

Poéticas, políticas e experiências teatrais negras na Bahia: por uma revisão da historiografia teatral

Débora de Souza¹

Considerações iniciais

No âmbito do projeto de pesquisa intitulado *Estudo crítico-filológico de dramaturgias negras na Bahia: nos bastidores dos acervos Lúcia Di Sanctis e Nivalda Costa*, de responsabilidade desta pesquisadora, que integra a Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), grupo de pesquisa *Nova Studia Philologica* do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), temos buscado construir os acervos Nivalda Costa (ANC) e Lúcia Di Sanctis (ALS) – que compõem o Arquivo Textos Teatrais Censurados (ATTC), vinculado ao ILUFBA, subsídio para estudar a produção dramatúrgica das pesquisadoras, dramaturgas, diretoras e educadoras negras Lúcia Di Sanctis e Nivalda Costa, datada das décadas de 1960 a 1990, bem como desenvolver uma leitura crítica acerca das práticas de resistências negras na Bahia.

A ETTC, coordenada pela profa. Rosa Borges (ILUFBA), tem trabalhado na construção do ATTC, arquivo virtual em que reunimos mais de sessenta acervos de teatrólogos baianos e de pessoas que viveram e produziram na Bahia, no período da ditadura militar. Desenvolvemos atividades de pesquisa, consulta e digitalização de documentos; constituição de dossiês; catalogação dos documentos por séries e subséries, conforme Santos (2018); elaboração de ficha-catálogo, com breve descrição e resumo; transcrição de testemunhos; exercícios de edição e crítica filológica.

Por meio deste exercício filológico tem sido possível (i) construir um conhecimento acerca dos teatros negros baianos, desenvolvidos, em contexto de ditadura militar, por duas mulheres que atuaram de forma distinta conforme seus projetos estéticos e ideológicos, suas redes de sociabilidade, suas vivências; (ii) atuar no processo de (re)construção da história e atualização da memória de práticas de resistências negras na Bahia; (iii) (re)pensar a historiografia teatral brasileira bem como a dramaturgia em âmbito acadêmico.

Poéticas, políticas e experiências dramáticas negras na Bahia

A Filologia Textual, em sentido estrito, pode ser compreendida como “[...] um feixe de práticas de leitura, interpretação e edição que, a um só tempo, consideram como objeto, de

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

modo indissociável, **língua, texto e cultura**” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 21, grifo do autor). Nesse lugar teórico, realizamos uma crítica do texto, “[...] concebida [...] como espaço de produção histórica, linguística, sócio-cultural e política [...]” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 47), que se faz na interação entre diversos saberes, sobretudo, entre Filologia, Arquivologia e História Cultural.

O texto, trama composta de diversos elementos, materialidades e linguagens, é processo, produto e evento social (McGANN, 1983; MCKENZIE, 2005 [1991]), sobre o qual o pesquisador debruça-se buscando (re)construir uma história; é objeto material, cultural e de conhecimento (GRÉSILLON, 2007 [1994]); documento, testemunho, que após o crivo do pesquisador, pode vir a tornar-se monumento e remeter ao passado (LE GOFF, 1990); “[...] testemunho posto em evidência, não por privilégio ou merecimento, mas por estratégia de leitura e crítica” (BORGES; SOUZA, 2012, p. 23).

Buscamos estudar os teatros negros de Lúcia Di Sanctis e de Nivalda Costa respeitando suas diferenças, percursos e processos de criação/direção/produção, conforme suas vivências, experiências, redes de sociabilidade, seus projetos estéticos e ideológicos, programas de arte desenvolvidos no âmbito de grupos de teatro, por meio de estudos. Pensamos as poéticas, políticas e experiências teatrais das referidas artistas como exercícios cultural e político, práticas de resistências produtoras de conhecimento, parte de um teatro engajado, vinculadas a uma tradição teatral de tendência experimental, instigadas por dispositivos de pesquisa e impulsionadas pelo desafio inerente ao contexto ditatorial.

Conforme Guinsburg, Faria e Lima (2006),

[a]té as primeiras décadas do século XX, a presença do negro nos palcos brasileiros projeta uma situação limite, a da invisibilidade, que se traduz pela fixação cênica de uma imagem deformada e estereotípica do afro-descendente, assim como pela quase total ausência de uma dramaturgia e de convenções performáticas que buscassem, na história do negro, tanto as fábulas quanto as formas que expandissem o conhecimento sobre a herança cultural e civilizatória dos povos africanos e de seus descendentes no Brasil.

Contrário a essa tradição teatral eurocêntrica, é importante destacar o Teatro Experimental do Negro, criado em 1944, no Rio de Janeiro. O TEN “[p]ropunha-se [...] a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 2004, p. 210). Esse teatro favoreceu, no país, o desenvolvimento de uma dramaturgia negra, experimental, com base em uma visão integrada de política e arte, norteadas por ações de resistência no que diz respeito ao reconhecimento e à valorização da cultura afro-brasileira e ao questionamento sobre o mito da democracia racial (DOUXAMI, 2001). A partir

do TEN, formou-se um novo grupo, o Teatro Popular Brasileiro, liderado por Solano Trindade, após sua saída do Teatro Folclórico Brasileiro (DOUXAMI, 2001), com a proposta de “[...] estreitar ainda mais o olhar sobre as expressões folclóricas negras, enfatizando suas origens, riqueza e valores” (LIMA, 2010, p. 46).

No período ditatorial, de um lado, “as tentativas de teatro se orientaram para fazer oposição [...] [ao governo] e deixaram pouco espaço para um teatro de valorização da identidade étnica” (DOUXAMI, 2001, p. 347), por outro lado, as poucas “[...] iniciativas [de teatro negro] feneceram e/ou foram inibidas [...]” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 211, s.v. *Negro (teatro do)*). Pensar/fazer teatro negro nas décadas de 1970 e 1980, “era exercício ousado e solitário”, “não havia naquele momento profusão de debates, de fontes, de reflexões, de montagens, de dramaturgia seja cênica seja escrita, como referência” (MARTINS, 2020, informação verbal)².

É nesse cenário estético e ideológico que, na Bahia, a partir, sobretudo, da segunda metade da década de 1970, começa a se consolidar um “teatro engajado negro” (LIMA, 2010) composto por amadores e profissionais provenientes, em sua maioria, da Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA), em um intrínseco enlace entre política e atividade artístico-cultural, ao mesmo tempo em que se firmava o Movimento Unificado Contra a Discriminação Étnico-Racial, mais tarde renomeado Movimento Negro Unificado (DOUXAMI, 2001) (esse movimento buscou ao longo dos anos discutir e promover ações políticas em prol de uma educação emancipatória (GOMES, 2012)).

Destacamos o trabalho de Lúcia Maria Dias dos Santos / Lúcia Di Sanctis (30 de junho de 1946 – 01 de julho de 2013), formada em Direção Teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA) e Licenciada em Artes pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). No primeiro semestre de 1968, inspirada na experiência do TEN (SANCTIS, 1999 apud DOUXAMI, 2001), criou o Grupo de Teatro Negro da Bahia (TENBA) o qual buscava “[...] mudar a situação dos negros na Bahia [...]” (SANCTIS, 1999 apud DOUXAMI, 2001, p. 347), a partir de uma abordagem teatral pedagógica-política. Todavia, a sociedade tomou a proposta como separatista, “[...] os jornais da época repudiaram de forma veemente a proposta como sendo racista [...]” (SANCTIS, 1999 apud DOUXAMI, 2001, p. 347), pois havia uma visão integracionista de sociedade.

² Informação obtida por Leda Maria Martins, no dia 12 de maio de 2020, durante o *Curso de Extensão Estudos em Teatro Negro – Módulo I*, ofertado em formato virtual por A Pele Negra – Escola de Teatros Pretos e a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Após recepção conservadora da sociedade e ação inibidora dos órgãos de Censura, o grupo desintegrou-se e Lúcia Di Sanctis, buscando outra forma de expressão estética e política, formou um Grupo de Representação Folclórica. No âmbito da educação básica, onde atuou como educadora/professora de arte/teatro (no Colégio de Aplicação da UFBA e no Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA) (SOUZA, 2022)), desenvolveu, com estudantes, diversas encenações teatrais de manifestações da cultura brasileira, em Salvador e fora do estado da Bahia (RIBEIRO, 2021, informação verbal), a partir de estudos do folclore e do candomblé.

De acordo com Pinho (2003, p. 17),

[q]uando agentes sociais negros repõem o candomblé como fundamento para cultura negra já estão jogando o jogo das apropriações e subversões táticas representado pela colonização do mundo das letras pelo mundo dos orixás. [...]. O lugar do candomblé e do axé como núcleos para a identidade negra e para o *self* negro, [...], é um lugar determinado pelas lutas [...], reconhecer esta processualidade seria dotar a 'cultural negra' de um significado político [...] que incorpora na sua própria estruturação as lutas por poder e liberdade.

No Acervo Lúcia Di Sancits (ALS) reunimos, até o momento, nove textos teatrais provenientes, em sua maioria, do Núcleo de Acervo do Espaço Xisto Bahia (NAEXB), documentos da imprensa, do setor de periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia (BPEB), e da Censura, da Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal (Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), Série Teatro) (COREG-AN-DF (DCDP)). São eles: *A formiguinha professora* (1969/1977/1996), *O pequeno polegar / O pequeno polegar e a bota de sete léguas* (1969), *O ratinho astronauta* (1970), *O ursinho e a máquina do tempo* (1971), *O peixinho que não sabia nadar* (1972), *A oncinha peteleca* (1973), *Pinóquio* (1976), *O gato de botas* (1978) e *As aventuras da Mônica* (1979).

Esses textos apresentam tradição composta, em sua maioria, por dois ou três testemunhos, datiloscrito ou reprodução de datiloscrito, provenientes do NAEXB e/ou da COREG-AN-DCDP, nos quais verificamos (i) carimbos e inscrições próprias do processo de circulação do texto nos órgãos de Censura; e (ii) marcas/registros de campanhas de reescrita e revisão. Em alguns casos, além da distinção quanto à proveniência e inscrição na materialidade textual, os testemunhos apresentam diferenciação quanto à quantidade de folha e parte da narrativa.

Criados a partir de estudo, pesquisa ou adaptação da literatura nacional e internacional, os referidos textos apresentam farta indicação cênica, linguagem figurada, registro da oralidade na fala dos personagens, diálogo com outras artes (música e dança/expressão corporal), efeitos fantásticos, dentre outros recursos. Em sua maioria, os personagens são animais, não possuem

nomes específicos, e representam o bem ou o mal (em alguns casos, há a figura de um narrador observador e personagens que remetem ao folclore brasileiro); o enredo desenrola-se em um tempo não marcado, apresentando introdução (uma situação inicial); desenvolvimento, estabelecimento/ocorrência de uma complicação/impasse/conflito, clímax (enfrentamento dos personagens) e desfecho/solução do conflito, configurado pela vitória do bem. Ao final do enredo, há uma lição de moral.

Ao serem submetidos ao exame de Censura realizado pela DCDP do Departamento de Política Federal (DPF), os referidos textos foram liberados SEM CORTES com indicação de classificação etária LIVRE. Nos pareceres que compõem os processos censórios datados de 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1979 e 1985, há registros quanto à linguagem coloquial; narrativa simples; diálogo adequado ao público infantil; mensagem positiva/boa, ao valor educativo das mensagens, não apresentando quaisquer implicações contrárias à formação da criança; estando, portanto, de acordo com a legislação em vigor. Quanto aos poucos relatórios do ensaio geral, de 1969, 1973 e 1985, há registro de que as normas censórias foram seguidas rigorosamente, não havendo discordâncias. Nesses processos esboçam-se imagens de Lúcia Di Sanctis como diretora, contadora de histórias e produtora, responsável por uma dramaturgia do “era uma vez...”, parte de um teatro didático.

Considerando as materialidades dos documentos da Censura, podemos tecer leituras quanto à (i) estrutura administrativa censória, trâmites censórios, circulação do texto e ação/participação de diferentes agentes/sujeitos no processo; (ii) tipologia documental censória, os tipos, os usos e as funções dos documentos; (iii) vida pessoal e social de Lúcia Di Sanctis, bem como as imagens que sobressaem nos documentos (SOUZA, 2022). Podemos ainda compreender melhor Lúcia Di Sanctis, quando a mesma afirmou, em entrevista a Douxami (2001), que após a desintegração do TENBA não tentou “mais nada político”. A artista buscou não ousar/arriscar mais, não apresentar um discurso engajado explícito que pudesse despertar os órgãos de Censura e a sociedade. Contudo, buscou outras formas de expressão, no teatro pedagógico desenvolvido, mantendo-se firme em suas ações socioculturais enquanto educadora, plena de consciência política.

Na década de 1970, como assevera Leão (2009), muitos artistas recorreram ao teatro infantil e à adaptação de obras/autores clássicos para não silenciar; alguns, em especial, usaram essa brecha para inserir temática negra nos palcos (DOUXAMI, 2001). Nesse sentido, em momento oportuno, é preciso pensar a leitura cênico-dramática dos clássicos realizada por Lúcia Di Sanctis, investigando o processo de adaptação/criação do texto, sem desconsiderar a cena, o horizonte performático construído.

Além de Lúcia Di Sanctis, outra artista negra, Nivalda Silva Costa / Nivalda Costa (04 de maio de 1952 – 09 de julho de 2016), atuou de forma engajada na sociedade baiana daquela época, apesar do preconceito vivenciado, perpassando os campos do teatro, da literatura e da televisão. Membro do MNU, mulher ligada às suas raízes ancestrais e comprometida com questões sociais, políticas, econômicas e culturais, ela foi reconhecida como “[...] uma negra mulher guerreira, que escreve, trabalha e vive por prazer” (PINHEIRO, 1986). Em diferentes oportunidades públicas, Nivalda Costa posicionou-se criticamente, por exemplo, ao relatar: “[...] [A] mulher negra é duplamente marginalizada, ‘mesmo numa cidade cheia de negros como Salvador [...]’. A gente precisa se conscientizar e brigar muito pelo espaço. Ser mulher negra é sinônimo de ser guerreira” (PINHEIRO, 1986).

Estudamos a dramaturgia de Nivalda Costa a partir de dois momentos distintos de politização do teatro brasileiro, inicialmente, durante a Ditadura Militar (1964-1985), junto a um grupo de teatro, o Grupo de Experiências Artísticas Testa, formado por estudantes universitários e profissionais reunidos por Nivalda Costa, em janeiro de 1975, que assinava o texto e a direção geral dos espetáculos (como diretora-administradora, diretora de ator e diretora de cena) (SOUZA, 2019). O Testa tinha como principais objetivos denunciar injustiças sociais, promover renovação estética e reivindicar a posição do negro no teatro e na sociedade (COSTA, 1999 apud DOUXAMI, 2001), em uma tendência anárquica e experimental (SOUZA, 2019). Os membros do grupo definiam-se como “guerrilheiros”, pois buscavam, declaradamente, desenvolver um teatro político e intervir na esfera pública.

Juntos, produziram a *Série de Estudos Cênicos sobre poder e espaço* (SECPE), de 1975 a 1980, em um momento em que leitura, literatura, teatro e arte eram consideradas atividades subversivas. Compõem a SECPE os textos *Aprender a nada-r* [1975, 9f./7f.], *Ciropédia ou A iniciação do príncipe*, *O pequeno príncipe* (1976, 13f./15f.), *Vegetal vigiado* [1978, 16f. / 1977, 10f.], *Anatomia das feras* [1978, 12f./11f.], *Glub! Estória de um espanto* [1979, 10f.], *Casa de cães amestrados* [1980, 19f.] (SOUZA, 2019).

Quando submetidos aos órgãos de Censura, tais produções teatrais foram avaliadas como ofensivas, por apresentar temática político-ideológica contra o regime, sendo, a maioria, vetada, parcialmente, com cortes de natureza social, política e/ou moral, algumas liberadas com restrição quanto à duração da temporada e ao local de encenação, e outras interrompidas e proibidas de serem encenadas. Em pareceres e relatórios censórios, esboça-se uma imagem de Nivalda Costa como dramaturga, diretora e intelectual engajada, artista subversiva, astuciosa e estrategista que articulava e proferia ideias e pensamentos nos textos, incitando o público (SOUZA, 2019).

Posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, junto a (sua) comunidade do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, especialmente com crianças e adolescentes, Nivalda Costa empreendeu outras pesquisas, sobretudo, acerca de mitologias africanas, e desenvolveu a *Série de estudos sobre etnoteatro negro brasileiro* (SEENB), durante edições da Feira de Cultura Afonjá. Esses estudos foram realizados depois em formato de oficinas em comunidades periféricas de Salvador, dos anos 1990 até 2000. A SEENB insere-se em uma tradição que alia etnografia e teatro. Nessa abordagem são desenvolvidas atividades de pesquisa, crítica e criação/experimentação, em grupo, havendo compartilhamento de dados, conhecimentos, construção de um espaço de trocas e relações.

Segundo Salgado (2013, p. 33),

[o] etnoteatro é um modo de dramatizar observações e argumentos sobre a vida pessoal, social e cultural. São três as suas principais características: 1) utiliza métodos etnográficos como a observação participante, a realização de entrevistas, a pesquisa e interpretação de documentos históricos que legitimam o argumento; 2) faz uso de conceitos teóricos dos estudos de performance como o ritual, o drama social, o drama estético, a performatividade, a participação dialógica, a escrita performativa; 3) utiliza metodologias teatrais que advêm das diferentes formas de escrita dramática, das várias escolas de construção da personagem, mas também dos diversos estilos de encenação.

A produção da referida *Série* envolveu pesquisas, análises e interpretações sobre a comunidade negra por parte de todos os participantes, inicialmente, a diretora; depois, a diretora e os “atores” (jovens e adultos) e, em seguida, os atores e o público. Assim, há a constituição de uma prática teatral produtora de conhecimento, em que os participantes passam a refletir sobre si mesmos e sobre sua comunidade, discutem problemas sociais e políticos, buscam saídas para transformar a realidade vivenciada, em uma perspectiva etnográfica.

Configura-se uma outra forma de fazer teatro, em consonância com as ideias propagadas, em momento anterior, pelo Movimento de Cultura Popular e pelo Centro Popular de Cultura (MOSTAÇO, 2011), na qual se convida o outro para participar da criação, produzir arte coletivamente, reconhecendo o direito à arte, o direito de acesso, produção e fruição estética, indo de encontro ao teatro comercial, mercadoria, capitalista. Em fins de 1980 e durante a década de 1990, o “teatro de grupo” passou a ser uma alternativa política, econômica e estética para a produção teatral, um caminho para problematizar a vida social do país. O teatro de grupo vai de encontro do trabalho especializado da indústria cultural, do sistema neoliberal e da mercantilização da cultura, problematizando as relações entre teatro, sociedade, mercado e estado.

Compõem a SEENB os textos *Passagem para o encanto* [1989/1995, 3f.], *Suíte: o quilombola* [1990, 5f.] e *Prelúdios para a Liberdade* [1990]. No ANC, há um testemunho de

Passagem para o encanto ([entre 1989 e 1995]) e um testemunho de *Suite: o quilombola* ([1990]), ambos do Arquivo Pessoal de Nivalda Costa (APNC), datiloscritos à máquina elétrica, compostos por três e cinco folhas, respectivamente, em formato de roteiro, com informações relativas aos personagens, enredos, cenários, objetos de cena, atos/cenas/partes; marcações cênicas; indicações de textos, músicas e estudos (temático, cênico, gestual, coreográfico e musical); exercícios simbólicos e improvisos envolvendo elenco e plateia; jogos de luz, com pouco ou nenhum registro quanto à fala/diálogo dos/entre os personagens. Apresentam-se notas de direção, anotações que guiam a prática teatral, como folhas de um “caderno de encenação” (PAVIS, 2008 [1996], p. 37, s.v. *caderno de encenação*).

No teatro de Nivalda Costa há uma primazia da cena frente ao dramático, e, por conseguinte, um teatro experimental que tem como referência estudos e pesquisas do próprio teatro, de possibilidades expressivas da cena vinculadas ao cunho ideológico (SOUZA, 2019). Nos textos teatrais em questão há o registro de estudos cênicos que foram/devem ser empreendidos no processo de criação/construção do espetáculo. Assim, descentraliza-se o texto, trabalhando com a ideia de roteiro ou texto cênico; relativiza-se a noção de significado textual, pondo em questão o logocentrismo do texto dramático e, conseqüentemente, a dessacralização da obra de arte e a desmistificação da ideia de essência da arte teatral, questões em efervescência no teatro contemporâneo.

Considerações finais

A atividade interpretativa, em consonância com Foucault (1997), é pensada como tarefa infinita, inacabada e fragmentada, a qual se constitui sempre como interpretação de interpretações, marcada por diversas instâncias. Realizamos uma crítica do documento, uma crítica filológica que se faz na interação entre diversos saberes, gesto de interpretação, construção ética de leitura (SACRAMENTO; SANTOS, 2017), prática de saber-poder também atravessada por instâncias sociais, políticas e culturais.

Os textos (enquanto documento-monumentos do teatro), com os quais trabalhamos, fazem parte de uma teia cultural, fonte de informação, vinculados a uma tradição teatral negra de tendência espetacular e experimental. Temos escrito sobre a história desses textos, indagando-os acerca dos processos de produção, transmissão e recepção; dos cidadãos comuns e profissionais envolvidos nesses processos; dos movimentos sociais e históricos que atravessam as produções; da rede de sociabilidade das artistas; das inscrições na (e/ou renúncia à) tradição literária/dramatúrgica/teatral.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Rosa; SOUZA, Arivaldo Sacramento de. Filologia e edição de texto. In: BORGES, Rosa et al. *Edição de texto e crítica filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p. 15-59.
- DOUXAMI, Christine. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2001. p. 313-363. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf>. Acesso em: 27 nov. 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum*. Tradução Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.
- 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].
- GUINSBURG, J.; FARIA, J.; LIMA, M. (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.
- GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e educação: ressignificando e politizando a raça. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 33, n. 120, p. 727-744, jul.-set. 2012. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1990. p. 535 -549.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. 2010. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/778472>. Acesso em: 05 jul. 2023.
- MARTINS, Leda Maria. Encontro com Leda Martins. 12 maio 2020. In: CURSO de Extensão Estudos em Teatro Negro – Módulo I: Perspectivas e Abordagens, 12 maio a 18 jun. 2020, Salvador, A Pele Negra, Escola de Teatros Pretos; Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia. Formato virtual.
- MCGANN, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Tradução Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 [1991].
- MOSTAÇO, Edelcio. Grupo de teatro, um percurso histórico. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria. *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 48-51.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18 (50), p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 09 jul. 2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1996].

PINHEIRO, Shirley. A poesia de uma guerreira. *Jornal da Bahia*, Salvador, 6 dez. 1986. Mulher, p. 11.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *O mundo negro: sócio-antropologia da reafirmação em Salvador*. 2003. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1341651>. Acesso em: 27 fev. 2023.

RIBEIRO, Robério Marcelo Rodrigues. *Lúcia Di Sanctis*. [Entrevista cedida a] Débora de Souza. Salvador, 27 maio 2021.

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

SALGADO, Ricardo Seiya Salgado. Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 2, nº 1, 2013, p. 31-52. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/557>. Acesso em: 09 mar. 2023.

SANTOS, Rosa Borges dos. Estudos crítico-filológicos: teorias e práticas editoriais. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 22., 2018, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFil, v. 22, n. 3. p. 494-503, 2018. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxii_cnlf/. Acesso em: 28 ago. 2021.

SOUZA, Débora de. Materialidade, texto e censura: leitura crítico-filológica do texto “A formiguinha professora”, de Lúcia Di Sanctis. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 25., 2022, Rio de Janeiro. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFil, n. 3., t. II, p. 438-453, 2022. Disponível em: <http://filologia.org.br/>. Acesso em: 28 jul. 2023.

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