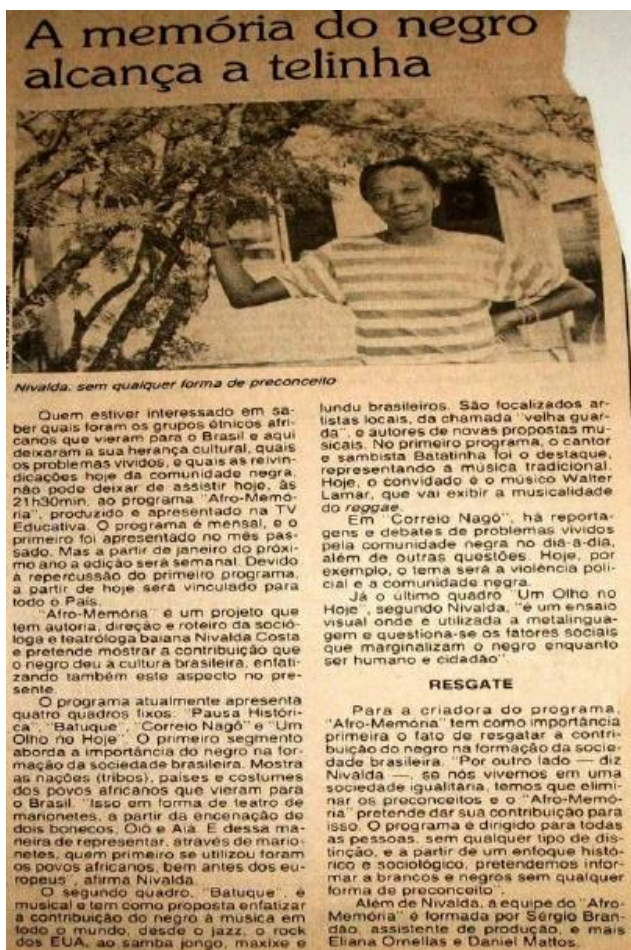
Como mulher negra intelectual não vista dessa maneira pelo setor empregatício, passei a compreender, na prática, que as estruturas sociais que não legitimam meu fazer artístico e minha intelectualidade continuariam definindo minhas oportunidades profissionais. Devido a isso, assim com Lúcia e Nivalda, buscando estratégias para existir artisticamente e inspirada pela realidade que me atravessava e que refletia as minhas questões artísticas, me desafiei a escrever, produzir e atuar nesse espetáculo que simbolizava meu discurso, posicionamento político e minha resposta para estruturas que marginalizam minha subjetividade.

Levanto essas questões que reafirmam a metodologia da escrita para concluir que esse processo de análise das trajetórias dessas duas artistas, que marcaram as décadas de 1960, 1970, 1980 e em diante, me proporcionou encontrar pontos de convergência com o meu próprio fazer artístico e de tantas outras mulheres da cena teatral baiana sem excluir as subjetividades nas nossas próprias narrativas individuais. Organizar e estudar registros desses trabalhos proporciona que a minha própria história e a de qualquer mulher sejam relevantes, legítimas de serem documentadas e escritas academicamente.

5 ENQUANTO OS REFLETORES DESLIGADOS AINDA PERMANECEM QUENTES

Durante este trabalho, pudemos observar a tentativa de uma multiartista e pesquisadora negra da atualidade colocar, no protagonismo da história do teatro baiano das décadas de 1960 e 1970, a trajetória de duas mulheres negras que também eram multiartistas e que compartilhavam subjetividades amplas. O início de suas carreiras documentadas por meio de suas obras dramatúrgicas em seus arquivos pessoais e públicos se presentifica neste trabalho, esboçando diversas questões sobre a história do teatro baiano e seu registro por meio da imprensa local, abrindo espaço para outras discussões sobre gênero e raça no campo das artes cênicas baianas.

Figura 21 – Nivalda na imprensa



Fonte: Jornal A Tarde¹⁸⁶

Figura 22 – Lúcia na imprensa



Fonte: Jornal A Tarde¹⁸⁷

¹⁸⁶ A MEMÓRIA do negro alcança a telinha. **Jornal A Tarde**, Salvador, 12 de agosto de 1988.

¹⁸⁷ DEPOIS de revelar compositores, levará mensagem à petizada. **Jornal A Tarde**, Salvador, 29 de junho de 1970.

O contexto histórico e político da ditadura militar, a censura e a efervescência contracultural que permeiam o período analisado marcam especificamente a trajetória de Nivalda Costa. O meio para produzir teatro num período pouco fortalecido pelos órgãos oficiais ao incentivo da execução de espetáculos foi desafiado por Lúcia di Sanctis e seu amplo repertório de peças infantis não censuradas. Na primeira parte desta dissertação, refletimos sobre as lacunas históricas e a necessidade de trazer novos personagens para o foco da cena teatral baiana, em especial mulheres negras pouco evidenciadas nesse campo. A fragilidade da história em abarcar as trajetórias dessas mulheres como intelectuais e artistas é um outro aspecto refletido no começo deste trabalho. Nesse momento, apresentamos as singularidades que atravessam a trajetória de Lúcia di Sanctis e de Nivalda Costa em meio a um contexto histórico marcado pela hostilidade da ditadura militar e pela defesa da subjetividade da mulher negra e artista como um aspecto potencializado dessas trajetórias, mas também complementar nessas narrativas. A necessidade de evocar a escrevivência como aspecto metodológico desta pesquisa evidencia o quanto certas “sujeitas” da pesquisa necessitam de perspectivas acadêmicas que abarquem seus contextos sob um olhar distanciado da hegemonia.

Na segunda parte, colocamos o foco sobre Lúcia di Sanctis a partir de suas obras infantis que marcaram o início de sua carreira, os aspectos presentes em sua escrita autoral e como sua dramaturgia se conectava com acontecimentos que marcaram a sociedade das décadas de 1960 e 1970. A estrutura e as temáticas presentes em suas obras, além de se relacionarem com a sociedade que lhe cercava, ampliavam o interesse sobre o contexto do teatro infantil na Bahia. Inclusive, a imagem evocada sobre a cena teatral infantil na historiografia baiana aparece em contraponto com os registros do acervo pessoal de Lúcia di Sanctis, ainda que este tenha sido “produzido” por ela. Na imprensa, a defesa sobre a profissionalização do teatro baiano, a união da classe artística em meio a focos e competições entre artistas da cena local, também estavam em destaque, apontando a existência de antagonistas ao trabalho de Lúcia.

Na terceira parte, deparamo-nos com a trajetória de Nivalda Costa, marcada pela censura e por aspectos estéticos vanguardistas que ressoam em suas escritas dramáticas, repletas de metáforas, referências políticas e intelectuais, fortemente ligadas à contracultura. A atuação do grupo Testa fortalecia seu percurso, demonstrando que, no início de sua carreira, houve um enfrentamento político coletivo por meio do teatro de grupo e de alianças que fortaleceram sua caminhada na cena teatral baiana. O posicionamento forte e intelectual da autora aparecia na imprensa baiana, que não evidenciava os marcadores de gênero e raça que atravessavam sua existência artística. Apesar desse aspecto, a sua visão política, ideológica e o seu pensamento sobre o fazer teatral na sociedade que lhe cercava não foram totalmente

silenciados, e podemos observar a profundidade proposta por Nivalda em seu trabalho como diretora e dramaturga conectada com todo processo criativo cênico.

Por fim, refletimos como as questões raciais e de gênero, quase sempre silenciadas no ambiente da imprensa baiana, apareciam nas trajetórias de Lucia di Sanctis e de Nivalda Costa no início de suas carreiras. Embora essas discussões não apareçam nas suas obras dramáticas, ao pensarmos o teatro para além do palco ou do texto, constatamos que as duas artistas, cada uma à sua maneira, estavam imersas nos debates sobre raça, gênero, cultura e política que começavam a agitar alguns espaços e círculos em Salvador. Os aspectos políticos que atravessam as trajetórias de ambas, as contradições presentes nesses contextos e os aspectos que as tornam intelectuais negras são questionados nessa etapa da dissertação. O fortalecimento das militâncias negras na capital baiana a partir da década 1970 foi analisado como cenário que permeia a realidade das duas autoras.

A partir de Lúcia, vemos uma tentativa frustrada de tentar criar um teatro negro na capital baiana em 1969, com o grupo TENHA, sendo rechaçada pela imprensa. E por meio do trabalho artístico de Nivalda e do grupo Testa, ao final da década de 1970, abordamos o fortalecimento e o engajamento de artistas negros da cena baiana com a militâncias negras em eventos de cultura negra em Salvador. Lúcia não fez mais “nada político”, num sentido mais restrito no teatro, mas buscava na candidatura à vereadora colocar suas pautas em relação à cultura afro-baiana novamente em foco, ainda que em caminhos repletos de contradições. A afirmação dessas duas artistas como sujeitas políticas fica muito evidente. Lúcia apostava nas gerações futuras a partir do teatro infantil, ao passo que Nivalda estava em meio às urgências de um momento histórico repressivo que, no final das contas, impulsionou sua escrita autoral.

Apesar do recorte temporal delimitar o início da carreira das autoras, é possível perceber, na intensidade de sua produção artística e no engajamento com o teatro baiano, que os caminhos trilhados nas décadas seguintes eram reflexo da resiliência encontrada por ambas para continuar acreditando no fazer teatral independente. Para além disso, o engajamento de Lúcia e Nivalda, com educação artística em escolas e oficinas teatrais, se fez presente em seus trabalhos, e de forma mais intensa, nas décadas que se seguiram, demonstrando um grande compromisso também como formadoras artísticas. Nivalda dedicou-se à escrita literária e ao audiovisual com afinco nas décadas de 1980 e 1990, sendo precursora de projetos importantes para o fortalecimento da memória negra da história baiana. Lúcia não se despartou do teatro infantil, suas obras atravessaram as décadas ao mesmo tempo em que acompanhavam as temáticas do período que estava inseridas. Ao lado das peças infantis, dedicava-se também a pintar quadros, o que soubemos por meio de conversas informais partilhadas por suas irmãs.

No final da década de 1990, a obra *A formiguinha professora* foi publicada em livro, demonstrando o quanto o início da sua carreira permeou o decorrer de sua trajetória.

Acredito que ainda há muito a ser explorado sobre Lúcia, sobre Nivalda e sobre as trajetórias de mulheres negras no teatro baiano, no teatro brasileiro, no teatro da Afro-latina América. E me sinto motivada a prosseguir nessa empreitada permeada pela escrevivência, encontrando, por meio de seus acervos pessoais, um lugar de potência histórica, cultural e artística, de forma a resgatar suas narrativas em meio a uma história contada do ponto de vista hegemônico. Enxergo que os caminhos aqui iniciados, explorados e trilhados em sua diversidade metodológica e acadêmica, são como uma retomada consciente e empoderadora de uma visão *outsider within* sobre mulheres negras que contam, registram e documentam sobre outras mulheres negras, privilegiando um olhar atento, questionador, reparatório e afetivo.

REFERÊNCIAS

- ANATOMIA das Feras será levada em julho no Solar do Unhão. **Jornal da Bahia**, Salvador, p.11, 12 jun. 1978a. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Fundação Nacional das Artes.
- ANATOMIA das Feras: uma sátira ao real. **Jornal da Bahia**, Salvador, p. 6, 27 jul. 1978b. Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.
- A MEMÓRIA do negro alcança a telinha. **Jornal A Tarde**, Salvador, 12 de agosto de 1988.
- A ONCINHA Peteleca. **Jornal A Tarde**, Salvador, p.1, 14 mar. 1973a.
- A ONCINHA Peteleca. **Jornal da Bahia**, Salvador, p.1, 25 mar. 1973b.
- A TARDE. Salvador: Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, 1978. Seção Teatro.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2018.
- APUB SINDICATO. **Missa de um ano de falecimento da professora Lúcia Di Sanctis**. Salvador: APUB Sindicato, 2014. Disponível em: <http://apub.org.br/missa-de-um-ano-de-falecimento-da-professora-lucia-di-sanctis/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- ARAUJO, E. de S. S. Letras & **Ideias**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 13–29, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/article/view/48303>. Acesso em: 4 maio. 2022.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos: arquivos pessoais**, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- AUGUSTO, João. Menino de Luto. **Jornal A Tarde**, Salvador, seção Teatro. 11 maio. 1979. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.
- AZEVEDO, Thales. **As elites de cor: um estudo de ascensão social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.
- BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão: um príncipe negro na terra dos dragões da maldade**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. 295p.
- BAHIA. **Lei nº 2464, de 13 de setembro de 1967**. Dispõe sobre a organização da Secretaria da Educação e Cultura e dá outras providências. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1967. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/ba/lei-ordinaria-n-2464-1967-bahia-dispoe-sobre-a-organizacao-da-secretaria-da-educacao-e-cultura-e-da-outras-providencias-1970-11-19-versao-consolidada>. Acesso em: 30 mar. 2022
- BARRETO, Francisco. A formiguinha professora. **Jornal A Tarde**, Salvador, Teatro, p.1., 12 abr. 1969.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael. (org.). **Walter WB aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história.** São Paulo: Boitempo, 2005. p. 222-232.

BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSGOUEL, R (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BEZERRA, Vauluizo. **Anatomia das feras.** Cartaz impresso. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. “Anatomia das Feras”: uma sátira ao real. **Jornal da Bahia**, Salvador, p. 6, 27 jul., 1978a.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. "Negro-Movimenta" faz suas apresentações no Sucupira. **Tribuna da Bahia**, Salvador, p.11, 11 ago. 1978b.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. “Glub! A estória de um espanto” estreia hoje no Castro Alves. **Jornal da Bahia**, Salvador, 09 maio 1979. Seção Teatro, p. 2.

BISPO, Alexandre Araújo. **Os percursos da memória de integração social: o arquivo pessoal de Nery e Alice Rezende, mulheres negras em São Paulo, (1948-1967)** 2019. 232f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BORGES, Sérgio Coelho. Comédia lírica reúne personagens de Nelson Rodrigues e Quorpo Santo. **Jornal A Tarde**, Salvador p. 9, jun. 1975.

BRASIL. **Parecer nº 2158/78.** Divisão de Censura de Diversões Públicas - DCDP Brasília, DF: Acervo do Arquivo Nacional 16 jun. 1978.

BRASIL. **Parecer nº 4474/75.** Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP. Brasília, DF: 16 maio 1975a.

BRASIL. **Parecer nº 4475/75.** Divisão de Censura de Diversões Públicas DCDP. Brasília, DF: 16 maio 1975b.

BRASIL. **Divisão de Censura Pública – DCCP.** Peças Teatrais. Brasília, DF: Arquivo Nacional, 1975c.

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra “Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment (2009) a partir do conceito de imagens de controle”.** 2019. 168f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Pós-Graduação em Direita, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2019.

CÂMARA de Salvador voltará a ter a presença da mulher. **Jornal A Tarde**, Salvador, p. 1, 19 jun. 1976.

CAMPOS, Luiz Augusto; LIMA, Márcia. Cotas no ensino superior: uma política bem-sucedida: tendência é que se tornem desnecessárias, mas num futuro ainda distante. **Geledés**,

[S. l.], p. 1-25, fev. 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cotas-no-ensino-superior-uma-politica-bem-sucedida/>. Acesso em: 30 abr. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com alguém de fora: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Soc. Estado**. Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

COSTA, Nivalda Silva. **Aprender a nadar**. [S. l.: s. n.]: 1975a. 7p.

COSTA, Nivalda. **Aprender a nada-r**. Cartaz impreso. Salvador: Produção Grupo Testa, 1975b. Arquivo pessoal.

COSTA, Nivalda Silva. **Anatomia das feras**. [S. l.: s. n.]: 1978a. 12p.

COSTA, Nivalda. **Certificado de Censura n. 8805/78**. Brasília, 11 set. 1978b. Arquivo pessoal de Nivalda Costa.

COSTA, Nivalda Silva. **Glub! Estória de um espanto**. [S. l.: s. n.]: 1979a. 10p.

COSTA, Nivalda Silva. **Glub! Estória de um espanto**. Cartaz impreso. Salvador: Stella; Kodak; Napel; Maxicolor/Maxifactor; Enock Silva & Cia, 1979b. Arquivo Pessoal de Nivalda Costa.

COUTINHO, Valdi. Lúcia de Sanctis no Santa Isabel. **Diário de Pernambuco**, Salvador, p.1, 2 set. 1973.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEPOIS de revelar compositores levará mensagem à petizada. **Jornal A Tarde**, Salvador, p.1, 29 jun. 1970.

DOUXAMI, Christine. **Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono**. Salvador: Afro-Ásia, 2001.

DUARTE, Rosinês de Jesus. A presença do teatro produzido por mulheres na imprensa escrita da Bahia nos anos setenta. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E GÊNERO, 2., 2014, Teresina. **Anais** [...]. Teresina: s. n., 2014.

FOLCLORE do "Katendê" no festival do ICEIA. **Jornal da Bahia**, Salvador, p.1, 1 ago. 1980.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa: século XX**. São Paulo: USP, 1994.

GLUB! A Estória de um Espanto' estreia hoje no Castro Alves. **Jornal da Bahia**, Salvador, seção Teatro, p. 2, 9 maio 1979. Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

GLUB! vem aí outra peça de Nivalda Costa. **Jornal da Bahia**, Salvador, seção teatro, 23 abr. 1979a. Acervo Pessoal de Nivalda Costa.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GRUPO Testa apresenta no Solar do Unhão a peça “Anatomia das Feras”. **Jornal da Bahia**, Salvador, seção Teatro, p. 3, 16 jul. 1978. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

GUERRA, Guido. Diretora teatral quer a criança na nova platéia. **Diário de Notícias**, Salvador, p.1, 5 dez. 1969.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos feministas**. Florianópolis, v.3., n. 2, p. 464-476, 1995.

ITAÚ CULTURAL. **Sonia dos Humildes**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16170/sonia-dos-humildes>. Acesso em: 27 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia.

JUSLIBERDADE. **Você sabia que animais já se candidataram a eleições para câmara municipal e para prefeitura no Brasil?** [S. l.]: JusLiberdade, 2019. Disponível em: <https://jusliberdade.com.br/voce-sabia-que-animais-mais-ja-se-candidataram-a-eleicoes-para-camara-municipal-e-para-prefeitura-no-brasil/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

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

LORDE, Audre. Use of the Erotic: The Erotic as Power. In: LORDE, Audre. (org.). **Sister outsider: essays and speeches**. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.

LÚCIA di Sanctis: nossa homenageada. **Jornal da Bahia**, Salvador, p. 1, 1 nov. 1984.

MACHADO, Roberto. Lúcia di Sanctis: um grande teatro para pequenos. **Jornal A Tarde**, Salvador, p.1, 16 ago. 1969.

MAPEAMENTO CULTURAL UFBA. **Lia Robatto**. Salvador: MAPCULUFBA, 2019. Disponível em: <https://mapeamentocultural.ufba.br/historico/lia-robato>. Acesso em 10 abr. 2022.

MARTINS, Leda Maria. O feminino corpo da negrura. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 4, p. 111–121, 1996.

MEIRELES, Márcio. **Linha do tempo do teatro negro na Bahia**. Salvador: Bando de Teatro Olodum, 2010. Disponível em: <http://bandodeteatro.blogspot.com/2010/11/linha-do-tempo-do-teatro-negro-na-bahia.html>. Acesso em: 10 abr. 2019.

MEIRELES, Márcio. **Biografia**. Salvador: Bando de Teatro Olodum, 2021. Disponível em: <http://www.marciomeirelles.com.br/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999. 152p.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

O PEQUENO príncipe: fantasia e realidade na obra de Exupery. **Jornal da Bahia**, Salvador, p.1, 1 nov. 1979.

OS 10 anos de Teatro de Lúcia di Sanctis. **Jornal da Bahia**, Salvador, p. 1, 5 abr. 1978.

PETELECA conta sua história no TCA hoje. **Diário de Notícias**, Salvador, p.1, 22 ago. 1973.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

QUATRO dias para “Aprender a Nadar” lá no Vila Velha. **Diário de Notícias**, Salvador, p.11, 15-16 jun. 1975. Recorte de Jornal arquivado no Acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

RATTS, Alecsandro. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de beatriz nascimento**. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / Instituto Kuanza, 2007.

RIDENTE, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan./jun. 2007.

ROSA, Allan da. Ilê Aiyê: 40 anos de ritmo, de força e de raça na Bahia. **Rede Brasil Atual**, Salvador, p.1, 20 nov. 2013. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2013/11/ile-aiye-40-anos-de-ritmo-de-forca-e-de-raca-na-bahia>. Acesso em: 10 abr. 2022.

RUI, Afonso. **História do Teatro na Bahia: Séculos XVI a XX**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1949.

SAMPAIO, Tiago Santos. **ACM e a Bahia: a construção do discurso político-afetivo de Antônio Carlos Magalhães e a narrativa da Baianidade**. Salvador: UFBA, 2010.

SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo Pinóquio**. [S. l.: s. n.]: 1968. Arquivo pessoal não catalogado.

SANCTIS, Lúcia de. **A Formiguinha professora**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1969a. 18p. Acervo pessoal.

SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo A Formiguinha Professora**. [S. l.: s. n.]: 1969b. Arquivo pessoal não catalogado.

SANCTIS, Lúcia de. **O ratinho astronauta**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1970a. 11p. Acervo pessoal.

SANCTIS, Lúcia di. **Programa do espetáculo O Ratinho Astronauta**. [S. l.: s. n.]: 1970b. Arquivo pessoal não catalogado.

SANCTIS, Lúcia de. **A oncinha Peteleca**. Texto teatral. [S. l.: s. n.]: 1973. 13p. Acervo pessoal.

SANTOS, Taynara Rafaela dos. Mulheres Negras em cena: um estudo sobre as relações de gênero no Teatro Experimental do Negro. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 25., 2020, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: ANPUH-SP, 2020.

SCHUCMAN, L. V. (2012). **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. 122f. Tese. (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/t.47.2012.tde-21052012-154521>. Acesso em: 1 jun. 2022.

SILVA, J. C. **Relações raciais, gênero e memória**: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952). 2011. 276f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Júlio Cláudio da. **Uma estrela negra no teatro brasileiro**: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952). Manaus: UEA Edições, 2019.

SIMIONI, A. P. C.; ELEUTÉRIO, M. de L. **Apresentação do Dossiê Mulheres, arquivos e memórias**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. [S. l.], n. 71, p. 19-27, 2018.

SOUZA, Débora de. **Aprender a nada-r e Anatomia das feras, de Nivalda Costa**: processo de construção dos textos e edição. 2012. 251f. Dissertação (Mestrado em Letras) – 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: 30 jan. 2022

SOUZA, Débora de. **Série de estudos cênicos sobre poder e espaço, de Nivalda Costa**: arquivo hipertextual, edição e estudo crítico-filológico. 2019. 449f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SOUZA, Débora de. 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.

SPENCER, Nilda. O ratinho astronauta. **Tribuna da Bahia**, Salvador, p.1, 22 ago. 1970.

UFBA. **UFBA se despede do professor Remy de Souza**. Salvador: UFBA, 2015. Disponível em: https://www.ufba.br/ufba_em_pauta/ufba-se-despede-do-professor-remy-de-souza. Acesso em: 28 mar. 2022.

VAUG, Patricie Anne. A imagem americana de beleza física e as mudanças provocadas pelo “black power” na década de 60. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1/2, ed. 11, p. 59-62, - jan./dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl22Art08.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2022.