

Entre a crítica genética e a história cultural: os textos teatrais de Nivalda Costa

Débora de Souza¹

ESTE TRABALHO CONSTITUI-SE DE DUAS PARTES PRINCIPAIS nas quais se desenvolvem o tema proposto, a saber: 1) Crítica Genética: por uma abordagem sociocultural, trata dos pressupostos teóricos, em torno das noções de texto, autor e obra, do trabalho e responsabilidade do pesquisador crítico geneticista, e do elo entre História Cultural e disciplinas cujo objeto é a crítica e a interpretação de textos; 2) A *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*: espaços de relações, com estudo da prática de escritura desenvolvida por Nivalda Costa, evidenciando relações observadas nos textos que compõem a Série, bem como enlances sócio-políticos e culturais do contexto de produção, transmissão e recepção, em especial, das décadas de 1970 e 1980, na Bahia.

Conforme Pino e Zular², nesse tipo de estudo não se tem a pretensão de analisar todas as etapas de criação de uma obra, mas sim estudar um aspecto dessa elaboração, visando ler “movimentos da escritura”³. Nessa perspectiva, o “isolamento de ‘movimentos de escritura’ a partir da comparação entre documentos pode ser também chamado de busca de espaços de relações”⁴.

Crítica Genética: por uma abordagem sociocultural

A Crítica Genética tem-se ocupado, desde a década de 1970, de ler e interpretar manuscritos modernos, propondo dar a ver e a ler os movimentos de gênese. Conforme lembra Pino⁵, a ideia de trabalhar com manuscritos de escritores “está ligada a uma série de movimentos da crítica literária e de outras disciplinas das ciências humanas na França dos anos 1960”.

A tarefa do geneticista é tornar “disponível, acessível e legível os documentos autógrafos que [...] contribuíram para a elaboração de um texto e servem de testemunhas materiais de uma dinâmica criadora [...]”⁶, considerando manuscrito como quaisquer documentos que portam traços do processo de criação.

A Crítica Genética, inicialmente, voltou-se para os manuscritos literários, contudo, ao longo dos anos, observa-se que o objeto de estudo, e, por conseguinte, as tarefas do geneticista, sofreram mudanças, não se restringindo apenas a textos escritos, mas a outras materialidades e linguagens presentes no próprio dossiê dos escritores. Assim, o modelo de análise genética se estende a outras manifestações da criação⁷ ligadas à filosofia, ciência, artes gráficas, cinema, música, dança, teatro, etc.

¹ Doutoranda pela Universidade Federal da Bahia. Bolsista FAPESB.

² PINO, C. A.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

³ WILLEMART, P. A crítica genética diante do programa de reconhecimento vocal. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 12, p. 29-42, jun. 2004.

⁴ PINO, C. A.; ZULAR, R. Op. cit., p. 105.

⁵ PINO, C. A. Gênese da gênese. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 59, n. 1, 2007, p. 24.

⁶ GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al.. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007 [1994], p. 29.

⁷ BIASI, P. de. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*. Ensaios de Crítica Genética. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 219.

Nessa perspectiva, a pesquisadora Cecília Salles⁸ utiliza-se da expressão “documentos de processo” para tratar do estudo do processo de criação na arte e na ciência, e cria o termo “Crítica de Processo”, ampliando a concepção de manuscrito e os estudos de gênese aos novos objetos e anseios científicos. Enfatizam-se, nessa abordagem, a noção de movimento e o caráter inacabado, interdisciplinar e intersemiótico do ato criador.

Estas pesquisas têm suscitado reflexões acerca da noção de manuscrito e da responsabilidade do geneticista, que, muitas vezes, omitiu seu papel de crítico no desenvolvimento de leituras e na apresentação de edições. Os estudos realizados nessa área implicam ainda uma reconceitualização das noções de autoria e de obra. O autor, antes tomado como primazia para interpretação, dá lugar às diferentes instâncias que se suplementam na prática de escrita, partindo-se do pressuposto de uma pluralidade de agentes no ato de criação.

Willemart⁹ apresenta uma distinção entre as instâncias do escritor, *scriptor*, narrador e autor, na qual este último é o primeiro leitor, no interior do processo. Em uma perspectiva exterior, em outro campo teórico, Foucault¹⁰ trata da função-autor, “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”, e descentraliza a noção de autoria. A concepção de obra também passa por ajustes, uma vez que se toma a criação artística como inacabada, dinâmica, flexível e relacional, por natureza.

Nos últimos anos, outros questionamentos têm sido levantados acerca do estabelecimento artificial de cronologias quanto a determinado processo de criação e da possibilidade do estudo sem manuscritos. O pesquisador Willemart¹¹ faz uma distinção entre o estudo voltado para a busca de uma “origem”, em que se reconstroem todas as etapas de elaboração de uma obra e, outro, voltado para a busca de uma escritura em que se empreendem relações entre dois textos, ao menos, a partir de etapas diferentes da criação.

Nessa segunda vertente, pode-se ainda alargar o campo de relações e enfatizar as dimensões sociais, políticas e culturais do prototexto, em uma abordagem sociológica, conforme os trabalhos realizados por Henri Mitterand. Trata-se de um diálogo entre Crítica Genética e História cultural, em “que se analisa a forma como o prototexto interage com o seu ambiente cultural ou o demonstra”¹², em perspectiva sociocrítica.

O termo Sociocrítica, cunhado por Claude Duchet¹³, remete ao texto literário, em sua materialidade textual e social, e ressalta a relação entre a literatura e a sociedade. Segundo o autor, é preciso considerar o conceito de literariedade como parte da análise sócio-textual. Essa supõe “[...] la réorientation de l’investigation socio-historique du dehors vers le dedans, c’est-à-dire l’organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes.”¹⁴. Desse modo, a Sociocrítica

⁸ SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

⁹ WILLEMART, P. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993.

¹⁰ FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Tradução Roberto Machado. Lisboa: Veja; Passagem, 2006, p. 46.

¹¹ WILLEMART, P. Op. cit.

¹² MITTERAND, H. Crítica genética e história cultural: Zola e os dossiês de *Os Rougon-Macquart*. In: ANASTÁCIO, S. M. G. et al (Org.). *Processo de criação interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas*. Tradução Sirlene Góes, Sílvia Anastácio e Richard Hartley. Vinhedo: Horizonte, 2014, p. 17.

¹³ DUCHET, C. Introduction: positions et perspectives. In: _____. (Org.). *Sociocritique*. Paris: Fernand Nathan, 1979, p. 4.

¹⁴ “[...] a reorientação da investigação sócio-histórica de fora para dentro, quer dizer, da organização interna dos textos, seus sistemas de funcionamento, suas redes de sentido, suas tensões, o encontro de discursos e saberes heterogêneos” (tradução nossa).

[...] s'intéresse, bien entendu, aux conditions de la production littéraire comme aux conditions de lecture ou lisibilité, qui relèvent d'autres enquêtes, mais pour repérer dans les œuvres mêmes l'inscription de ces conditions, indissociable de la mise en texte. Effectuer une lecture socio-critique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.¹⁵

Percebe-se que o foco de estudo é o texto, tomado em seus aspectos material e cultural, em determinado contexto de produção, transmissão e recepção, marcado por clivagens sociais e ideológicas, indo ao encontro da atual perspectiva verificada nos estudos na área da História Cultural, que se ocupa da história dos objetos e das práticas, e se voltou, nos últimos anos, para os textos e para as obras literárias. Na História Cultural tem-se como principal objetivo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”¹⁶, pondo-se em relevo o processo de leitura, de construção de sentido e o enlace entre leitor e texto. Trata-se do

[...] estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único [...], dirige-se às práticas que, pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo. [...] ¹⁷.

Conforme Chartier¹⁸, na contemporaneidade, há um diálogo constante entre a História Cultural e as disciplinas cujo objeto é a crítica e a interpretação de textos, baseado na atenção dedicada à história das leituras e das interpretações, às formas materiais de inscrição e de transmissão dos textos, às coerções de todas as ordens (políticas, estéticas, sociais, intelectuais, e outras) que governam as modalidades de sua composição e de sua circulação. Dessa maneira, passa-se a atribuir um lugar mais importante à historicidade das operações e dos agentes/atores sociais que estão implicados nos processos de produção, transmissão, apropriação e recepção das obras.

A partir desses pressupostos, no presente trabalho, busca-se desenvolver uma leitura da *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço*, da dramaturga Nivalda Costa, a fim de evidenciar movimentos de gênese, ressaltando tendências socioculturais daquele projeto.

¹⁵ [...] se interessa, bem entendido, tanto pelas condições de produção do literário quanto pelas condições de leitura ou de legibilidade, que suscitem outras pesquisas, mas para encontrar nas obras mesmas a inscrição dessas condições, indissociáveis de sua inserção no texto. Efetuar uma leitura sociocrítica requer, de alguma maneira, abrir a obra no seu interior, reconhecer ou produzir um espaço de conflitos em que o projeto criador choca-se com resistências, com o peso de um já estar ali e com a força de um já visto/feito no lugar dos códigos e modelos socioculturais, como às exigências da demanda social, dos dispositivos institucionais (tradução nossa).

¹⁶ CHARTIER, R. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Alges, Portugal: DiFel, 2002, p. 16-17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27-28.

¹⁸ *Ibidem*.

A série de estudos cênicos sobre poder e espaço: espaços de relações

Nivalda Costa atuou como intelectual, dramaturga, diretora e atriz na sociedade baiana, durante o regime militar. Sua diversificada formação acadêmica em direção teatral, antropologia, ciências sociais e relações públicas foi significativa na realização de diferentes tarefas socioculturais e políticas.

A partir de estudo e análise de sua produção teatral, de matérias veiculadas na imprensa baiana daquela época, de documentos do processo censório, e de entrevistas, pode-se pensar o sujeito Nivalda Costa, em seu conjunto, como uma artista multifacetada e engajada que se posicionou diante da sociedade, voltada, sobretudo, para denunciar injustiças sociais, criar uma nova estética e reivindicar a posição do negro.

Nesse sentido, como exilado e amador, afirma Said¹⁹, o intelectual é alguém que se situa à margem do poder, a fim de criticá-lo com independência e lucidez, desempenhando, em determinado contexto político, uma função primordial como criador ou transmissor de ideias e conhecimentos relevantes, e atuando, decisivamente, no percurso sócio-histórico e cultural de um povo. Ressalta-se, contudo, que, nos últimos anos do século XX, ser intelectual não significa mais ser a consciência de todos.

Nessa perspectiva, empenhada em desenvolver seus propósitos, Nivalda Costa criou e fundou um grupo de teatro amador, em janeiro de 1975, o Grupo de Experiências Artísticas (Grupo Testa), formado inicialmente por estudantes. Com este desenvolveu, no período de 1975 a 1980, um teatro de intervenção na Bahia, a partir do projeto intitulado *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço*, em que atuou, sobretudo, como dramaturga e diretora.

Seis roteiros²⁰ compõem a Série, a saber: *Aprender a nada-r*; *Ciropédia ou A Iniciação do príncipe* (*O Pequeno príncipe*); *Vegetal vigiado*; *Anatomia das feras*; *Glub! Estória de um espanto*; *Casa de cães amestrados*. Esses textos encontram-se arquivados no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB), no Acervo Privado de Nivalda Costa, ambos em Salvador-Ba, e no Arquivo Nacional, em Brasília-DF. Além disso, fazem parte do *Arquivo Textos Teatrais Censurados*, digital, organizado pelo Grupo de Edição e Estudo de Textos, Equipe Textos Teatrais Censurados, sob a orientação da professora Dra. Rosa Borges, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Apresenta-se, a seguir, de forma sistemática, um quadro em que se expõem os documentos que compõem o dossiê. Veja-se:

Quadro – Dossiê da *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço*

TEXTO TEATRAL	DOCUMENTOS
<i>Aprender a nada-r</i>	Testemunhos datiloscritos com intervenção autoral e folhas manuscritas, matérias de jornal, cartaz e documentos do processo censório.
<i>Ciropédia ou A Iniciação do príncipe</i> , <i>O Pequeno príncipe</i>	Testemunhos datiloscritos com intervenção autoral, matérias de jornal, cartaz e documentos do processo censório.

¹⁹ SAID, E. W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

²⁰ Esclarece-se que tais textos não são datados, contudo, a partir de entrevista, de documentos de censura e de matérias de jornais, pôde-se ter conhecimento quanto à datação dos mesmos.

<i>Vegetal vigiado</i>	Testemunhos datiloscritos com intervenções, matérias de jornal, croquis e documentos do processo censório.
<i>Anatomia das feras</i>	Testemunhos datiloscritos com intervenção autoral, matérias de jornal, cartaz, programa, fotos, folha datiloscrita sobre dados da montagem e documentos do processo censório.
<i>Glub! Estória de um espanto</i>	Testemunho datiloscrito com intervenção autoral, cartaz, ingresso, matérias de jornal, folha datiloscrita sobre dados da montagem, termo de contrato e documentos do processo censório.
<i>Casa de cães amestrados</i>	Testemunho datiloscrito, matérias de jornal, folha datiloscrita sobre dados da montagem e documentos do processo censório.

A partir de exame e leitura desses documentos, acredita-se que a dramaturga trabalha com esquemas, seguindo o princípio de uma “programação roteirizada” que antecipa a textualização. Segundo Biasi²¹, nestes casos, “há um trabalho de concepção preliminar que precede a escritura, sob a forma de planos, roteiros, anotações, esboços, pesquisas documentais [...]”. Contudo, aquela costumava jogar fora os documentos de trabalho, após passar a limpo o texto e pedir para um amigo datilografar, voltando-se a esse para revisá-lo.

Os textos, em sua maioria datilografados, encontram-se em fase de textualização e/ou de acabamento e são tomados como documentos que fornecem vestígios de gênese. Trata-se de um conjunto de diferenciados textos que se suplementam e se entrecruzam em torno da discussão central: relações de poder. A temática “poder e espaço” é trabalhada de modo bastante incisivo, tanto no que tange ao texto escrito, seu conteúdo, quanto à forma de apresentação, considerando-se todos os elementos teatrais que compõem a cena–cenário, objetos, movimentos corporais, figurino etc.

Nessa abordagem, o espaço é encarado a partir de um pensamento estratégico, combatente, tomado como terreno e objeto de práticas políticas. Posição, deslocamento, lugar, campo, território, domínio, etc.. “é antes de tudo uma noção jurídico-política: aquilo que é controlado por um certo tipo de poder”²².

Levando em consideração a temática em questão, pode-se pensar o tema “poder e espaço” enquanto o próprio movimento de tensão, enfrentamento e busca no que tange à prática de escritura, e, em seguida, à própria relação entre a produção e a atuação de Nivalda Costa e os órgãos de Censura. No que diz respeito à questão da escrita em si, da luta com as palavras, observa-se que essa se apresenta a todos os escritores como uma “[...] prática problematizadora, que questiona as formas dadas de organizar o discurso, que se coloca sempre como uma maneira de destruição da realidade à qual faria referência [...]”²³. Essa relação de embate com as palavras é frequentemente comentada e problematizada por escritores em diferentes espaços e momentos.

²¹ BIASI, P. de. Processos de escritura e fases genéticas. In: _____. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010[2000], p. 44.

²² FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 157.

²³ PINO, C. A.; ZULAR, R. Op. cit., p. 153.

Nivalda Costa, como intelectual, escritora e diretora, tinha e tem o poder da escrita, pois possui a capacidade de escrever e a exerceu, na época da Ditadura Militar, na Bahia, tomando o teatro como instrumento de combate, um teatro de guerrilha, no qual buscou se comunicar com o público e combater o governo autoritário e repressor.

O governo ostentado pelo regime militar exercia determinado poder sobre a escritura, controlando e avaliando todas as manifestações artísticas e culturais. Ressalta-se que, neste período, todos os textos eram submetidos ao exame de Censura realizado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e os técnicos baseavam-se, sobretudo, no Art. 41, do Decreto n.º 20.493/46 para justificar a proibição de peças teatrais, de acordo com a legislação em vigor. Percebe-se que os técnicos federais, na década de 1970, mostravam-se cuidadosos ao analisar os textos teatrais, uma vez que realizavam uma leitura atenta do conteúdo e da simbologia, cênica e literária, apontando páginas, trechos e personagens.

A partir de leitura e análise dos documentos dos processos de censura, pertencentes à Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (Fundo DCDP, Série Teatro), observa-se que Nivalda Costa era vista como estrategista e astuciosa, e sua produção considerada subversiva, por apresentar temática político-ideológica contrária ao regime. Muitas de suas peças teatrais foram vetadas parcialmente, com cortes de natureza social, política e/ou moral; liberadas com restrição para apresentação em determinados dias e locais, somente no estado da Bahia; e, interrompidas/proibidas durante a encenação.

Desse modo, na elaboração dos textos, muitos dramaturgos recorriam à autocensura, consciente ou inconscientemente, como estratégia de sobrevivência. Nivalda Costa, visando, possivelmente, driblar a ação da censura, utilizou-se de metáforas, comparações, alusões, digressões, espaços em branco, jogos de palavras, linguagem codificada, reticências, episódios/personagens históricos, obras/autores clássicos, trabalhos simbólicos entre atores e plateia, cenas mudas, movimentos corporais, dentre outros procedimentos.

Em *Vegetal vigiado*, de 1977, por exemplo, no testemunho submetido aos órgãos de Censura, em papel vegetal, no qual a materialidade suplementa a representação simbólica, arquivado no Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, verificam-se em distintas réplicas, dois espaços deixados em branco, às folhas 3 e 7. No outro testemunho, de 1978, pertencente ao Acervo Privado de Nivalda Costa, às folhas 6 e 11, o primeiro espaço é preenchido pela palavra “assomo”; o segundo, é suprimido, assim como quase todo o trecho. Esses testemunhos apresentam diferenças quanto ao número de folhas, às supressões e acréscimos de trechos, às trocas e distribuições de réplicas, ao deslocamento de epígrafe, à estrutura sintática, aos sinais de pontuação etc. Destacam-se alguns movimentos:

*Vegetal Vigiado*²⁴

ATOR X – Conclusão: o mais importante **não pode ser dito agora...** É um percurso... Nesse □²⁶ as pessoas todas ou são enguias ao (sic) são de mármore; e os de mármore pressionam os enguias.

*Vegetal Vigiado*²⁵

Ator X: - Conclusão: o mais importante **ainda não foi dito e feito**, é um percurso.
Ator I: - Nesse **assomo** as pessoas todas ou são enguias ou são de mármore.
Ator X: - Os de mármore pressionam as enguias.

²⁴ COSTA, N. *Vegetal vigiado*. Salvador. [1977]. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia. f. 3; 7.

²⁵ COSTA, N. *Vegetal Vigiado*. Salvador, [1978]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. f. 6;11.

²⁶ Utiliza-se o operador “□” para descrição simplificada do espaço em branco deixado por Nivalda Costa.

ENTRA **PROMETEU ANUNCIANDO: NADA COMO UM SUMO EM SUA VIDA (SÍMBOLO FÍSICO)**

GRALHA EM OUTRO CANTO RESPIRA FAZENDO BARULHO.

Entra **PROMETEU PROSDÓCIMO fazendo um comercial de cuecas:** “Nada como um sumo em sua vida”.
Gralha em um **ponto** respira fazendo barulho.

O rádio toca um mambo: BILLIE DANÇA. PROMETEU NUM CANTO ANUNCIA FALICAMENTE: “Se você não sabe. O □ É A SUA SOLUÇÃO OCULTA: O PROBLEMA É CEGO, DIGO SÉRIO; O SUBTERFÚGIO JÁ FOI UM FORTE ARMAMENTO TEÓRICO. HOJE OS TANQUES, DIGO TEMPOS MUDARAM: E BLOQUEIAM TODOS OS SENTIDOS, MAS O CARO AMIGO TEM UMA SAÍDA, COMPRE HOJE MESMO O SEU ASPIRA/DOR ARDE... MIRAU E RECOLHA-SE PELO QUE RASGAR...

A produção teatral realizada na Bahia, nesse período, apresenta-se como reflexo de um momento de revisão de valores tradicionais, em que se verificam movimentos de contracultura. Segundo Leão²⁷, o processo de transculturação possibilita a absorção por parte da juventude brasileira, nos anos sessenta e setenta, das ideias contestatórias da contracultura que permeiam os movimentos internacionais desde a década de cinquenta.

O teatro mostra-se mais crítico, os artistas preocupam-se com as forças opressivas que atuam sobre a sociedade e, por isso, buscam uma estética teatral que responda aos seus anseios e às suas inquietações frente àquela realidade. Têm-se o afloramento de uma literatura dramática engajada, com exceções, em que o teatro integra às suas temáticas e encenações uma reflexão crítica sobre a realidade, visando denunciar as injustiças sociais e preconizando um posicionamento conscientemente político do público, como no teatro épico, postulado por Bertold Brecht, que marcará os modos de fazer teatro em todo o Brasil, nos anos 1960 e 1970. Nesse sentido, a dramaturgia realizada por Nivalda Costa junto ao Grupo Testa vai ao encontro de proposições estéticas e políticas experimentadas por outros escritores e diretores, como no Teatro de Arena, por Gianfrancesco Guarnieri, Vianninha e Augusto Boal, e, no Teatro Oficina, por José Celso Martinez Corrêa.

Nivalda Costa busca(va) ainda em suas produções outras formas de linguagens, ultrapassando o texto verbal, explorando a expressividade dos gestos e a composição visual das cenas, através da dialética semiológica introduzida por Brecht, em que todo o espaço significa. Contudo, é importante compreender essa primazia da cena, da emancipação do espetáculo frente ao drama, como uma concretização de um paradigma que já se colocara historicamente assim como o viés político no panorama sociocultural brasileiro e baiano, no início da década de 1970 até meados de 1980.

Faz-se necessário pensar a poética da cena, refletindo sobre a transformação ocorrida no fim do século XIX em relação à antiga tensão entre drama e espetáculo. Percebe-se que a poeticidade do espetáculo sempre esteve presente no teatro, mesmo em formas dramáticas mais antigas.

²⁷ LEÃO, R. M. de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 34.

Todavia, há uma efervescência da poética da cena, a partir da ópera wagneriana, em termos de materialidade cênica e de relações com outras artes. Assim, o que se delineia como pós-dramático, o teatro dos anos 1970 aos 1990, “poderia ser pensado como a plena assimilação de uma tendência já explicitada no fim do século XIX e que teve nas primeiras décadas do século XX um florescimento inequívoco”²⁸.

No que tange aos roteiros em estudo, verifica-se que a escritura desses se dá com vistas à cena, está muito atrelada à teatralidade, na qual se confluem as funções de escritora e diretora. Esse aspecto é evidenciado também quando a dramaturga retoma o texto datilografado e empreende reescritas, à mão, à tinta azul, referentes, sobretudo, a indicações cênicas, possivelmente inseridas a partir da necessidade observada durante ensaios e/ou encenação, orientando a performance teatral. Destacam-se inserções de reticências e de exclamação, voltadas para os efeitos de pausa e/ou inflexão da voz; e observações no que diz respeito a movimentações e deslocamentos no espaço cênico.

Dessa forma, na dramaturgia desenvolvida por Nivalda Costa, bem como em Brecht e Artaud, o texto é visto como mais um elemento dentre os vários da linguagem teatral, diferentemente do que ocorre na dramaturgia aristotélica; e, nessa perspectiva, o teatro não é instrumento a serviço da literatura. O Grupo Testa propõe a “negação do texto em função do roteiro dinâmico”, utilizando-se de cenas pouco ou nada explicitadas textualmente, em que tudo se desenvolve e ressignifica durante a encenação.

Nesse cenário, é preciso considerar ainda que as próprias relações de comunicação são sempre relações de poder. Ao adotar a linguagem como um jogo de argumentação, acredita-se que se fala para construir um mundo e a partir dele tentar convencer o interlocutor de determinada verdade que é criada pelas e nas interlocuções²⁹. Sabe-se que os processos de criação tendem para o outro, é sempre um ato comunicativo à medida que são travados diálogos do artista com a obra em processo, consigo mesmo e com o público³⁰.

Observam-se também diálogos entre Nivalda Costa e diferentes autores que comungam com suas posições estéticas e ideológicas, na construção dos textos, em uma perspectiva transtextual³¹. Ressaltam-se aqui os procedimentos intertextual e hipertextual: o primeiro diz respeito a “relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre”³², a exemplo da citação ou da alusão; e, o segundo refere-se à relação em que se tem um “[...] texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte [...]”³³, como no caso da imitação.

Verificam-se apropriação, transformação e combinação de textos de diferentes autores e obras como Oswald de Andrade, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Langston Hughes, Júlio Cortázar, Nelson Rodrigues, Qorpo Santo, Sousândrade, Samuel Beckett, James Joyce, Kilkerry, Edgar Allan Poe, Maiacovsky, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, e outros, que endossam o manifesto proposto por Nivalda Costa. Todavia, não se trata de plágio, uma vez que se indica, na maioria dos casos, a referência e/ou se apresenta o trecho entre aspas, além de assumir, em matérias de

²⁸ RAMOS, F. L. Pós-dramático ou poética da cena. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 67.

²⁹ DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

³⁰ SALLES, C. A. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: CAPES; FAPESB; Iluminuras, 2002, p. 193-194.

³¹ GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: du Seuil, 1982, p. 8.

³² “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, pela presença efetiva de um texto em um outro” (tradução nossa).

³³ “[...] texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta [...]” (tradução nossa).

jornais e em entrevistas, a apropriação realizada, demonstrando consciência quanto à dessacralização da obra de arte. O fato de selecionar certos textos e de utilizá-los na construção dos roteiros implica, sobretudo, na importância e na pertinência daqueles autores e de seus discursos no debate político almejado.

Em *Aprender a nada-r*, por exemplo, ao selecionar a ópera “O Guarani” (1868), de Antônio Carlos Gomes, para ser tocada por músicos em “uma gravação carnavalesca”, adaptando-a ao contexto baiano, Nivalda Costa faz uma releitura da obra *O Guesa errante*, de Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), na qual há referência ao hino “Saudação ao Brasil” (1876), do mesmo compositor. Ressalta-se que aquela ópera é baseada no romance homônimo, indianista, de José de Alencar, em que se retratam a natureza brasileira, o contato dos portugueses com índios aimorés e a luta pela liberdade.

Nivalda Costa realizava também leituras de manifestos propagados pelos modernistas, de cartas dos militantes do Movimento Negro do Rio de Janeiro e de São Paulo, de matérias veiculadas no jornal Folha de São Paulo, dentre outros documentos. A dramaturga utilizou-se de fragmentos do *Manifesto da poesia pau-brasil*, de Oswald de Andrade, enfatizando o teor vanguardista e revolucionário de seu projeto. Segundo Teles³⁴, a grande contribuição dos modernistas diz respeito à “*abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; [e a] ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional [...]*”. Comparem-se:

Manifesto da poesia pau-brasil

A poesia existe nos fatos. Os casebres de
açafraão e de ocre, nos verdes da Favela
sobre o azul cabralino, são fatos estéticos.

[...]

A poesia para os poetas. Alegria dos que não
sabem e descobrem.

[...]

Contra o gabinetismo, a prática culta da
vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos,
perdidos como chineses na genealogia das
ideias. A língua sem arcaísmos, sem
erudição. Natural e neológica. A
contribuição milionária de todos os erros.
Como falamos. Como somos. Não há luta na
terra de vocações acadêmicas. Há só fardas.
Os futuristas e os outros.

[...]

Como a época é miraculosa, as leis
nasceram do próprio rotamento dinâmico
dos fatores destrutivos.

A síntese.

Aprender a nada-r

Em seguida ouve-se a gravação de
trechos do Manifesto Pau Brasil:

‘A poesia existe nos fatos. Os casebres de
açafraão e de ocre, nos verdes da favela
sobre o azul cabralino, são fatos
estéticos. A poesia para os poetas.
Alegria dos que não sabem e descobrem.
Contra o gabinetismo, a prática culta da
vida. Engenheiros em vez de
jurisconsultos, perdidos como chineses
na genealogia das ideias. A língua sem
arcaísmos, sem erudição. Natural e
neológica. A contribuição milionária de
todos os erros. Como falamos. Como
somos. ‘Não há luta na terra de vocações
acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e
os outros. Como a época é miraculosa,
as leis nasceram do próprio rotamento
dinâmico dos fatores destrutivos’.

A Síntese

O Equilíbrio

³⁴ TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, p. 411.

O equilíbrio.
O acabamento de carroserie.
A invenção.
A surpresa.
Uma nova perspectiva.
Uma nova escala.
[...]
O reclame produzindo letras maiores que torres.
[...] **Ver com olhos livres.**
Temos a base dupla e presente a floresta e a escola. **A raça crédulae dualista** e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações.
[...]
O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.
[...]³⁵

O Acabamento de Carroserie
A Invenção
A Surpresa
Uma Nova perspectiva
Uma nova escala
O reclame produzindo letras maiores que torres.
Temos a base dupla e presente A floresta e a escola. **A raçadoce,crédula e dualista** e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegar’ e de equações.
O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude de espírito. **Ver com olhos livres.**³⁶

Percebe-se, no trecho selecionado, que Nivalda Costa faz uma indicação formal com uso das aspas para marcar o início e o fim dos trechos transcritos, recortados e colados. Observa-se o deslocamento da expressão “Ver com olhos livres” para o final do trecho, possivelmente, a fim de concluir esta passagem com a mensagem fundamental relacionada à livre criação e à conscientização da realidade vivenciada. Há o acréscimo do adjetivo “doce” em “raça doce, crédula e dualista”. Vale ressaltar que é a personagem “O Poeta” quem recita o manifesto, discurso de contestação, pouco antes de cair da estante e iniciar a cena. Essa personagem é responsável por um problema técnico no sistema controlador intitulado “A Voz”, representação do dominador.

Na elaboração de *Anatomia das feras*³⁷, outro exemplo, dentre tantas apropriações, Nivalda Costa toma versos do poema *Labirinto*, símbolo do caos, da perplexidade do homem, de Luis Borges³⁸. Leiam-se:

³⁵ Ibidem, p. 472-477.

³⁶ COSTA, N. *Aprender a nada-r*. Salvador. [1975]. Arquivo Privado de Nivalda Costa. f. 3.

³⁷ COSTA, N. *Anatomia das feras*. Salvador. [1978]. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia, f. 8.

³⁸ BORGES, J. L. *Elogio da sombra*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001, p. 31.

Labirinto

Não haverá nunca uma porta. Estás dentro
E o alcácer abarca o universo
E não tem nem anverso nem reverso
Nem externo muro nem secreto centro.
Não esperes que o rigor de teu caminho
Que teimosamente se bifurca em outro,
Que teimosamente se bifurca em outro,
Tenha fim. É de ferro teu destino
Como teu juiz. Não aguardes a investida
Do touro que é um homem e cuja estranha
Forma plural dá horror à maranha
De interminável pedra entretecida.
Não existe. Nada esperes. Nem sequer
A fera, no negro entardecer.

Anatomia das feras

CENA A: ENFERMEIRO E 1º ASSISTENTE
DIANTE DE UMA GAIOLA C/ PRISIONEIROS.
ENFERMEIRO: Não haverá nunca uma porta
1º ASSISTENTE: E estão dentro
ENFERMEIRO: E não tem anverso nem reverso
1º ASSISTENTE: Nem externo muro nem secreto centro
ENFERMEIRO: O alcácer abarca o universo
1º ASSISTENTE: É de ferro o teu destino, como o teu juiz
ENFERMEIRO: Não esperem que o rigor desse caminho
1º ASSISTENTE: Que teimosamente se bifurca em outro
ENFERMEIRO: Que teimosamente se bifurca em outro
AMBOS: Tenha Fim.
1º ASSISTENTE: Nada existe
ENFERMEIRO: Nada esperem, exceto as frias
cutiladas da fera.
Blaque

A “CENA A” é construída a partir do poema *Labirinto*, em que Nivalda Costa se apropria dos versos, transformando-os em réplicas e atribuindo-lhes, conseqüentemente, novos sentidos, a partir do cenário e da atuação dos atores. Pode-se associar a imagem de um labirinto à situação vivenciada no regime militar, uma configuração sócio-política complicada à qual se impõem bifurcações através de estratégias na tentativa de achar a saída.

Observa-se que o primeiro verso é dividido em duas réplicas, além de se estabelecer concordância verbal em “E estão dentro”, referindo-se aos prisioneiros, dominados pelo opressor. Alguns versos são recortados e colados como na construção em “É de ferro o teu destino, como o teu juiz”, deslocando a parte inicial “Tenha fim” desse verso. Expõe-se a visão dos dominadores que torturavam e ignoravam os homens comuns, prisioneiros do sistema. Assim, joga com as palavras para retratar aquela realidade, e, a partir de versos de Borges, cria em *Anatomia*: “Nada existe. / Nada esperem, exceto as frias cutiladas da fera”. Nesse momento, evidencia-se o dominador como uma fera, provocador, violento e opressor.

Ressalta-se que a apropriação de diferentes obras na construção desse roteiro vão ao encontro dos propósitos sócio-políticos de Nivalda Costa, uma vez que se tratam de artistas engajados sócio, estética e/ou politicamente. Oswald de Andrade, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges, no Brasil, no Chile e na Argentina, respectivamente, são representantes, o primeiro, do Modernismo e, os dois últimos, do Boom latino-americano; e Langston Hughes, estadunidense, que escreveu principalmente sobre o racismo e o estilo de vida das comunidades afro-americanas.

É importante ressaltar ainda a atuação de Nivalda Costa no que diz respeito ao Movimento Negro na Bahia, em 1978. De acordo com Douxami³⁹, o “momento da criação do MNU [Movimento Negro Unificado Contra o Racismo] em Salvador é emblemático na relação entre a militância política e teatral”. Neste contexto, destacam-se dois eventos realizados

³⁹ DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-363. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/770/77002609.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2010, p. 354.

concomitantemente, na capital baiana: o I Festival de Arte e Cultura Negra, um intercâmbio artístico-cultural Brasil-Estados Unidos, e o Negro – Movimenta.

Este evento foi organizado pelo Diretório Central dos Estudantes da UFBA e pelas entidades negras Malê-Cultura e Arte, NEGRO – Estudo e pesquisa da problemática do negro brasileiro e Núcleo Cultural Afro-brasileiro, em agosto, daquele ano, em que se reuniram dançarinos, atores, poetas e músicos negros, em diferentes espetáculos realizados na Praça Municipal de Salvador⁴⁰. Nivalda Costa participou do evento e apresentou juntamente com o Grupo Testa a peça *Anatomia das feras*. Em entrevista, relata: “[...] era um trabalho para o Movimento Negro Unificado, [...] para dar visibilidade ao Movimento [...]. Então todos nós nos entregamos a essa ação [...], e eu apresentei *Anatomia das feras*, fiz uma redução e fizemos uma apresentação especial. [...]”⁴¹.

Esse roteiro tem como tema a Revolta dos Malês ocorrida em 25 de janeiro de 1835, em Salvador, durante o período regencial, em que africanos em sua maioria muçulmanos, escravizados, organizaram-se e planejaram um levante contra o governo, opondo-se à escravidão e à intolerância religiosa. Verifica-se alusão a essa revolução, em especial, no ato V, intitulado “A ruptura”, à cena J, na qual se observa um diálogo entre a personagem “CHE”FE e um grupo de negros, em um dialeto africano. Há também na encenação elementos de capoeira, conforme programa da peça.

Assim, retoma-se o passado com vistas à análise do presente, a Ditadura Militar, na tentativa de despertar a sociedade para a necessidade de transformação, revalidando um episódio da história brasileira e expondo a luta negra como exemplo. Dessa maneira, a “identidade de propósitos e o anseio de liberdade no passado, (re)atualizados no presente, adquirem teor didático-pedagógico”⁴².

Em relação aos procedimentos cênicos, realiza-se um trabalho sociopolítico ao questionar o poder, principalmente a partir de relações estabelecidas entre palco e plateia, rompendo a quarta parede do teatro tradicional, que separa o palco do público, e da qual provém a ilusão. Na elaboração dos roteiros, Nivalda Costa realiza uma leitura de Artaud (Teatro da crueldade), Boal (Teatro do oprimido) e Brecht (Teatro épico), problematizando relações de poder, a partir de determinada configuração do palco e da plateia em termos de posição e de deslocamento no espaço. Tem-se uma leitura e interpretação da proposta de Artaud, por exemplo, em *Anatomia das feras*, montada no Museu de Arte Moderna, em Salvador-Bahia. Segundo Nivalda Costa⁴³,

No primeiro ato, [...] todas aquelas colunas cercadas por arames farpados enormes e os atores ficavam dentro e acontecia uma luta de classes, [...] o público ficava em volta assistindo, quando [em] um determinado momento de marca cênica o grupo vitorioso sobe e vai para o andar de cima onde a peça vai continuar. A situação se inverte, a área de atuação cênica é em volta e o público é quem fica dentro do arame farpado, lá em cima. [...].

⁴⁰ ‘NEGRO-Movimenta’ faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 ago. 1978.

⁴¹ COSTA, Nivalda. *Os roteiros teatrais Aprender a nada-r e Anatomia das feras*: depoimento [fev. 2011]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2011. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

⁴² GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 238.

⁴³ COSTA, Nivalda. *Ditadura militar na Bahia*: depoimento [nov. 2007]. Entrevistadores: Luís César Souza e Iza Dantas. Salvador, 2007. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

Em *Aprender a nada-r*, utilizam-se, para além da apropriação, de dois outros procedimentos cênicos: a desvinculação ator/personagem e o ecletismo de gênero e estilo (comédia, drama, sátira e revista) oriundos do teatro épico postulado por Brecht e retomados por Boal, visando desordem, caos estético, em relação às convenções teatrais, e estranhamento do público.

Diante do exposto, observam-se diferentes movimentos de gênese nos documentos que compõem o dossiê, que configuram uma prática de escritura inerentemente em rede, na qual se tecem relações com diferentes e específicos autores e obras, endossando e fortalecendo o discurso militante da baiana Nivalda Costa. Observam-se apropriações de personagens, de trechos de obras dramáticas, de textos em prosa e em verso, além de releituras de procedimentos cênicos, de músicas e de elementos de desenho animado.

O enlace entre texto e cena faz-se visível em todo o processo e a prática de escrita se volta constantemente para a encenação, mesmo após exame censório e encenação. É o que indicam as correções e reescritas diversas observadas nos documentos, realizadas, provavelmente, em diferentes momentos, conforme os indícios ligados às ferramentas de inscrição.

Considerações finais

A partir de uma análise dos documentos, levando em conta os espaços de relações, vê-se que a produção em questão foi fortemente marcada pelas circunstâncias do período, por dimensões sócio-políticas e históricas em efervescência, e, em especial, pela ação dos órgãos de Censura, mecanismo de repressão, que, por um lado, restringiu a liberdade da artista e, por outro, mostrou-se como propulsor, uma vez que, contrariando as adversidades no que diz respeito a ser mulher, negra e artista de teatro amador, naquele contexto, Nivalda Costa desenvolveu um projeto artístico composto por seis textos teatrais em que discute a temática “poder e espaço”, atuando contra o sistema opressivo.

O diálogo entre Crítica Genética e História cultural permite realizar uma leitura crítica do dossiê da *Série de estudos cênicos sobre poder e espaço*, pondo em relevo possíveis dimensões socioculturais vinculadas aos documentos que compõem o mesmo. Possibilita, portanto, voltar-se o olhar para os movimentos de gênese, no que tange a espaços de relações, considerando as coerções sociopolíticas, históricas e estéticas que governaram as condições de criação e de transmissão dos textos. Nessa perspectiva, amplia-se o horizonte de estudo, colocando em cena diferentes relações que são tecidas na elaboração de uma obra.

Referências bibliográficas

- BIASI, Pierre-Marc de. O horizonte genético. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo*. Ensaios de Crítica Genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. Processos de escritura e fases genéticas. In:_____. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010 [2000].
- BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Alges, Portugal: DiFel, 2002.
- COSTA, Nivalda. *Os roteiros teatrais Aprender a nada-r e Anatomia das feras: depoimento* [fev. 2011]. Entrevistador: Débora de Souza. Salvador, 2011. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.

- _____. *Ditadura militar na Bahia*: depoimento [nov. 2007]. Entrevistadores: Luís César Souza e Iza Dantas. Salvador, 2007. 1 CD. Entrevista concedida ao Grupo de Edição e Estudo de textos teatrais produzidos na Bahia no período da ditadura.
- _____. *Anatomia das feras*. Salvador. [1978]. 12 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.
- _____. *Aprender a nada-r*. Salvador. [1975]. 07 f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.
- _____. *Vegetal Vigiado*. Salvador, [1978]. 16f. Arquivo Privado de Nivalda Costa.
- _____. *Vegetal vigiado*. Salvador. [1977]. 10 f. Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-363. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/770/77002609.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2010.
- DUCHET, Claude. Introduction: positions et perspectives. In: _____. (Org.). *Sociocritique*. Paris: Fernand Nathan, 1979.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *O que é um autor?* Tradução Roberto Machado. Lisboa: Veja; Passagem, 2006.
- _____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: du Seuil, 1982.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução Cristina de Campos Velho Birck et al.. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007 [1994].
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- MITTERAND, Henri. Crítica genética e história cultural: Zola e os dossiês de *Os Rougon-Macquart*. In: ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra et al (Org.). *Processo de criação interartes: cinema, teatro e edições eletrônicas*. Tradução Sirlene Góes, Sílvia Anastácio e Richard Hartley. Vinhedo: Horizonte, 2014.
- 'NEGRO-Movimenta' faz suas apresentações no Sucupira. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 11, 11 ago. 1978.
- PINO, Claudia Amigo. Gênese da gênese. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 59, n. 1, 2007.
- _____; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- RAMOS, Fernando Luiz. Pós-dramático ou poética da cena. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: CAPES; FAPESB; Iluminuras, 2002.
- _____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- WILLEMART, Philippe. A crítica genética diante do programa de reconhecimento vocal. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, n. 12, jun. 2004.
- _____. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: EDUSP, 1993.

Recebido em: 13 de abril de 2016
Aprovado em: 11 de maio de 2016