

*Laboratório de Criação Cênica  
Interseccional e o experimento cênico  
Xica nos Contou um Sonho: como  
gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e  
território entram em cena?*

*Interseccional Scenic Creation  
Laboratory and the scenic experiment  
Xica nos Contou um Sonho (Xica  
Told us a Dream): how do gender, race,  
ethnicity, sexuality, class and territory  
come into play?*

Vanessa Biffon Lopes<sup>1</sup>

---

1. Doutora e Mestre pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Licenciada em Artes Cênicas e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professora de Artes do Instituto Federal de São Paulo - Campus Jundiaí. Atriz do Grupo Teatral MATA!. E-mail: [vanessabiffon@unesp.br](mailto:vanessabiffon@unesp.br) ORCID no.: <http://orcid.org/0009-0008-2840-8020>.

## Resumo |

Compartilho neste artigo as experimentações artísticas e pedagógicas elaboradas na condução de um projeto de extensão realizado no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. Durante três meses de Laboratório, foram abordadas perspectivas contracoloniais que consideram as relações étnico-raciais (Collins, 2019; hooks, 2021; Jecupé, 2020; Munduruku, 2010, 2019), de sexualidade (Núñez, 2022), de gênero (Aston, 1999; Collins, 2019; Diamond, 2011; Jesus, 2019), de classe (Brecht, 1967) e de território (Nascimento, 2018; Santos, 2001; Sodré, 1988) como materialidade e fundamentação para a criação teatral. Ali, também foi possível compreender como a interseccionalidade atua nas relações interpessoais dos (das/des) participantes. Ao final da prática laboratorial, um experimento cênico foi criado, nomeado *Xica nos contou um sonho*, inspirado na biografia da travesti negra Xica Manicongo e nos relatos pessoais dos (das/des) participantes. O experimento foi apresentado no Festival Feminista *Um território para nós*, também no Instituto de Artes da UNESP.

**Palavras-chave:** Teatro; Interseccionalidade; Laboratório atoral; Extensão universitária.

## Abstract |

In this article, I share the artistic and pedagogical experiments carried out in conducting an extension project carried out at the UNESP Institute of Arts, in São Paulo. During the three months of laboratory, countercolonial perspectives were addressed that consider ethnic-racial relations (Collins, 2019; hooks, 2021; Jecupé, 2020; Munduruku, 2010, 2019), sexuality (Núñez, 2022), gender (Aston, 1999; Collins, 2019; Diamond, 2011; Jesus, 2019), of class (Brecht, 1967) and territory (Nasci-

mento, 2018; Santos, 2001; Sodr , 1988) as materiality and foundation for theatrical creation. There, it was also possible to understand how intersectionality acts in the interpersonal relationships of the participants. At the end of the laboratory practice, a scenic experiment named *Xica nos contou um sonho* (*Xica told us a dream*) was created, inspired by the biography of the black transgender Xica Manicongo and the personal stories of the participants. The experiment was presented at the Feminist Festival *Um território para n s* (*A territory for us*), also at the UNESP Institute of Arts.

**Keywords:** Theater; Intersectionality; Acting Lab; University Extension.

Como seria um teatro em que as relações de gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território fossem abordadas em cruzamento? As categorias de identidade estão sempre atuantes, mas nem sempre recebem foco nas produções artísticas. Então, como seria dar foco a elas numa experiência teatral? Como construí-la e quais as bases em que se fundamenta uma experiência assim? Quais seriam suas características e processos?

Essas foram algumas perguntas que fiz a mim mesma no início da pesquisa de doutorado, *Movimentos de um Teatro Interseccional: Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas*, e que gerou, entre outras ações, a realização de um Laboratório de Criação Atoral no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, em 2022. Neste artigo-relato, compartilho o que fui tecendo como respostas a essas questões, a partir de uma experiência artística orientada por mim, mas vivenciada por mais oito pessoas que aceitaram participar desta empreitada: Bianca Oliveira, André do Valle, Fellipe Eloy, Talita Leite, Rafael Percino de Freitas da Silva, Lu Sarrassini, Janaina Delfino e Willian Alvarenga.

O segundo semestre de 2022 foi marcado pela reabertura das universidades paulistas (e outras instituições) às atividades presenciais, após a pandemia de Covid-19, uma vez que a vacinação em massa da população gerou o declínio no número de mortes e contágios causados pelo coronavírus. Assim, foi possível realizar um projeto de extensão, como o proposto por mim, em formato laboratorial presencial.

O Laboratório, nomeado *Teatro Interseccional: como gênero, raça, etnia, sexualidade, classe e território entram em cena?*, portanto, carrega esse contexto histórico, onde as artes da cena tiveram que se reinventar para sobreviver, ao mesmo tempo em que o país estava imerso em debates polarizados acerca da eleição presidencial daquele ano<sup>2</sup>, em que o

---

2. O Laboratório ocorreu durante a campanha eleitoral para presidente, onde disputavam a ultra-direita representada por Jair Bolsonaro (PL) e Luiz Inácio Lula da Silva (PT), figura ligada à esquerda.

discurso conservador contrário à ciência, às artes e às políticas de identidade dava o tom do governo que tentava a reeleição.

Mesmo em meio a essas adversidades, trinta e quatro pessoas inscreveram-se no Laboratório (e oito permaneceram até o final). O fato do Laboratório ocorrer dentro de um Projeto de Extensão se deu pela intenção de reunir uma maior gama de experiências de vida e de ofício, assim como estreitar relações entre os conhecimentos produzidos na academia e os muitos saberes existentes fora dela. Já na inscrição, pude verificar que a maior parte do grupo era composta por pessoas cisgêneros, brancas, LGBTQIAP+, na média dos trinta anos de idade e provenientes da área teatral (com níveis distintos de experiência profissional)<sup>3</sup>.

Essas pessoas, aos poucos, foram sentindo confiança na convivência presencial, mas que ali estavam - principalmente - pelo desejo de se aprofundarem nos temas do Laboratório. Ao fazer uma proposta interseccional, tinha consciência que, para além do compartilhamento de teorias, percorreria instâncias da vida diária daquelas pessoas, o que também ressoaria em autoconhecimento. Quem se permite mergulhar nos veios da interseccionalidade pode acabar transitando por feridas e traumas, que vão do reconhecimento de privilégios à responsabilização social e à necessidade de reparação histórica.

Então, para que o Laboratório fosse efetivo, seria preciso proporcionar um ambiente de confiança e intimidade, onde as pessoas participantes pudessem se conhecer e se afetar; ou, nos termos empregados por Patricia Hill Collins (2019), precisávamos criar espaços seguros de relação. Esse aspecto tornou-se um fundamento de criação do nosso processo no Laboratório.

Entendi também que seria importante construir um ambiente em que as pessoas se sentissem à vontade para criar, visto que algumas

---

3. Este mapeamento foi realizado por meio de formulário de inscrição, contendo questões sobre autodeclaração de identidade e atuação profissional.

delas adentravam em uma prática teatral mais longa pela primeira vez: teríamos diante de nós vocabulários específicos da área e o desafio de promover níveis de entrega e de engajamento na pesquisa nem sempre simples; por exemplo, realizar uma cena improvisada coletivamente por uma hora, como aconteceu em um dos encontros.

No planejamento inicial, dividi o Laboratório em três grandes temas, que guiaram os exercícios propostos por mim posteriormente. Os temas, além de serem do meu interesse, foram escolhidos por permitirem cruzamentos interseccionais dos marcadores de identidade sob uma perspectiva político-histórica mais abrangente. Foram eles: 1. Como nos tornamos o que somos hoje e quais *imagens de controle*<sup>4</sup> atuam sobre nós?; 2. Tornar visível o invisível (conhecer biografias não conhecidas); 3. A escrita de si (autobiografias, o “pessoal é político”<sup>5</sup>). Um quarto momento, que já havia vislumbrado de início, seria dedicado à criação de um experimento cênico, caso o grupo concordasse com a sua realização (coisa que, como veremos, o grupo encampou).

É importante pontuar que os materiais levantados por mim no planejamento<sup>6</sup> nem sempre se cruzavam facilmente, sendo que muitos traziam bases epistemológicas e cosmovisões que demandariam um aprofundamento muito maior do que o Laboratório poderia oferecer. Mesmo assim, optei por mergulhar em vertentes distintas e, quando possível, misturá-las, porque entendi que, assim como rios que têm águas próprias se encontram num grande oceano, as vertentes múltiplas que havia pré-selecionado continham caminhos distintos, mas que se encontravam no desejo último de justiça social.

---

4. Termo abordado por Patricia Hill Collins em *Pensamento feminista negro - conhecimento, consciência e a política do empoderamento* (2019).

5. “O pessoal é político” foi um slogan das feministas da “segunda onda”, como Carol Hanisch (1969) e Eleni Varikas (1996). O *slogan* anuncia a reivindicação do reconhecimento das relações pessoais como reflexo e influência das relações de poder, questionando, assim, a separação usual entre público e privado.

6. O tipo de materiais levantados foram dramaturgias, textos teóricos, poesia, contos, estudos de caso, músicas, vídeos, entrevistas, manuais de práticas teatrais e de treinamento atoral, fichas de jogos teatrais etc. Relacionei esses materiais a categorias, tais como gay, lésbicas, transgênero, *queer*, negro, étnico, indígena, branquitude, acessibilidade, território, feminismo, teatro de grupo e Teatro do Oprimido.

Portanto, projetei cada proposta de encontro como uma unidade que se encerrava em si mesma, experimentando a amplitude de possibilidades de trabalho que a interseccionalidade oferece, ainda que sob o risco de gerar alguma sensação de falta de continuidade com esta escolha. Entretanto, esse sentido de continuidade foi atingido na criação do experimento, como relatarei ao final.

Antes mesmo de o Laboratório começar, uma primeira questão de acessibilidade apresentou-se. Entre as pessoas inscritas, uma possuía baixa visão<sup>7</sup>. Na semana em que iniciamos o Laboratório, conversei com ele e perguntei como gostaria que o grupo e eu o abordássemos; se ele desejaria que as pessoas se autodescrevessem logo ao se apresentarem, ou que houvesse alguma adaptação a algum exercício. Coloquei-me o mais aberta possível e também demonstrei minha falta de intimidade com a situação. Já conhecia o “Aníbal” de outros trabalhos e éramos colegas, mas não tínhamos uma relação mais próxima até então. Ele respondeu, de maneira muito bem-humorada, que nada fosse adaptado, e que ele avisaria quando não conseguisse fazer algo, deixando os encontros seguirem normalmente.

A palavra permaneceu, entretanto, diante de mim: normalmente. O “normal”: por que agiria diferente ou de forma distinta com ele? Percebi que, nas entrelinhas, “Aníbal” me dizia que a espontaneidade da relação entre nós e com o coletivo era mais importante, até porque uma gentileza pré-concebida poderia criar mais obstáculos, distâncias e formalidades do que se pretendia. Depois, ele nos contou que tinha formação superior em teatro e que já tinha vivenciado vários laboratórios de criação anteriormente. A presença dele, que sempre nos deixou à vontade em relação às suas e às nossas dificuldades, foi um grande presente para o nosso processo artístico. Igualmente, tê-lo conosco do começo ao fim do Laboratório foi um presente de vida, por ele ser capaz de enxergar as situações da vida para além do que compreendem os olhos.

---

7. A pessoa será nomeada aqui de forma fictícia como “Aníbal”, para garantir o sigilo da sua identidade. “Aníbal” nasceu com deficiência visual e, atualmente, tem por volta de 5% da visão.

No primeiro dia do encontro, nos apresentamos. Eu havia preparado um café fresquinho e levado bolo de fubá com goiabada. Como um ritual e um fundamento dos nossos encontros, sempre levei algum alimento, quase sempre, um bolo: barriga vazia não para em pé, e comida acolhe, aconchega e cria relações. Enquanto comíamos, dia após dia, nos conhecíamos.

Também resumi os três meses de Laboratório naquele mesmo encontro. Destaquei que não se tratava de um curso, mas sim de um espaço de experimentação que, em nosso caso, teria por base a interseccionalidade - considerando as categorias de raça, gênero, orientação sexual, classe, capacidade, etnia, faixa etária e território - como substrato das propostas trazidas por mim.

O laboratório não é algo novo nas artes da cena. Muito utilizado a partir do início do século XX como espaço de troca de conhecimentos incorporados de atrizes e atores do ocidente (de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Jacques Copeau e Eugenio Barba, entre outros), definiu as noções de estudiedade e de treinamento (Péclat; Lopes; Ferracini, 2021). Inajá Neckel (2012) comenta como a laboratoriedade vai transformar a pedagogia teatral a partir da segunda década do século passado, dando contornos territoriais aos espaços de formação e materializando a perspectiva de investigação atoral.

Mais recentemente, o laboratório retornou como metodologia de pesquisa acadêmica. Melina Scialom, bailarina e performer, elucida os contextos do uso do laboratório como uma espécie de metodologia em artes, assim como os desafios para sua realização como instrumento de pesquisa acadêmica:

O laboratório como metodologia para pesquisa em artes cênicas é uma prática que vem sendo amplamente referenciada e utilizada em investigações da área. Sem uma definição precisa enquanto método, ele é, acima de tudo, uma atividade e um espaço fértil de experimentação,

onde práticas são usadas para investigar algo desconhecido ou testar ideias. Todavia, ele permanece como uma práxis, na qual o pesquisador precisa ser criativo, desafiador e interessado naquilo que está para ser examinado ou descoberto (Scialom, 2021, p. 2).

No caso do Laboratório conduzido por mim, o método foi sendo criado empiricamente, a partir de princípios elencados de início, das experimentações e das respostas que o grupo oferecia, o que ocasionou algumas mudanças de percurso, como haveria de ser.

Em relação à turma, a reflexão sobre o que estávamos pesquisando manteve-se mais presente nas conversas ao final das práticas. Mas, paralelamente, sustentei a análise de cada passo, anotando em um caderno de processo propostas e resultantes, numa espécie de diário de bordo que fundia observações, rascunhos, prospecções e relatos. Foi esse o modo de tornar palpável o conhecimento incorporado que percebia nas presenças individuais em sala de trabalho, em transformação diante do compartilhamento em coletivo (Péclat; Lopes; Ferracini, 2021).

Conforme escreve Melina Scialom, o método construído por meio de conhecimentos tácitos, subjetivos, traz para o trabalho em laboratório “[...] uma experiência qualitativa apreendida e desenvolvida através do corpo ou da atividade corporal” (Scialom, 2021, p.7). Isso significa também que tudo que faz parte da corporeidade de uma pessoa, seja herdado ou adquirido, fomenta e determina a pesquisa, ainda segundo a autora. Por isso, ao dar espaço para a expressão criativa das corporeidades nos encontros do Laboratório, nossos corpos iam nos ensinando os caminhos, como produtores de *conhecimentos interseccionais*.

Realizamos dois jogos corporais coletivos, um utilizando os nomes das participantes (Fig. 1) e outro, com “perguntas e respostas” corporais<sup>8</sup>. Conduzi, posteriormente, uma experimentação individual, que

---

8. Optei por não descrever todos os exercícios e jogos realizados, apenas os que julguei mais importantes para esta análise.



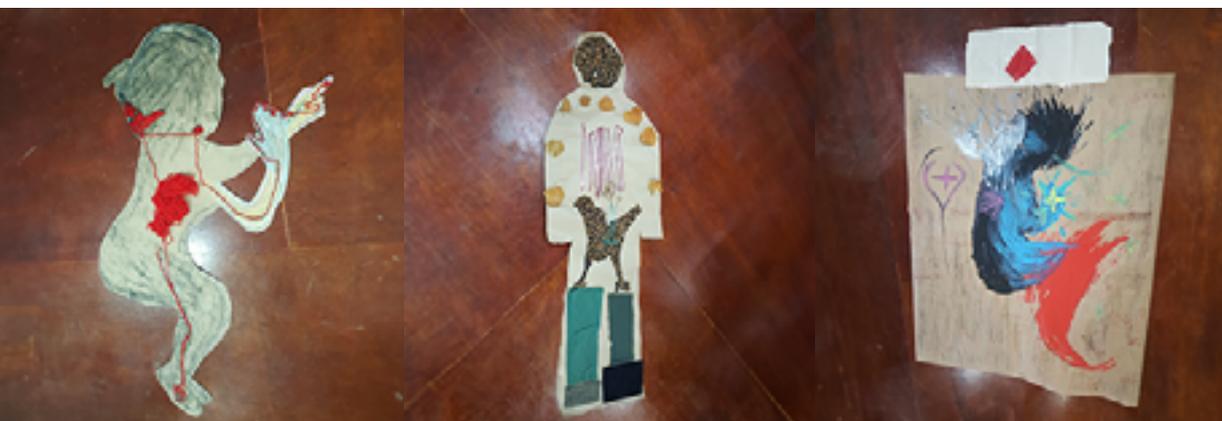
Figura 1 - Registro dos primeiros exercícios corporais no Laboratório, em 19/09/2022. Sala do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.

materializava um percurso pelos elementos naturais (água, ar, terra e fogo)<sup>9</sup>. A partir da minha narração sobre cada elemento, cada pessoa deveria deixar as imagens reverberar nas posições e movimentações do corpo no espaço da sala, como quisessem, de olhos fechados ou abertos.

Naquele primeiro dia, muitas pessoas pareceram envergonhadas, usando com parcimônia a espacialidade e as partes corporais. Ao final da prática, os corpos repousados no chão, lancei ao grupo algumas questões: De que é feito seu corpo? Quais sensações esses elementos trouxeram para seu corpo? Houve algum incômodo? Alguma alegria? Trouxe alguma lembrança? Que histórias o seu corpo conta? Quem é você? Então, pedi que, aos poucos, se levantassem e desenhassem, no papel *kraft*, as silhuetas de seus corpos (na posição que escolhessem) para, a seguir, preencherem a silhueta com os materiais disponibilizados na sala (tinta, canetas, retalhos de tecidos, lã, terra, folhas e flores naturais secas já

9. Exercício inspirado em Jacques Lecoq (2010, p. 77-79).

estavam espalhados por ali, convidando ao uso). A ideia era fazer uma composição visual representando as partes que compunham seu próprio corpo (Figs. 2, 3 e 4).



*Figuras 2, 3 e 4 - Silhuetas produzidas na prática "Quem sou eu?", em 17/09/2022. Sala do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.*

Quando conversamos sobre as silhuetas, prontamente vieram à tona questões pessoais e histórias de vida. Em uma silhueta, o dedo levantado significou um "foda-se" para a opressão vivida; a ligação da linha vermelha entre coração, voz e intelecto foi expressa pela desenhista na relação entre ser mãe e a procura por sua liberdade como mulher (Fig. 3). Em outra silhueta, os borrões coloridos extrapolam as margens do corpo; isso foi comentado pelo autor do desenho como uma tradução de experiências que não se encerram em contornos, mas se expandem (Fig. 4). Sobre uma terceira silhueta, compartilhamos o relato da participante sobre sua busca por organização, beleza e harmonia, sem que ela optasse em adentrar em questões pessoais mais profundas (Fig. 5).

Na sequência, pedi que, diferentemente da construção individual das silhuetas pessoais, o grupo todo construísse uma silhueta única, traduzindo o que imaginavam ser um corpo padrão ou normativo. O material utilizado, nesse caso, deveria ser apenas recortes de jornais e revistas, com a técnica de colagem.



Figura 5 - Silhueta produzida na prática "Corpo padrão", em 24/09/2022. Sala do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.

Durante a construção dessa silhueta, em vários momentos houve discordâncias do que seria esse corpo padrão. O grupo debatia, em voz alta, uma definição possível: padrão para quem? Revirando os jornais e as revistas, o coletivo passou a compor um mosaico. Figuras midiáticas, como a do atleta de futebol Neymar Júnior, foram coladas na silhueta. “Neymar é padrão? Mas ele não é negro?”, ouvi alguém inquirir. Outras imagens, como a da *chef* de cozinha Helena Rizzo, também foram questionadas: “Você vai colocar a Helena Rizzo? Mas ela é mulher”, um argumentou. “Sim, mas ela é branca, magra, rica...”, acrescentou outra. Já certas figuras foram fixadas em consenso pelo grupo: a rainha Elizabeth e a família real britânica; Jair Bolsonaro e militares das Forças Armadas, além de diversos empresários foram escolhas inquestionáveis. O mesmo consenso surgiu na eleição de algumas palavras ou frases coletadas das publicações: “príncipe”, “princesa”, “armas”, “força”, “o mundo na palma da mão”, “seja o herói da sua vida”, “eu vou embora para Orlando” ganharam aos poucos seu lugar na silhueta de papel *kraft* (Fig. 5).

A complexidade da interseccionalidade veio à tona, e olhamos pela primeira vez para nossas diferenças. Percebi, assim, que seria importante posicionar mais objetivamente as hipóteses que trabalharia quanto à interseccionalidade, em próximas ocasiões.

No terceiro encontro, compartilhei dois vídeos sobre contracolonialização e branquitude crítica, conceitos que considero pilares para a construção do ideário do corpo padrão, normativo, segundo a construção social dominante, enfrentada pela perspectiva interseccional.

O primeiro vídeo registra uma entrevista com a psicóloga Guarani Geni Núñez, intitulado *Branquitude, gênero e sexualidade* (2020). A entrevistada aborda algumas facetas da colonização em território pindorâmico e como se perpetuam, na contemporaneidade, leituras coloniais acerca dos modos de vida indígenas. No segundo vídeo, assistimos à *performance Mate o branco dentro de você* (2021), idealizado pela *performer*

transfeminista Bruna Kury. Nele, pessoas de identidades distintas compartilham como a branquitude afeta suas vidas. “Mato o branco dentro de mim, que nunca me permitiu ter o cabelo que eu quisesse ter” e “Mato o branco dentro de mim, que me faz acreditar num direito inato de ser o protagonista de todas as coisas” são algumas das frases entoadas na *performance*, que procura abordar as violências do sistema colonialista e os privilégios das pessoas que dele usufruem.

Quando retornamos para a silhueta padrão, composta pelo grupo, nos questionamos: Em que o corpo padrão se relaciona com as nossas silhuetas pessoais? Com o que nos identificamos? Do que nos distanciamos? Do que queremos nos distanciar? O que está aprisionado em nós? A conversa girou em torno do autorreconhecimento racial, e relatos de experiências foram compartilhados entre o grupo.

No exercício teatral que propus na sequência, separei o grupo pelas identidades raciais que haviam sido declaradas no formulário, para iniciarmos a discussão de ancestralidade. A proposta foi a seguinte: a partir de três histórias pré-selecionadas, representantes de cosmovisões distintas - Judaico-cristã, Iorubá e Munduruku -, cada grupo deveria propor uma cena, de construção livre, com inspiração na história. Os homens brancos da turma receberam para leitura um trecho do Gênesis, do Capítulo 1 ao 3, que narra desde a criação do Homem até a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. As pessoas pretas e pardas receberam Iroco<sup>10</sup>, uma narrativa tradicional Iorubá, que conta como as mulheres de uma comunidade pediram à árvore Iroco - o orixá mais antigo de todos - para que engravidassem novamente. Para esse grupo, achei importante também oferecer outros trechos de livros: um deles, da escritora burquinense Sobonfu Somé, *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar* (2018), e o outro, de Leda Maria

---

10. Usamos a versão do sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi em *Mitologia dos Orixás* (2001). Conversei com o grupo sobre como os itãs são transmitidos pela oralidade, de geração em geração, e que aquele texto era um registro muito importante, mas que a riqueza e complexidade dessas histórias eram mais abrangentes do que ali descrito.

Martins, *A oralitura da memória* (2000), onde a pesquisadora brasileira define o que entende por tempo espiralar<sup>11</sup>.

Como não havia ninguém que tivesse se identificado como de ancestralidade indígena, algumas mulheres cisgêneros e pessoas não binárias brancas ofereceram-se para ler a história registrada por Daniel Munduruku, *O dia que meu tio brigou com uma onça* (2010). Nesse relato, o autor narra uma história pessoal, em que presenciou a luta do tio com uma onça e os aprendizados adquiridos sobre sua ancestralidade. Também para esse grupo, apresentei um texto curto complementar, do mesmo autor, que aborda a relação do tempo e do trabalho na cosmopercepção de alguns povos indígenas (Munduruku, 2019).

Depois de lerem e debaterem as histórias, os grupos partiram para criação. O primeiro grupo criou uma cena cômica inspirada no Gênesis, em que um Deus canastrão dava ordens à sua funcionária, representada pela assistente virtual Alexa<sup>12</sup>, que era quem realmente fazia as construções divinas. Enquanto Deus narrava sua criação, o personagem Homem imitava tudo o que o criador fazia, inclusive, dublando suas palavras. Em alguns momentos da narração, Deus fazia trocadilhos sobre a história bíblica, abusando de referências capitalistas. Por exemplo, no início da cena, em vez de falar “E fez-se a luz”, o ator disse: “E fez-se a Fiat Lux”, em tom crítico interessante, nos moldes brechtianos. Ao final da cena, Deus revelava que o Homem reinaria no mundo como imagem e semelhança dele, contra o que Alexa se revoltava. Deus, então, corrigindo a história a partir da reação de Alexa, profetizava que, na verdade, ela não se chamaria Alexa, e sim Lilith<sup>13</sup>.

---

11. Nas palavras da autora: “[...] o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados” (Martins, 2000, p. 79).

12. Inteligência artificial da Amazon, empresa multinacional de tecnologia norte-americana.

13. O nome de Lilith aparece na Bíblia em Isaías 34:14 e em relatos apócrifos. Personagem dos mitos, em diversas tradições (na Babilônia e entre os Hebreus e, posteriormente, em narrativas medievais), é considerada a primeira mulher de Adão, criada antes de Eva. Sicuteri (2007) comenta que, como Lilith é aquela que não quis se submeter ao poder de Adão, teve sua existência ocultada na Bíblia. Por sua vez, Koltuv (2017) divulga a figura da “lua negra” como símbolo místico da potência feminina insubmissa, associando Lilith aos feminismos.

Embora a cena tenha sido interpretada por homens brancos e cis-gêneros, Alexa foi representada pelo único ator gay do grupo. Comentei ter visto em Alexa a representação de uma mulher, com uma interpretação mais feminilizada, mas o grupo disse que não tinha pensado nisso ao construir a cena. Conversamos acerca das leituras que poderiam ser feitas a partir da composição sugerida pelo grupo, e como a aparência dos artistas - suas fisicalidades e comportamentos corporais em cena - são elementos significantes numa ficção dramática.

Segundo a professora e pesquisadora estadunidense, Elin Diamond (2011), o corpo do(a) artista, ao entrar no espaço do palco, além de ser uma presença direta no significado da ficção dramática, “[...] parte de um sistema de signos teatrais cuja gesticulação, voz e personificação são referentes tanto para o ator como para o público” (Diamond, 2011, p. 45). Portanto, a escolha de como esses elementos aparecem em cena pode indicar uma proposta dos e das artistas envolvidos/as na criação, ou contrariamente, apenas significar o reflexo do gênero normatizado socialmente, indicando uma despreocupação (ou falta de consciência de gênero) dos e das autores/as ao montar uma cena.

Ainda de acordo com Diamond, “[...] o corpo da *performer* também é historicizado, impregnado com a sua própria história e com a da personagem, e estas histórias perturbam as frágeis margens da imagem, da representação [...]” (Diamond, 2011, p. 45). A análise de Diamond se baseia numa leitura feminista do método brechtiano, em que a contribuição do teatro épico dialético de “historicizar a cena” é direcionada para a desnaturalização dos papéis sociais de gênero na representação teatral.

No grupo que trabalhou o itã de Iroco, outra linguagem cênica foi abordada. Os/as/us artistas narraram a história de costas para nós, como se a plateia fosse Iroco - “[...] a árvore que as pessoas não ousavam olhar face a face, pois quem olhava Iroco enlouquecia e morria” (Prandi, 2001, p.164). Ao término, quando na narrativa tradicional o entalhador

entrega o filho prometido esculpido em madeira a Iroco, e o filho-boneco olha para a árvore, sem medo, uma artista virava-se para o público, dizendo: “E, finalmente, alguém olhou para Iroco”. Para o grupo, foi mais forte trazer em cena a rejeição da comunidade a Iroco, do que evocar o poder ancestral que esse Orixá, associado ao tempo, representa.

Na cena inspirada pela história do escritor do povo Munduruku, participei como atriz, porque o grupo estava desfalcado de integrantes. Perguntamo-nos, na preparação da cena, o que representaria nas nossas vidas a figura da onça. Na história original, um grupo de indígenas é surpreendido por uma onça ao caminhar pela floresta, e ela entra em uma luta desigual com um parente do narrador. A onça, após olhar profundamente nos olhos do homem e de mostrar sua força diante dele, desiste do ataque. Criamos uma cena sensorial, improvisada, com o público no centro da sala e as luzes apagadas. As artistas começavam contando os sonhos reais que tiveram naquela semana e, aos poucos, a descrição conduzia aos relatos e movimentos sobre a ancestralidade de cada uma: avós e mães, então, apareceram em cena. A improvisação findou quando os corpos das atuantes se encontraram no espaço formando uma ciranda, ao ritmo do Toré Yanomami<sup>14</sup>, exercício descrito por Bárbara Santos em *Teatro das Oprimidas* (2019) e trazido à cena como sugestão minha.

Após as apresentações, perguntei como havia sido representar um grupo social do qual não éramos pertencentes, em relação a representar em cena o seu próprio grupo social? O grupo elaborou que, em nosso espaço de experimentação, havia liberdade para que todos, todas e todes representassem um grupo social diferente do seu; o desafio residia em

---

14. Bárbara Santos descreve: “[...] o povo Yanomami crê que a alma do nome de uma pessoa está guardado nas vogais do nome, por ser ali que se concentra a sonoridade do nome. Meu nome é Bárbara, logo, a alma do meu nome está em AAA. Cada pessoa vai incluir na roda vogais de seu nome. Alice: AIE; Claudia: AUIA e assim por diante. Forma-se o grande círculo da dança, que vai girar para a direita, marcando o passo no pé direito. De olhos fechados, todas em conexão, começam a girar, buscando encontrar um ritmo comum, algum tipo de harmonia improvisada. Lentamente e em voz baixa, cada pessoa começa a pronunciar suas vogais. O coletivo vai encontrando a ‘melodia’ comum que vai aumentando o volume até o máximo e depois baixando até o mínimo, quando a roda para em silêncio. Depois de iniciado o Toré, não existe mais nenhuma comando” (Santos, 2019, p. 92-93).

como fazer isso de forma respeitosa, ou seja, sem estereótipos e descontextualizações que pudessem significar a apropriação<sup>15</sup> ou desvalidação de elementos de culturas alteras.

Outro ponto relevante, aprofundado nesse momento, foi o entendimento de que historicizar o corpo da atriz/ator/atore em cena seria fundamental para não reproduzirmos a noção de neutralidade dos corpos no teatro, pressuposto que hegemoniza as vozes da diversidade na cena. Nesse sentido, a autorepresentação, em termos de uma identificação ou pertencimento do ator/atriz/atore para com o grupo social que representa na cena, não é algo a ser invisibilizado. Ritualizar itãs, por exemplo, tem sido uma alternativa para pessoas iniciadas em religiões de matriz africana, como ocorre em montagens de grupos negros, como o Grupo Ewé (no espetáculo *ILE TI ÖRUN*), a Capulanas Cia de Arte Negra (no espetáculo *Solano Trindade e suas Negras Poesias*) e a Nave Gris Cia (no espetáculo *Ato*). O caminho da identificação também permitiu, no nosso caso, que o primeiro grupo trouxesse um tom mais sarcástico à criação de sua cena, talvez, por ter reconhecido ali elementos criticáveis de sua própria tradição cultural.

Refazer as cenas e investigar os outros materiais, por outro lado, traria uma compreensão mais aprofundada daqueles contextos evocados, adicionando camadas de criticidade à criação, uma vez que o pertencimento a um grupo não exclui de determinados dilemas as pessoas que se reconhecem pertencentes a outro grupo. Por exemplo, como seria trazermos para a cena do conto de Daniel Munduruku a situação indígena atual no país? Decerto, a “questão indígena”, nesse caso, não pertence apenas aos povos das florestas. De outro modo, como seria repetir a cena de Iroco, da tradição Iorubá, sem empregar falas, com o desafio de narrar com os corpos, construindo uma cena somente com movimentos e ritmos?

---

15. De acordo com o antropólogo Rodney William, “[...] apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos” (William, 2019, p. 29).

Forma-conteúdo, sabemos, são indissociáveis; a forma estética produz sentido, assim como um conteúdo necessita de uma dimensão material. Nesse emaranhado, diria Adorno (2011), idealismos de qualquer tendência não encontram sustentação, de tal maneira que é preciso abrir caminho para a experimentação da linguagem. Consciente disso, antes de cada proposta, sugeria jogos teatrais e de improvisação, cuja intenção era preparar o grupo para a proposta seguinte, tanto em termos de vocabulário expressivo quanto de abordagem temática. Após essas experimentações, entretanto, senti que precisava ampliar o repertório cênico do grupo, oferecendo mais recursos específicos da linguagem teatral, até porque alguns ali tinham pouca experiência com o teatro.

Nos encontros posteriores, decidi, então, fazer outros tipos de experimentação, e trouxe um exercício semelhante ao que Elaine Aston descreve em seu livro *Feminist Theatre Practice: a handbook* (1999) (*Prática de Teatro Feminista - um manual*), e também inseri alguns elementos básicos do teatro brechtiano com os quais tinha mais intimidade. No exercício original, criado por Elaine Aston e nomeado Icons (ícones), a autora procura evidenciar como os traços de gênero - desde o gestual e o comportamento, até a indumentária - podem ser exagerados na cena, revelando os estereótipos contidos na performance das celebridades que influenciam gerações. Aston descreve sua proposta:

Estrelas pop ou estrelas de cinema podem promover certos “estilos” de feminilidade ou masculinidade. Estamos todos cercados e muitas vezes influenciados pelo glamour do cinema, da televisão e da música – especialmente durante a adolescência. Descubra quem eram seus ícones femininos do pop ou do cinema. Seu grupo pode trazer fotografias, fitas e vídeos para demonstrar as representações da feminilidade. Observe o gestual, os códigos musicais e as performances cinematográficas. Lembre-se: o que vocês estão pesquisando não é a figura “ela mesma”, mas sua representação, e seu objetivo é rerepresentar a representação. Você não deve “ser” a estrela, você deve imitar a mímica da estrela. Então use gestos exagerados. Tente uma mímica mal sincronizada com as músicas de uma estrela pop ou

imitando os gestos e palavras de uma estrela de cinema contra uma gravação de vídeo, no estilo de um filme mal dublado, e assim por diante (Aston, 1999, p. 66, Tradução nossa)<sup>16</sup>.

Assim, pedi ao grupo que trouxesse memórias da adolescência e da infância, e que cada integrante estabelecesse relações com os ídolos da sua época. Quem eram seus ídolos? Artistas da música, da cena? Apresentavam-se em programas de auditório de televisão, no cinema ou na rádio? Qual a nacionalidade dessas pessoas? Por que eles/elas/elus eram admirados/as? Com o que cada um/uma/ume se identificava?

A partir dessas questões, o grupo criou e apresentou individualmente cenas de cada ídolo, compondo com figurinos e adereços que levei para o encontro. O humorista Sérgio Mallandro, as bandas *One Direction* (fig.7), *Artic Monkeys* e a cantora mexicana Thalia foram algumas das personalidades escolhidas. Na sequência, cada pessoa refez sua cena, rapidamente, a partir de um elemento surpresa, que sorteei. Entre os elementos, adicionei uma ação de “estranhamento”, tal como inserir um tique nervoso; fazer a cena com dor de barriga; rebolar num momento inesperado; perceber de súbito que algo cheira mal; errar o texto ou a coreografia. Esse elemento surpresa visava trazer um instante de rompimento, de não-natural, interessante à cena; isso também serviria para humanizar esses ídolos, quebrando a imagem cristalizada daquelas figuras. As cenas criadas resultaram muito engraçadas.

Em um terceiro momento, propus que duplas se formassem, e uma nova cena fosse criada; só que agora a dupla deveria escolher outro tipo de “intervenção” no fluxo da cena, entre as opções de (a) a cena

---

16. No original: “Pop stars or film stars may promote certain ‘styles’ of femininity or masculinity. We are all surrounded by and often influenced (despite ourselves) by the glamour of film, television and music—especially during adolescence. Find out who your female pop or film icons were or are. Your group could bring in photographs, tapes and videos to demonstrate the representations of femininity. Look at gestural encodings in music and cinematic performances. Remember: what you are researching is not the figure ‘herself’, but her representation, and your aim is to re-present the representation. You are not trying to ‘be’ the star, you are miming the mime of the star. So use exaggerated gestures. Try a badly synchronised miming to the songs of a pop star, or miming the gestures and words of a movie star against a video recording in the style of a badly dubbed film, and so on.”

dizer uma coisa e o vídeo projetado, outra; (b) usar a colagem, ou seja, a cena seria apresentada e, em dado momento, a história pessoal da atriz/ator/atore seria narrada para o público; ou uma cantiga seria cantada, revelando algo; ou alguma notícia de jornal (um dado estatístico) seria trazida sobre o assunto. Outros recursos de “desfamiliarização”, nos termos de Brecht, também foram sugeridos, entre eles; (c) usar a metalíngua, ou seja, fazer a cena do ensaio da cena, mostrando ao público as dificuldades e os debates, e chocando as noções de ficção e realidade; (d) fazer a mesma cena sem fala, só com movimentos; (e) usar o “antifoco”, ou seja, inserir personagens que estão invisibilizados/as/es na cena (por exemplo: um/a contrarregra, um/a auxiliar de limpeza, uma criança, alguém do público etc.) e, em dado momento, dar voz a essa(s) pessoa(s); (f) mudar os gêneros da(s) personagem(s) (Fig.6); (g) tornar o/a/e “celebridade” (a figura central) um objeto (por exemplo: um figurino pendurado).

No registro a seguir, duas pessoas performam os gêneros feminino e masculino, na apresentação sobre seus ídolos, a *boyband* One Direction (Figs. 6 e 7). Curioso que, no caso dessa sequência de cenas, a dupla de artistas foi constituída por pessoas não binárias. Perguntei ao grupo, então, como seria criar uma cena apresentando o gênero não binário. Haveria signos reconhecíveis “de gênero” nessa nova conformação identitária?

Não tivemos tempo de dar continuidade aos exercícios nos encontros seguintes, mas entendemos que as cenas foram muito gratificantes, tornando possível experimentarmos e conversarmos sobre o significado desses ídolos na sociedade, reproduzindo padrões de corporeidade e repercutindo informações sobre identidade, padrões de beleza e comportamento. As questões dos papéis sociais de gênero e sexualidade se tornaram mais evidentes nesse tipo de exercício, e pudemos vivenciar essa vertente da interseccionalidade de maneira mais aprofundada.

Figuras 6 e 7 - Feminino e masculino na criação dos ídolos, com as artistas Raíssa Simeão e Bibi Oliveira, em 15/10/2022. Sala do Instituto de Artes da Unesp. Fotos de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.



Nos encontros seguintes, procurei trazer exercícios mais estruturados para o momento da improvisação. Para isso, escolhi compartilhar a biografia de uma figura histórica do Brasil colonial, ainda pouco conhecida no país, Xica Manicongo. Aliás, todas as pessoas do grupo desconheciam a história de Xica.

Primeiramente, lemos em grupo trechos escolhidos do texto de Jaqueline Gomes de Jesus, *Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra* (2019), e compartilhamos alguns vídeos curtos, que foram vistos no encontro. De acordo com Jesus, Xica foi trazida sequestrada para Salvador, na Bahia, por volta de 1591. Oriunda do Congo, provavelmente tinha título de rainha em seu país de origem. Era conhecida por usar um pano na cabeça com um nó para frente, à moda dos quimbanda<sup>17</sup> de sua terra natal, e tinha a sapataria por ofício. Por ser vista como homem pela sociedade colonial em que estava inserida, foi denunciada e julgada pela Igreja Católica, acusada do crime de sodomia. Para se livrar da morte, narra a autora, “[...] abriu mão de se vestir como lhe convinha e adotou o estilo de vestimenta tradicional para os homens da época” (Jesus, 2019, p.4). Sua história foi resgatada pelo historiador e antropólogo Luiz Mott na década de 1990<sup>18</sup>, mas foi por meio da ativista negra travesti Majorie Marchi, da Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro (ASTRA-Rio), que Xica Manicongo foi reconhecida como a primeira travesti a ser alvo dos processos da Inquisição em território brasileiro (Jesus, 2019, p. 5).

O fato de ninguém do grupo conhecer Xica Manicongo até então trouxe um grande desejo de sabermos mais sobre ela, para encenar sua história. Quando encenamos uma história, nos apropriamos mais dela e a compreendemos “por dentro” os dilemas ali explicitados. Segundo

---

17. Jaqueline Gomes de Jesus informa que “O termo é bantu, e significa, basicamente, ‘invertido’, tendo adquirido também o sentido de ‘curador’ e, posteriormente, para os umbandistas do século XX, referindo-se a um ramo de sua religião” (Jesus, 2019, p.3).

18. Luiz Mott menciona a existência de Xica Manicongo com seu nome de registro, Francisco Manicongo (Mott, 1999, p.17). Portanto, não a descreve como pessoa transgênero.

o relato daqueles/as/us estudantes de teatro, pela primeira vez teriam a oportunidade de encenar uma personagem transgênero, incluindo as experiências já vivenciadas por alguns deles, delas e delus em aulas no Instituto de Artes da Unesp.

Partimos, então, para a improvisação. Comecei sugerindo um jogo corporal, ao som de atabaques e, aos poucos, fui conduzindo o grupo para uma improvisação sobre a vida de Xica. Também coloquei à disposição para o improviso três adereços, um tecido vermelho, um par de sapatos femininos “finos” e um tambor.

A experiência, de mais ou menos uma hora de duração, foi forte e emocionante! O grupo passou por vários momentos da vida de Xica, encenando esboços de suas relações amorosas, do convívio com amigos e amigas e da relação com vizinhos. Apareceram imagens que remetiam à sua vida como rainha no Congo, do seu sequestro para o Brasil e ao seu ofício de sapateira. As participantes com menos experiência com o teatro ficaram mais acanhadas, mas todos, todas e todes entraram no jogo. Por vezes, notei um desconforto em encarnar a Xica, pois poucas pessoas se sentiram “autorizadas” a representá-la: a maioria das pessoas brancas e cisgêneros preferiram fazer personagens antagonistas à Xica, tais como os representantes da Igreja e moradores e moradoras da cidade, que pediam que ela fosse queimada.

Na conversa após o experimento, essa impressão foi colocada em debate. De novo, enfrentamos a questão sobre como representar um grupo social que não o de seu pertencimento. Uma pessoa não binária, além de dizer que o Laboratório era um espaço de experimentação, e que todas as pessoas podiam experimentar a personagem, acrescentou sobre a importância de “ser a Xica”, até para aproximar-se de corpos transgêneros, quebrando preconceitos. Diferentemente, segundo ela, seria apresentar para um público externo uma cena em que Xica fosse interpretada por uma pessoa “cis”.

Em 2018, algo semelhante havia acontecido na cena teatral paulistana. No espetáculo *Luis Antonio - Gabriela*, da Companhia Mungunzá de Teatro, a protagonista - uma personagem transgênero - era representada por um ator cisgênero. O grupo foi tensionado pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), que apontou ser esta uma produção trans *fake*, portanto, transfóbica. No ano anterior, o MONART havia lançado o Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS, JÁ, Diga NÃO ao TRANS FAKE (2017), contextualizando o histórico das exclusões das travestis, transgêneros e transexuais nas produções artísticas. No manifesto, o movimento reivindicava, entre outras coisas, que apenas pessoas trans deveriam fazer papéis de personagens trans. A Companhia Mungunzá, decidiu, então, convidar uma artista travesti para integrar o espetáculo (e também a Cia.). Fábria Mirassos, atriz transgênero, passou a dividir o papel protagonista com Marcos Felipe, tornando-se Gabriela quando a personagem assumia a transição de gênero.

Já nos encontros posteriores, mudamos novamente a perspectiva de investigação. Recebemos a visita de Tatiana Monte, uma das fundadoras da Cia Humbalada, que trouxe uma experimentação interseccional voltada para o território; a abordagem, muito latente nas montagens da Cia Humbalada, estava faltando nas discussões do nosso Laboratório. Os procedimentos trazidos por ela haviam sido utilizados na montagem de *Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis*.

Tatiana Montes nos fez uma proposta sobre cartografias afetivas, apresentando o território em três dimensões complementares: o território - corpo, o território - entre (eu e a outra pessoa) e o território - bairro geográfico. Essa compreensão de territorialidade dialoga profundamente com Beatriz Nascimento (2018), Muniz Sodré (1988) e Milton Santos (2001), autores que fundamentaram minhas pesquisas para realização do Laboratório. Santos, inclusive, elucida bem essa relação entre corpo e território, ao descrever:

[que] não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem [ser humano]. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, das residências, das trocas materiais e espirituais da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. [...] A ideia de tribo, povo, nação e, depois, Estado nacional decorre dessa relação tornada profunda” (Santos, 2001, p. 96-97).

A seu modo, Tatiana Monte propôs vivenciarmos em nossos corpos a relação dessas três dimensões territoriais. Conduziu-nos a uma deriva no bairro da Barra Funda, desenhando o mapa das ruas ao redor do Instituto de Artes em um papel bem grande, copiado em detalhes do *Google Maps*. Depois, formamos duplas e saímos para a rua, com um roteiro de ações e interações a seguir, num tempo cronometrado. Tínhamos como “instruções”:

- Caminhar livremente por cinco minutos;
- Correr por dois minutos e meio;
- Andar em câmera lenta por dois minutos e meio;
- Escolher a rua mais próxima e atravessá-la várias vezes, de maneiras distintas por cinco minutos, mentalizando a frase “O indivíduo só vivencia a experiência quando se coloca em zona de risco”;
- Durante dez minutos, sentar em algum lugar e observar a rua, as pessoas e as construções. Escrever tudo o que vê, escuta e o que vier à mente, em uma escrita em fluxo contínuo;
- Durante cinco minutos, se encaixar no espaço (Fig. 9);
- Durante cinco minutos, modificar o espaço (Fig. 8).
- Retornar à sala.



Figuras 8 e 9 - Registros da proposta de "Deriva pela Barra Funda", na experimentação das artistas Vanessa Biffon (à esquerda) e Lu Sarrassini (à direita), em 05/11/2022. Fotos de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.

A proposta, da qual também participei (Fig. 8), foi uma versão bem mais curta do procedimento realizado na Cia Humalada que, segundo Tatiana Monte, durou quatro horas. Também não houve outros desdobramentos, como ocorreu na Cia<sup>19</sup>, por conta do pouco tempo que tínhamos juntas/as/os.

Ao retornarmos à sala, Tatiana Monte pediu que incluíssemos no mapa inicial da Barra Funda os lugares que havíamos percorrido durante a deriva. Contudo, a proposta era que fossem marcados e renomeados afetivamente (Fig. 10), a partir da experiência de cada pessoa. Fiz anotações dos nomes afetivos, escritos pelo grupo no mapa: avenida do movimento frenético; rua silenciosa; apareceu a bruxa; lembrança das antigas; lixo fede; colmeia de cupins; a rua esperava que algo acontecesse; praça inalcançável; escolher quais riscos correr é um privilégio.

Tatiana Monte permaneceu apenas dois encontros conosco, mas a relação territorial continuou sendo explorada no encontro seguinte, agora conduzida por mim. Propus que retornássemos ao mapa do ter-

19. Um trecho dessa experiência com a Cia Humalada pode ser visto no documentário *Grajaú conta Dandaras*, "Grajaú conta Zumbis", disponível em: <https://youtu.be/TojUfW7svB8>.

ritório da Barra Funda, acrescentando ali os territórios pelos quais já havíamos passado em nossa vida, desde o nascimento até chegarmos na casa onde vivemos hoje. As pessoas que moraram em muitos lugares deveriam selecionar apenas os mais significativos. Diferentemente da pesquisa da Cia Humbalada com o território Grajaú, vimos que tínhamos pouca relação com a Barra Funda: para nós, outros territórios eram mais importantes. Por isso, foi necessário que eles aparecessem na cartografia afetiva, assim como que pudéssemos conhecer a trajetória individual de cada pessoa, suas histórias, escolhas e condições de vida. Percebemos, assim, que estávamos em uma grande encruzilhada de caminhos na Unesp. A Barra Funda e o Instituto de Artes eram o nosso território de encruzilhada.

A meu pedido, as/os/us artistas também trouxeram fotos da infância, criando cenas que representavam o sentimento que tinham daquela imagem. As fotos de crianças foram estratégias de relação com seus territórios de nascimento. Pedi ainda que, em vez de usarem a sala



Figura 10 - Registro da proposta de re-nomeação do mapa da Barra Funda, com as artistas Lu Sarrassini, Talita Leite, Rafael Percino, Janaina Delfino, André do Valle, Tatiana Monte, Felipe Eloy e Bianca Oliveira, em 12/11/2022. Sala do Instituto de Artes da Unesp. Fotos de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.

do Laboratório, escolhessem algum outro espaço no Instituto de Artes para apresentar a cena. Esse novo espaço deveria trazer a sensação, a atmosfera, ou o sentido simbólico da infância deles/delas/delus.

Nas cenas, tivemos o menino que tirou a foto com roupa de Papai Noel; a menina que queria que a mãe enchesse a piscina (mas não podia falar diretamente com ela, e só falava em ecos); o menino que fugia para o escuro nas festas da família, para brincar de personagens femininos, proibidos; a menina que dançou as rachaduras das paredes de sua vida; a menina que se equilibrava andando no muro (Fig. 11). Itinerar pelo espaço do Instituto de Artes trouxe uma profundidade às cenas e fez com que entrássemos em um ritual, num caminhar pelo universo de cada pessoa.

A partir do encontro subsequente, combinamos de criar um experimento cênico com base no que havíamos vivenciado até então no Laboratório e apresentá-lo no Festival Feminista *Um território para nós*<sup>20</sup>, do Instituto de Artes, que estava com inscrições abertas. Dispúnhamos de três encontros para isso. A ideia era relembrar todos os encontros e escolher os caminhos que desejávamos seguir. “Aníbal” comunicou-me que não conseguiria se apresentar no Festival, porque as luzes do teatro fazem mal para seus olhos (está em tratamento e não pode entrar em contato com a luz branca). Convidei-o, então, a dirigirmos a cena em conjunto, pois suas contribuições estavam sendo fundamentais para o processo, e não queríamos ficar sem a sua presença. Ele adorou a proposta e começamos (Fig. 12).

Não houve unanimidade na escolha de qual caminho seguir. Então, dividimos a turma em dois grupos, para que apresentassem cenas com suas propostas de caminhos. Um grupo trouxe a biografia de Xica

---

20. O Festival Feminista, o primeiro festival nessa categoria do Instituto de Artes da Unesp, foi organizado pelo Grupo de Poética Autorais, coordenado pela professora Dra. Lúcia R. V. Romano. O Festival fez parte do projeto de extensão *Um território para nós - encontro entre universidade, comunidade e criação cênica feminista*, com realização da Proec (Pró-Reitoria de Extensão Universitária e Cultura da Unesp), por meio do edital no janeiro/2022 de Produção e Difusão Artístico/Cultural.



Figura 11 - Registro da proposta "Território-infância", com a artista Bianca Oliveira, em 19/11/2022. Área externa do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.



Figura 12 - Ensaio com direção compartilhada, com as artistas: Talita Leite, Bianca Oliveira, Janaina Delfino, Fellipe Eloy, Rafael Percino, Lu Sarrassini e André do Valle, em 26/11/2022. Sala do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Vanessa Biffon. Fonte: Arquivo da autora.

Manicongo e o outro, a relação dos sonhos pessoais com a cosmovisão indígena, e ficamos em dúvida sobre como juntar essas propostas. “Aníbal” quis, então, conduzir um jogo cênico, em que investigava a lógica de tempo e espaço dos sonhos, ao passo que eu conduzi um jogo de criação de imagens e narração, empregando mais uma vez o tecido vermelho, sobre a vida de Xica.

Todavia, concluímos ser necessário aprofundar, mesmo que brevemente, a perspectiva indígena sobre os sonhos, antes de prosseguir. Compartilhei com o grupo uma entrevista com o escritor Kaká Werá Jecupé, *A sociedade não está conseguindo dormir, quanto mais sonhar* (2020). No texto, que multiplicou os sentidos dos sonhos na cena, Jecupé relata seu aprendizado com o povo Krahô:

Eu vivi essa experiência da Roda do Sonhos com os Krahô. É uma coisa bem simples. Pela manhã, ao despertar, você se reúne com um grupo (família, amigos, pessoas) em uma roda, e cada um compartilha o sonho que teve durante a noite. Nesse momento, aquele que compartilha não compartilha como um sonho pessoal, mas como um sonho coletivo, mesmo que seja algo pessoal. E aquele que escuta o faz não para interpretar, mas para se colocar dentro desse sonho. E aí, se ele também teve um sonho, ele vai contar o sonho dele como um complemento desse sonho escutado. A resposta que dou para o sonho do outro, então, é o sonho que eu tive. Se eu não sonhei, fico quieto (Jecupé, 2020, n.p.).

Jecupé (2020) complementa o relato interligando o ato de sonhar ao de fazer arte. Para ele, tanto a arte quanto o sonho são expressões que têm qualidade, profundidade e técnica estruturantes. Assim, ele diz, “[...] se a gente conhece a técnica, os princípios, o sonho deixa de ser mais um elemento inconsciente na sua vida, subutilizado, e passa a ser um elemento consciente na sua vida, uma ferramenta de orientação.” (Jecupé, 2020, n.p.). O sonho efetiva-se na vida diária como uma tecnologia ancestral.

A dimensão de termos um sonho coletivo foi muito forte para nós. Nas improvisações feitas sobre os sonhos, passamos a misturar os

“sonhos-dormidos” e os desejos de futuro - nossos “sonhos-acordados”. Contudo, o sonho coletivo, tal qual descreve Jecupé, foi pouco explorado na sala de ensaio.

Como nossa pesquisa dos sonhos foi bastante intensa, por um momento a história de Xica Manicongo esteve a ponto de desaparecer do experimento. Houve também outro fator para isso acontecer: a única artista trans não binária que permaneceu até o final do Laboratório, nomeada ficcionalmente aqui como “Ariel”, e que iria representar Xica na cena, precisou se desligar do projeto, porque tinha conseguido um trabalho temporário em sua cidade natal e, portanto, não poderia se apresentar no Festival. Naquele momento, o Laboratório não dispunha de verba ou bolsa-estudantil para as participantes realizarem a pesquisa cênica. Entendi, na prática, que tão importante quanto abordar temas sobre a transgeneridade é criar condições para que corpos dissidentes estejam em cena.

Ainda sobre a escolha do tema central do experimento cênico, notei que os posicionamentos se acirravam. Uma das participantes, mulher cisgênero negra, pontuou que gostava da cena dos sonhos, mas acreditava que a Xica trazia uma força histórica, que permitia representar algo para além das histórias individuais. Por um momento, os sonhos e a história de Xica foram encarados como perspectivas opostas, a primeira mais voltada para uma escrita de si, e a segunda, como uma história pública, de caráter político. A história de Xica, na opinião de algumas das pessoas do grupo, oferecia a oportunidade do “falar de si”, mas, por meio de uma ancestralidade invisibilizada, sem que fosse necessário tratar diretamente de qualquer personalidade. Mas, talvez Xica, nesse mesmo sentido, desafiasse as pessoas brancas. Quando tive essa impressão, de certa maneira, me vi na função de mediar as diversas disposições e tentei argumentar para que mantivéssemos a história de Xica. Propus que Xica aparecesse como uma entidade onírica, uma ancestral, que acompanha-

va e orientava os e as artistas na cena dos sonhos pessoais. Assim, nasceu Xica nos contou um sonho - um experimento cênico interseccional.

Foi bonito ver que cada parte do experimento mantinha conexões, diretas e indiretas, com as experiências do Laboratório. O cenário foi composto pelas silhuetas de cada integrante, construídas nos primeiros encontros. A silhueta do corpo padrão também compôs o cenário, mas de modo diferente: ela foi exposta na entrada do Instituto de Artes, ali permanecendo ao longo da semana do Festival Feminista, acompanhada de uma pergunta: o que exclui você desta sociedade? As pessoas que passavam por ali eram convidadas a responder à questão e a colar *post-its* sobre a silhueta. Todas as respostas foram lidas ao final da apresentação.



Figura 13 – Xica nos contou um sonho (1), com as artistas Bianca Oliveira, Talita Leite, Janaina Delfino, Rafael Percino e Felipe Eloy, em 09/12/2022. Teatro “Maria de Lourdes Sekeff” do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Rafaela Jacomini. Fonte: Arquivo da autora.

Na cena inicial, uma das atrizes - que será nomeada aqui de forma fictícia como “Mariana” - contava ao público sobre uma carta que escrevera para sua tataravó<sup>21</sup>. O texto a seguir faz parte do roteiro que criei a partir do material dos ensaios. Por meio desse roteiro, que organizava a sequência das cenas, as/os/us artistas tiveram a liberdade de modificar as palavras da dramaturgia, usando suas próprias palavras e imagens. No trecho de “Mariana”, escrevi:

Boa noite. Peço licença às pessoas que vieram antes. Peço licença às pessoas mais velhas. Há três meses eu escrevi uma carta para minha tataravó. Na verdade, eu escrevi essa carta depois de um sonho que eu tive com ela. Eu não sei o nome dela, quer dizer, eu não tenho muita certeza, não tenho muitas informações, mas no sonho eu a vi. Ela tinha a mesma cor da minha pele e ela me contava a sua história do lado de lá do Atlântico - a primeira casa dos meus ancestrais. Fecho os olhos e consigo imaginar ela falando comigo, ela sempre fala comigo. Nos meus sonhos, ela está vestida com uma saia e tem um tecido amarrado na cabeça com um nó na parte da frente, ela tem diversos sapatos, mas prefere ficar com os pés no chão, ela usa um colar de realeza... (à medida que “Mariana” fala, a entidade Xica vai sendo construída por um tecido vermelho) Ah, me esqueci de dizer que eu sou tataraneta de uma rainha. Venho entendendo que é importante a gente resgatar as nossas histórias, mas também que, quando a gente não sabe tudo sobre o passado, a gente imagina (Biffon, 2022, p. 1).

O tambor começava, então, a tocar. As artistas seguiam, manuseando um tecido vermelho, contando e vivenciando a história de Xica Manicongo. O tecido era Xica. Muito do que foi improvisado pelos/as/us atores ao contar a história da personagem - como o próprio texto de “Mariana” dizia - fora inventado por nós, porque faltavam informações sobre a biografia de Xica. Imaginar, dessa maneira, tornou-se nosso gesto de cura; um ato de rebeldia, nosso ato revolucionário. No avançar do improvisado, o tecido era rasgado: a morte de Xica parecia evidente, mesmo

---

21. “Mariana” realmente escreveu uma carta para a sua tataravó em uma oficina que ofereci antes de começar o Laboratório. A oficina *Imagens ancestrais e imagens de controle* foi realizada em outro projeto de extensão, o Cena Feminista. A carta escrita por “Mariana” não foi essa; ela preferiu não compartilhar conosco seu texto, mas a fala apresentada se refere a um diálogo que nós tivemos sobre a ancestralidade dela em África e a hipótese de suas ancestrais serem rainhas.

que ela não tivesse sido queimada pela Inquisição. Para nós, ao ser impedida de vivenciar sua mulheridade, de ser quem era, a personagem era tirada da vida. Assim, o vigoroso vermelho do tecido que a representava deixava de ser movimentado pelo espaço, repousando inerte no chão. “Brasil é nome de cor, vermelho como brasa, mas poderia ser vermelho como sangue” (Biffon, 2022, p. 2) – lembrava-nos um dos atores, em um breve texto. O tambor, que até então dava pulso à cena, parava de ressoar.

Lentamente, iniciava-se um jogo de espelhos, corporal e vocal. O violão tocava uma melodia repetidamente, para que a cena dos sonhos pudesse começar. Várias imagens eram criadas, sem uma lógica sequencial fixa: as imagens intercalavam-se, ora sendo correspondidas pelo coletivo, ora se transformando em outra imagem. Elas figuravam trechos dos diversos sonhos narrados pelo grupo, por exemplo, entrar em uma casa familiar, mas só encontrar desconhecidos morando lá; ganhar um quadro que trazia má sorte, dado pela mulher na igreja; o choro incessante de uma mãe; apaixonar-se repentinamente pelo segurança do café; abrir o embrulho de diamante e descobrir que ali continha apenas vidro; chamar o menino que nunca aparecia, pois estava no escuro; ir morar com um peixe, depois de virar sereia. Alguns desses sonhos traziam rastros da pesquisa pessoal das/dos/dus atrizes acumulada durante o processo.

Em três momentos, enquanto a cena dos sonhos acontecia, o tambor tocava e uma voz em *off* trazia um aviso para a plateia. Era Xica Manicongo, manifestada na voz da artista que não pôde estar conosco na apresentação final. Desta maneira, conseguimos incorporar a presença de “Ariel” na cena. A voz alertava: “Não estranhe, querido público, as atrizes e os atores estão sonhando. ‘Sonhar introduz na experiência sensível certa confiança de que você pode atravessar o abismo’<sup>22</sup>” (Biffon, 2022, p. 3).

---

22. A citação é de Ailton Krenak, escritor indígena, que participou de uma roda de conversa sobre os sonhos com Sidarta Ribeiro, em 2022. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY>.

Ao final da cena dos sonhos, em uma última intervenção sonora, “Ariel”, como se acordasse de um pesadelo, questionava o binarismo de gênero. Agora, não era mais Xica quem falava (embora o texto pudesse também ser dito por ela), mas “Ariel”, que assumia a narração em primeira pessoa<sup>23</sup>. Em suas palavras:

Esses dias eu tive um pesadelo. Sonhei que não conseguia emprego, não conseguia fazer uma peça de teatro, nem publicidade, porque sempre que pediam para eu preencher a ficha de trabalho, perguntavam se eu era homem ou era mulher. O que eu vou responder nessas horas? Não tem opção não binário em lugar nenhum. Eu não me encaixo em lugar nenhum. Pra esse povo eu sou o quê? Eu não existo? Não era pra eu existir? (*pausa*) Então... eu acordei (Biffon, 2022, p. 3).

Nesse momento, as artistas acordavam do transe da cena dos sonhos, revelando que quem dizia aquelas palavras era “Ariel”, nossa amiga, que ajudara na construção do experimento cênico. Uma outra atriz lançava ao público algumas perguntas: “Você já sentiu como se o seu jeito de ser não coubesse nessa sociedade? Em que momento isso aconteceu? O que exclui você dessa sociedade?” (Biffon, 2022, p. 4). O público era, então, convidado a caminhar até a parte externa do Instituto de Artes, enquanto as artistas percorriam o mesmo trajeto, lendo as respostas do público, escritas nos *post-its*. Ritualizando este final, os papéis eram queimados em um pequeno caldeirão, junto à silhueta de corpo padrão.

Na nossa peça, queimar era um ato de transformação ritual, realizado para evocar a mudança. A queima indicava também a reversão de um gesto de punição infringido a certos corpos, em momentos da nossa história. Quem era condenado à fogueira, e quem mandava queimar? Algumas pessoas exerceram esse poder sobre outras, como sugeria o comentário direcionado à plateia por outro ator: “É a branquitude como identidade que precisa ser destruída. Com ela, não há sonho coletivo possível de se realizar totalmente.” (Biffon, 2022, p. 4).

---

23. No primeiro dia do Laboratório, assim que “Ariel” apresentou-se para o grupo, disse algo semelhante para nós. Resgatei esse desabafo e o inseri na cena.



Figura 14 - Xica nos contou um sonho (2), com a artista Bianca Oliveira, em 09/12/2022. Área externa do Instituto de Artes da Unesp. Foto de Rafaela Jacomini. Fonte: Arquivo da autora.

Outra atriz, “Lia”, recebia uma carta de Xica Manicongo, que lia para o público, fechando a cena. Nas palavras do texto:

Gente, a Xica mandou uma carta. *(lendo)* “A sereia foi morar com o peixe, a vovó Dinha<sup>24</sup> publicou seu livro, a criança apareceu na foto da família de corpo inteiro, a moça se apaixonou por si, as pessoas esquisitas deixaram a casa, a mãe colheu as flores regadas com seu pranto, Tomás começou a se comunicar com o papai por telepatia, o menino descobriu que o tesouro aban-

24. Dinha é o apelido da minha mãe, Geraldina. Em alguns momentos, durante o Laboratório, trouxe histórias sobre minha mãe e o seu falecimento devido às complicações da Covid-19, em 2021. “Lia”, amorosamente, a inseriu no experimento final.

donado era pedra, um grupo de teatro recebeu a visita de uma entidade do Congo e descobriu que os indígenas sonham juntos quando acordam... a experiência do sonho dilata o esperar da vida”. Obrigada. (Biffon, 2022, p. 4).

A apresentação foi concluída, com uma celebração afetuosa ao final. Conseguimos nos encontrar no dia seguinte e conversamos sobre a peça, sobre as reverberações do público e sobre o processo do Laboratório como um todo. Apresentar-se foi um marco forte para o grupo, especialmente para quem nunca tinha atuado em público. Para mim, que sou atriz, dirigir uma cena não foi fácil, mas o grupo me fortaleceu e acreditou em mim; assim como eu os fortaleci, quando desejei que esse grupo se apresentasse, que compartilhasse algo gestado em conjunto.

Parir arte tem efeitos poderosos, do ponto de vista de curar feridas e projetar alegria e vida! Depois de mais de dois anos de pandemia, mortes, depressão, insegurança e medo, estar juntas/os/us, criar e conseguir compartilhar com outras pessoas foi gratificante. Criar um ambiente de confiança, de afeto e de cuidado, também serviu para que as pessoas enxergassem com algum distanciamento a ideologia dominante e as imagens de controle direcionadas para si e, assim, construíssem condições de combatê-las, nas esferas individual e coletiva, assim como ensina Patricia Hill Collins (2019, p. 185). Este foi um aspecto recorrentemente destacado pelas pessoas, em nossa avaliação final.

Assinalo também outros pontos que, a meu ver, foram importantes para a perspectiva interseccional que vivenciamos. Uma artista comentou que o Laboratório proporcionou acolhimento, principalmente, às pessoas neurodivergentes, como ela mesma se designou. Essa mesma participante revelou-nos que havia deixado de atuar em “outras” peças de teatro por causa de sua ansiedade, por receio de esquecer o texto, e que em *Xica nos contou um sonho* sabia a história sem precisar decorá-la, o que a deixou confortável. Concluo que cabe, no escopo da interseccionalidade, uma gama ampla de identidades, incluindo as que costumam

escapar quando listamos os demarcadores sociais mais perceptíveis ou reconhecidos.

Já um ator comentou seu estranhamento quando chegou o roteiro dramaturgico, no último dia de ensaios: ter um texto era bem diferente de como vínhamos trabalhando. Depois, porém, ele mesmo percebeu que o roteiro era apenas uma organização, bastante flexível. Outra atriz relatou que, ao contrário, gostou quando chegou o roteiro, pois pôde se organizar melhor.

Usar ou não usar um roteiro ou uma dramaturgia mais estruturada, mesmo que a partir de materiais trazidos pelas e pelos artistas, foi um assunto divergente dentro do grupo. Para alguns e algumas, a chegada de um texto tolheu a espontaneidade de atuação, tão acalentada até então. Acredito que isso se deva a um grande trauma em torno de como o texto teatral vem sendo trabalhado nos palcos profissionais e nos espaços formativos ao longo de, pelo menos, quatro séculos.

Mas, para nós no Laboratório, o texto se tornou o registro das memórias coletivas. De certa maneira, por conta da pesquisa de doutorado, mantive comigo o percurso anotado e as criações minuciosamente registradas ao longo de todo o processo: isso motivou até um certo preciosismo ao escrever o roteiro final, porque queria reunir toda a nossa história ali. É notável que o texto seja formado por fragmentos que se entrecruzam, dialogando dimensões tão diversificadas da experiência humana, como são os sonhos e o relato histórico. É possível supor que essa seja uma tendência de um mergulho interseccional? Eis aí um ponto a ser conferido em próximas oportunidades. De todo modo, esse aspecto do texto provocou uma integração entre fala e corporeidade, convocando a uma cena que envolveu forte fisicalidade e visualidade.

Por fim, o sentimento que tive ao final do Laboratório replica o entendimento que bell hooks registra em *Ensinando Comunidade - uma pedagogia da esperança* (2003). A autora comenta que a consciência crí-

tica traz a possibilidade de criar confiança e, assim, de criar comunidade.

Nos termos de hooks:

Criar confiança geralmente significa descobrir o que temos em comum, bem como o que nos separa e nos diferencia. Muitas pessoas temem encontrar diferenças porque acham que ao nomear com sinceridade levará ao conflito. A verdade é que a nossa negação da realidade da diferença criou um contínuo conflito para todos. Nós nos tornamos mais sãos quando enfrentamos a realidade, abandonamos noções sentimentais como “somos todos humanos, todos iguais” e aprendemos tanto a explorar nossas diferenças, celebrando-as quando possível, quanto a confrontar com rigor as tensões quando elas aparecem. E será sempre vital e necessário para nós saber que somos todos muito mais do que nossas diferenças, que não é apenas o que compartilhamos organicamente que pode nos conectar, mas o que passamos a ter em comum porque desempenhamos o trabalho de criar comunidade, a unidade dentro da diversidade, que exige solidariedade dentro de uma estrutura de valores, crenças e desejos que sempre transcendem o corpo, desejos que estão relacionados a um espírito universal (hooks, 2021, p. 178-179).

A comunidade à qual hooks se refere extrapola a união de grupos por características semelhantes (mesma turma da escola, mesma raça, mesma posição social e etc), pautando-se numa noção de comunidade de pessoas que comungam de desejos semelhantes - de justiça e de emancipação de todas as pessoas - e, por isso, praticam ações que interferem, cotidianamente, no campo social (hooks, 2021).

A noção de “ter algo em comum” pode ocorrer em uma sala de aula, em um grupo de estudantes, nas situações diárias, mas encontrou no trabalho extensionista um vigor acentuado... Essa comunidade estendida, compartilhada, é o que traz a força do pertencimento e a crença na esperança, conforme verifiquei na comunidade que constituímos no Laboratório, ativa até hoje.

## Referências

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ASTON, Elaine. **A feminist theatre practice: a handbook**. London; New York: Routledge, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BIFFON, Vanessa. **Xica nos contou um sonho**. Roteiro dramaturgico criado no Laboratório de Criação Cênica Interseccional. Material não publicado. 2022.
- BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o Teatro. In: \_\_\_\_\_. **Teatro dialético – ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.181-219.
- BURTON, Ifájoke Nefertiti. Encenando a oralitura sagrada Iorubá para audiências laicas. **Revista Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 115-129, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/143>. Acesso em: 16 dez. 2024.
- CIA HUMBALADA. **Documentário Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis**, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TojUfW7svB8&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=TojUfW7svB8&feature=emb_title). Acesso em: 10 dez. 2024.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política de empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DIAMOND, Elin. Teoria Brechtiana/Teoria Feminista. Para uma crítica feminista géstica. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.) **Gênero, cultura social e performance – antologia crítica**. Braga, Portugal: Universidade do Minho; Edições Húmus, 2011.
- HOOKS, bell . **Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança**. São Paulo: Elefante, 2021.
- JECUPÉ, Kaká Werá. **A sociedade não está conseguindo dormir, quanto mais sonhar**. Entrevista realizada por Anna Ortega para o Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/kaka-wera-jecupe-a-sociedade-nao-esta-conseguindo-dormir-quanto-mais-sonhar/>. Acesso em: 14 dez. 2024.
- JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey; PIRES, Luanda; LOTTI, Paulo. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. Revista de docência e Cybercultura, Rio de Janeiro, v. 3 n.1, jan/abr, p. 250-260, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/41817>. Acesso em: 10 jul. 2025.

KRENAK, Ailton; RIBEIRO, Sidarta. **Ciclo dos sonhos: sonhos-desenho**. Realização: SELVAGEM - ciclo de estudos sobre a vida. Concebido por Anna Dantes, orientado por Ailton Krenak, produzido por Madeleine Deschamps, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g92X3G832pY>. Acesso em: 2 dez. 2024.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith** - o resgate do lado sombrio do feminino universal. São Paulo: Cultrix, 2017.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. *In*: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 61-85.

MONART - Movimento Nacional De Artistas Trans. **Manifesto Representatividades Trans já. Diga não ao Transfake**. Texto publicado na rede social FaceBook, em março/2017. Disponível em: [https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1857260104543557/?local%20e=pt\\_BR](https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1857260104543557/?local%20e=pt_BR). Acesso em: 6 fev. 2025.

MOTT, Luiz. **Dicionário biográfico dos homossexuais da Bahia** (séculos XVI-XIX). Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 1999.

MUNDURUKU, Daniel. **Histórias que vivi e gosto de contar**. São Paulo: Editora Callis, 2010.

MUNDURUKU, Daniel . Sobre o tempo e o trabalho. *In*: São Paulo (SP). Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria Pedagógica. **Currículo da cidade - povos indígenas: orientações pedagógicas**. São Paulo: SME / COPED, 2019. p. 40-42. Disponível em: <https://educacao.sme.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/Portals/1/Files/53254.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2025.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. Ed. Filhos da África, 2018.

NECKEL, Inajá. Extremismos e laboratoriedade: o ator criador como tema de pesquisa constante e a condição heroica como salto na prática laboratorial do Estúdio de Ópera Bolshoi. **Anais[...] do VII Congresso da Abrace**, v. 13 n. 1, n.p., 2012. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/96>. Acesso em: 14 dez. 2024.

NÚÑEZ, Geni. Branquitude, gênero e sexualidade. **Programa Entrevista - Branquitudes**. Realização Canal Futura e Globoplay, 2020. Disponível

em: <https://globoplay.globo.com/v/9081851/?s=0s>. Acesso em: 12 fev. 2025.

PÉCLAT, Chavannes; LOPES, Elias; FERRACINI, Renato. O treinamento como caminho para o ethos na formação do e da atuante. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, p. 01-27, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-2660110708>. Acesso em: 13 jul. 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das Oprimidas: estéticas feministas para poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Philos, 2019.

SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, e111236, p. 1-28, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/QMSCYcRMdDDH7DS3MYZ5N3j/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jun. 2025.

SICUTERI, Roberto. Lilith. **A lua negra**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre a maneira de se relacionar**. São Paulo: Ed. Odysseus, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019 (Coleção Feminismos Plurais).

Submetido em: 06/03/2025

Aceito em: 10/07/2025